



MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav hudební vědy

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE V
Laboratoire de recherche IReMus

DISERTAČNÍ PRÁCE
Doktorát pod dvojím vedením
Obecná teorie a dějiny kultury a umění – Hudební věda

Jana FRANKOVÁ

**Život a dílo Josefa Kohouta (1734–1777) jako
příklad migrace hudebníků v osvícenské Evropě**

Školitelky :

Doc. PhDr. Jana Perutková, PhD.
Prof. Raphaëlle Legrand

Brno 2015



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V, Laboratoire de recherche IReMus

MASARYKOVA UNIVERZITA

FILOZOFICKÁ FAKULTA, Ústav hudební vědy

THÈSE EN COTUTELLE

pour obtenir le grade de docteur
de l'Université Paris-Sorbonne et
de l'Université Masaryk

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par :

Jana FRANKOVÁ

le : 26 février 2016

**La Migration des musiciens dans l'Europe des
Lumières : le cas de Joseph Kohaut (1734–1777)**

Sous la direction de :

Mme Raphaëlle LEGRAND – Professeure à l'Université de Paris-Sorbonne
Mme Jana PERUTKOVÁ – Maître de conférence HDR à l'Université Masaryk

Membres du jury :

M Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Paris-Sorbonne
Mme Raphaëlle LEGRAND – Professeure, Paris-Sorbonne
Mme Jana PERUTKOVÁ – Maître de conférence HDR, Université Masaryk
M Miloš ŠTĚDRŮN – Professeur, Université Masaryk
M Patrick TAÏEB – Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier 3
Mme Barbara Maria WILLI – Professeure, Janáčkova akademie múzických umění

Prohlašuji, že jsem svoji disertační práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne 21. 12. 2015.

Obsah

Předmluva.....	v
Seznam zkratk.....	vii
Úvod.....	1
Loutnista a jeho nástroj.....	6
1. Vídeňský původ s českými kořeny	9
1.1. Žatecký regenschori František Ondřej Kohout	9
1.2. Pražský varhaník Josef Kohout a další jmenovci.....	10
1.3. Rod loutníků Kohoutů.....	13
1.4. Hlavní rysy hudebního života ve Vídni v průběhu 18. století.....	35
2. Hudebníci v rodinném kruhu Josefa Kohouta.....	86
2.1. Otec Jakub Josef Kohout	86
2.2. Starší bratr Karel Kohout.....	108
2.2.1. Životní osudy Karla Kohouta	113
2.2.2. Hudební tvorba Karla Kohouta.....	130
3. Josef Kohout – osudy hudebníka napříč osvícenskou Evropou	161
3.1. Vídeňská léta Josefa Kohouta.....	161
3.2. V německém a italském stylu.....	175
3.3. Ve francouzském stylu.....	202
4. Josef nebo Karel? Problematika sporného autorství.....	372
Závěr	397
Resumé.....	401
Résumé.....	402
Summary	403
Prameny a použitá literatura	404
Rukopisné hudební prameny	404
Tištěné hudební prameny	406
Moderní hudební edice	407

Rukopisné prameny.....	407
Tištěné prameny.....	410
Použitá literatura	415
Seznam vyobrazení.....	434
Seznam příloh	436

Předmluva

Vlastní jména používáme v počeštěné podobě, pokud jsou takto zaužívaná, v opačném případě zachováváme jejich původní podobu. Při přepisu originálních rukopisných pramenů byl zachován původní pravopis, v případě potřeby jsou u vlastních jmen restituována velká písmena bez vyznačení. Jakékoli zvýraznění v původním textu (**podtržení**, **tučné písmo**) bylo zachováno. V případě slov psaných latinkou v původních německých pramenech v kurentu byla tato slova přepsána *kurzívou*. Byla zachována originální interpunkce. Jakékoli editorské zásahy jsou uváděny v [hranatých závorkách]. Na špatně čitelná slova upozorňuje za nimi následující[?].

Poděkování

Tato práce, která se snaží přiblížit málo známé aspekty migrace hudebníků mezi střední Evropou a Francií na příkladu jednoho z posledních loutníků Josefa Kohouta, by nevznikla bez podpory a spolupráce množství institucí a jednotlivců a zázemí stipendia francouzské vlády pro doktorát pod dvojím vedením, za něž zde děkuji.

V prvé řadě bych na tomto místě ráda poděkovala svým dvěma školitelkám doc. Janě Perutkové a prof. Raphaëlle Legrand za ochotu přijmout vedení této práce a navázat tak novou meziuniverzitní spolupráci a za dlouhodobou a trpělivou podporu mého studia. Jejich cenné podněty a připomínky mi rozšiřovaly obzory a byly dobrou zpětnou vazbou.

Ráda bych vyjádřila svůj dík členům laboratoře Institut de Recherche en musicologie (IReMus, dříve IRPMF), za jejich adoptivní přijetí a cennou odbornou i lidskou podporu při přípravě této práce. Jsou to zejména: Nathalie Berton-Blivet, Cécile Davy-Rigaux, Florence Gétreau, Hervé Audéon, Pascal Denécheau, Alban Framboisier, David Penot, Anne Piéjus, dále také Nicole Lallement a Habiba Berkoun. Děkuji také svým kolegům a přátelům Marie-Cécile Schang a Thomovi Soury za jejich kolegiální, podnětné diskuse a pomoc coby rodilých mluvčích.

Děkuji také zaměstnancům Národní knihovny v Paříži, zejména Laurence Decobert a François-Pierru Goyovi za odborné konzultace k tamním sbírkám. Ráda bych poděkovala Rolandu D. Schmidt-Henselovi za diskuse k Hasseovským pramenům; Ireně Bieńkowske za podnětné konzultace k polské kariéře Josefa Kohouta; Thomovi Vernetovi za zpřístupnění své dizertační práce o mecenátu rodu Contiů a za zajímavé diskuse; Beverly Wilcox za aktivní spolupráci při pátrání po kopistech pařížského Concert spirituel; a zejména Herbertu Schneiderovi za nesmírně cenné a obohacující rozhovory a přátelskou pomoc s rozluštěním některých německých pramenů.

Chtěla bych také poděkovat Alison J. Dunlop† za její přátelskou a účinnou pomoc nejen při mých výzkumech vídeňských archivů. Děkuji Elisabeth Fritz-Hilscher za formální zaštitění mého badatelského pobytu ve Vídni a okolí; Otto Bibovi za cenné konzultace v archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni; Josefu Pratlovi za jeho kolegiální během výzkumů v národním archivu v Budapešti; zaměstnancům Esterházy Privatstiftung v Eisenstadtu za jejich vřelé přijetí a pomoc při mých výzkumech; Iloně Popelka z archivu v Českém Krumlově;

Štěpánce Studeníkové z Moravské zemské knihovny a v neposlední řadě zaměstnancům Moravského zemského archivu a Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea. Dále děkuji Johannesu Prominczelovi za nedocenitelnou pomoc při studiu hudebních pramenů v benediktinském opatství v Melku a tamním zaměstnancům páteru Brunovi a B. Kalteis za laskavé poskytnutí některých kopií. Děkuji také Olivii Wahnnon de Oliveira z bruselské knihovny královské konzervatoře a zaměstnancům médiathèque Hector Berlioz na pařížské konzervatoři, stejně jako mnoha dalším institucím za umožnění studia jejich sbírek.

Ráda bych poděkovala Vladimíru Maňasovi a Jiřímu Dufkovi za účinnou pomoc s některými těžko čitelnými archivními prameny. Chtěla bych zde vyjádřit svůj dík také Ireně Zachové za její velmi obětavou pomoc při překladu obsáhlého latinského dopisu Josefa Kohouta do češtiny. Také děkuji svým kolegům Petru Sloukovi, Tereze Žůrkové a Pavlu Žůrkovi za podnětné diskuze a dílčí pomoc se studiem některých sbírek. V neposlední řadě bych zde ráda poděkovala Miloslavu Študentovi a Anně Slezákové za nepřímé zprostředkování mého prvního setkání s tvorbou Josefa Kohouta, které ve svém důsledku vedlo ke vzniku této práce.

Zejména bych chtěla poděkovat svým blízkým za jejich účinnou nejen morální podporu, kterou mi dlouhodobě poskytují.

Seznam zkratek

A	alt	alto
acc.	accompagnato	accompagné
arp	harfa	harpe
aut.	autograf	manuscrit autographe
b	basso	basse
B	bas	basse
bc	basso continuo	basse continue
<i>ca</i>	přibližně	<i>circa</i>
cb	kontrabas	contrebasse
cemb	cembalo	clavecin
cit	cistra	cythre, cistre
clno	clarino	clarino
fg	fagotto	basson
fl	flétna	flûte
<i>fl</i>	působil/a	<i>fluorescet</i>
fragm.	fragment	incomplet
gtr	kytara	guitarre
instr	hudební nástroj, bez určení	instrument sans précision
lt	loutna	luth
ms.	rukopis	manuscrit
ob	hoboj	hautbois
obl.	obligátní	obligé
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>	
p.s.	party	parties séparées
part.	partitura	partition
mq.	chybí	manque
rel.	svázáno, vazba	reliure
rec.	recitativ	récitatif, récit
rip.	ripieno	
S	soprán	soprano
s.d.	<i>sine datum</i>	sans date
<i>sqq</i>		<i>sequunturque</i>
T	tenor	ténor
timp	tympány	timbales
trb	trombon	trombone
trb A	altový trombon	trombone alto
trb T	tenorový trombon	trombone ténor
V	zpěvní hlas	voix
vl	housle	violon
vla	viola	alto
vlc	violoncello	violoncelle
vln	violon	violon (contrebasse)
z	zemřel/a	mort

Zkratky uložení pramenů (dle RISM):¹

Austrálie

AUS-CAnI Canberra, National Library of Australia

Belgie

B-Bc Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque

B-Br Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

Česká republika

CZ-K Český Krumlov, Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov

CZ-Bm Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby

CZ-Bsa Brno, Moravský zemský archiv

CZ-Bu Brno, Moravská zemská knihovna v Brně

CZ-LIT Litoměřice, Státní oblastní archiv

CZ-LUa Louny, Státní okresní archiv

CZ-Nlobkowicz* Nelahozeves, Roudnická lobkoviczká sbírka

CZ-Pak Praha, Archiv Pražského hradu: Knihovna metropolitní kapituly, hudební sbírka katedrály sv. Víta – hudební sbírka kaple sv. kříže katedrály

CZ-Pk Praha, Knihovna Pražské konzervatoře, specializovaná knihovna

CZ-Pkřiž Praha, Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka

CZ-Pnm Praha, Národní muzeum - České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení

CZ-Pu Praha, Národní knihovna České republiky

CZ-TRE Třeboň, Státní oblastní archiv

Dánsko

DK-Kk København, Det Kongelige Bibliotek

Francie

F-A Avignon, Bibliothèque municipale Livrée Ceccano, (ancien Musée Calvet)

F-AG Agen, Archives Départementales, de Lot-et-Garonne

F-AM Amiens, Bibliothèque municipale

F-B Besançon, Bibliothèque municipale

F-BO Bordeaux, Bibliothèque municipale

F-CHUml Chaumont, Maison du livre et de l'affiche Les Silos

F-Dc Dijon, Bibliothèque du Conservatoire

F-G Grenoble, Bibliothèque municipale

F-LLSbm Lons-le-Saunier, Bibliothèque municipale

F-Lu Lille, Université de Lille III, Bibliothèque centrale

F-LRmc* La Rochelle, Médiathèque Michel-Crépeau

F-LYm Lyon, Bibliothèque municipale

F-MOmez* Montpellier, Médiathèque centrale Emile Zola

F-Moc Montpellier, Conservatoire National de Région

¹Zkratky následované hvězdičkou (*) dosud nefigurují v databázi knihoven a archivů RISM.

F-Nscab	Nîmes, Carré d'Art Bibliothèque
F-Pa	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
F-Pan	Paris, Archives nationales
F-Pap	Paris, Archives de Paris
F-Pbh	Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris
F-Pc	Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, fonds du Conservatoire
F-Pmhb	Paris, Conservatoire national supérieure de musique et de danse de Paris, Médiathèque Hector Berlioz
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, département des Arts du spectacle, département Littérature et Arts, département de la Réserve des livres rares
F-Po	Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra
F-Ps	Paris, Bibliothèque de la Sorbonne
F-Psg	Paris, Bibliothèque Interuniversitaire Sainte-Geneviève
F-R	Rouen, Bibliothèque Jacques-Villon
F-Rbmvr*	Rennes, Bibliothèque de Rennes Métropole
F-SÉEmc	Saint-Étienne, Médiathèque Centrale de Tarentaize
F-Sup*	Strasbourg, Université de Strasbourg – Bibliothèque du Portique
F-TLc	Toulouse, Bibliothèque du Conservatoire
F-TLm	Toulouse, Bibliothèque municipale et du Patrimoine
F-V	Versailles, Bibliothèque municipale

Italie

I-GI	Genova, Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, Biblioteca
------	--

Kanada

CDN-Hnu	Hamilton, McMaster University, Mills Memorial Library, Music Collection
---------	---

Maďarsko

H-Bn	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
H-Bol	Budapest, Magyar Országos Levéltár

Německo

D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer, Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Bsa	Berlin, Sing-Akademie zu Berlin, Notenarchiv
D-Bu	Berlin, Freie Universität Berlin, Universitätsbibliothek
D-Cs	Coburg, Staatsarchiv
D-DI	Dresden, Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB - Sächsische Landesbibliothek)
D-GOI	Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha
D-Mbs	Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek
D-OB	Ottobeuren, Benediktinerabtei, Bibliothek
D-RH	Rheda, Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek
D-Rtt	Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek
D-WWW	Wolfegg, Schloss Wolfegg, Musikarchiv der Fürsten, zu Waldburg-Wolfegg-Waldsee

Nizozemsko

NL-Au	Amsterdam, Universiteitsbibliotheek
NL-DHgm	Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag

NL-DHK Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Nationale Bibliotheek van Nederland

Nový Zéland

NZ-Cu Christchurch, University of Canterbury Library

Polsko

PL-ŁŻu Łódź, Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, Sekcja Muzykaliów w Oddziale Zbiorów Specjalnych
PL-Wagad Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych

Rakousko

A-Ed Eisenstadt, Domarchiv (zum heiligen Martin)
A-EWBF Forchtenstein, Esterházyisches Wirtschaftsarchiv auf Burg Forchtenstein
A-GÖ Stift Göttweig, Benediktinerabtei, Musikarchiv
A-M Melk, Benediktinerstift, Stiftsbibliothek
A-MT Maria Taferl, Röm. Kath.Pfarramt
A-SEI Seitenstetten, Benediktinerstift, Bibliothek und Musikarchiv
A-Wgm Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv
A-Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek,, Musiksammlung
A-Wsa Wiener Stadt- und landesarchiv
A-Wst Wien, Wienbibliothek im Rathaus
A-Wstm Wien, St. Michael, Pfarrarchiv

Švédsko

S-Skma Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket
S-St Stockholm, Kungliga teaterns bibliotek

Švýcarsko

CH-Gc Genève, Conservatoire de Musique, Bibliothèque
CH-Gpu Genève, Bibliothèque universitaire
CH-Lacu Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire
CH-S Sion, Bibliothèque cantonale du Valais

USA

US-AAu Ann Arbor, MI, University of Michigan, Music Library
US-BEb Berkeley, CA , The Bancroft Library - University of, California
US-BEm Berkeley, CA , Jean Gray Hargrove Music Library, University of California
US-CAe Cambridge, MA, Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library
US-CAT Cambridge, MA, Harvard University, Theatre Collection
US-CAward Cambridge, MA, John Milton Ward, private collection
US-Cn Chicago, IL, Newberry Library
US-NAu Nashville, TN, Vanderbilt University Library
US-NYcub New York City, NY, Columbia University, Butler Library
US-OB Oberlin, OH, Oberlin College, Conservatory Library
US-Pru Princeton, NJ, Princeton University Library

US-Wc Washington, D.C., The Library of Congress, Music Division

Velká Británie

GB-Lbl London, The British Library
GB-Lcm London, Royal College of Music
GB-Llma London, Metropolitan Archives
GB-Mr Manchester, John Rylands University Library
GB-Ob Oxford, Bodleian Library
GB-Ohc* Oxford, St. Hugh's College Library
GB-Otil Oxford, University of Oxford, Taylor Institution Library
GB-WWro Warwick, Warwickshire County Record Office



Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Mr de Kobault musicien autrichien* (1764), Musée de Condé, Chantilly.

Úvod

„Těším se přízni všech velkých pánů, neboť jsem vždy u stolu a konverzuji s kavalíry a dámami, protože jsou nesmírně zvědaví slyšet o cizích zemích.“²

Takto charakterizoval Josef Kohout ve svém dopise litevskému knížeti Hieronimu Florianovi Radziwillovi svůj pobyt v severní Itálii, kam se odjel přiučit italskému stylu. Nejen tam se však tento takřka poslední známý loutnista těšil přízni velkých pánů. Velmi bohatý itinerář Josefa Kohouta je totiž spjat právě s vysokými šlechtickými kruhy a jejich vzájemnými vazbami. Díky šlechtickému mecenátu tak mohl hudebník rozvinout svoji kariéru napříč osvícenskou Evropou.

Loutnista Josef Kohout je v moderní historiografii považován za jeden z mála příkladů migrace hudebníků z českých zemí do Francie v 18. století. Dostává se tak do společnosti skladatele a významného hudebního teoretika Antonína Rejchy, nakladatele a hráče na lesní roh Františka Hejny či dnes takřka neznámého klavíristy Františka Vondráčka a dalších. Právě zájem o česko-francouzské vztahy na poli hudby v tomto období nás přivedl k hlubšímu studiu osudů Josefa Kohouta, jehož výsledky předkládáme v této práci.

S francouzskou kariérou Josefa Kohouta je také spjata většina dosavadních prací o hudebníkovi. Jeho jméno se poprvé objevuje v rozsáhlém kompendiu Jean-Benamina de La Borda v oddíle věnovaném francouzským skladatelům a hudebníkům.³ Pouze se svým příjmením je zde Kohout uveden jako vynikající loutnista ve službách prince Contiho a autor komických oper. Právě skutečnost, že byl Josef Kohout autorem komických oper, jejichž překlady byly s úspěchem provozovány i v německy mluvících zemích, přispělo k zařazení hudebníka do

² „J'ai la grâce de tous les grands seigneurs, puisque je suis toujours à table et en conversation des cavaliers et des dames, car ils sont extrêmement curieux d'entendre des pays étrangers.“ Dopis Josefa Kohouta knížeti H. F. Radziwillovi, 5. ledna 1760, Janov. PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 5r. Pro diplomatický přepis dopisu viz přílohy této práce, LE VIII.

³ LA BORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris: Ph.-D. Pierres, 1780, sv. 3, s. 438–439.

Gerberova slovníku.⁴ Ten v hesle o Josefu Kohoutovi, ještě stále bez upřesnění křestního jména, víceméně přebírá informace z kompendia La Bordova. U Gerbera se také poprvé objevují hesla o Karlu Kohoutovi a jeho pravděpodobném otci, učiteli loutny ve Vratislavi kolem roku 1710 jménem Kohott. S minimálními změnami a opravami se tytéž informace objevují i ve francouzském slovníku Chorona a Fayolla z počátku 19. století.⁵ Nezávisle na francouzském slovníku převzal z Gerbera informace také Bohumír Jan Dlabáč do svých preliminárních studií k budoucímu slovníku, v nichž je Josef uveden pouze v závěru hesla o Karlu Kohoutovi,⁶ a vlastní heslo, stále bez uvedení křestního jména, dostává až v samotném slovníku⁷. Ze zde zpracovaných hesel o všech třech zmiňovaných loutnících je však zřejmé, že se nejednalo o Dlabáčovi blíže známé hudebníky. Jako první nicméně Dlabáč navrhuje příbuzenský vztah mezi těmito třemi loutnísty. Zásadní zlom v poznacích o životě a díle Josefa Kohouta přinesl až François-Joseph Fétis.⁸ Ten jako první uvedl celé jméno hudebníka a pokusil se i o dataci jeho života „(1736–1793)“, v níž, alespoň co se týče data narození, nebyl příliš daleko od pravdy. Kromě drobných zpřesnění v díle Josefa Kohouta, která se nevyhnula omylům, však Fétis zcela zásadně mění pohled na životní osudy hudebníka. V jeho podání tak dostává Kohoutův život až romaneskní rozměr – stává se z něj v Čechách narozený trubač rakouské armády, který se naučil dobře hrát na loutnu a poté dezertoval a odjel do Francie. Takto dobrodružný život Josefa Kohouta zřejmě žádného muzikologa dosud nepřekvapil. Fétisem vytvořená biografie hudebníka

⁴ GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler...* Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790, sv. I, s. 745.

⁵ CHORON, Alexandre – FAYOLLE, François, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs...* Paris: Valade, Lenormant, 1810, t. 1, s. 376.

⁶ DLABACŽ, Gottfried Johann, „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichen Tonkünstler in oder aus Böhmen,“ in: RIEGGER, J. A. (ed.), *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, seš. 12, Leipzig – Prag, 1794, s. 247.

⁷ DLABACŽ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag, 1815, sv. 2, sl. 88.

⁸ FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 1. éd., Bruxelles: Meline, Cans et Co., 1835–1844, vol. 5 (1839), s. 373.

totiž přestála veškeré revize moderních hudebních encyklopedií⁹ a dostala se v nezměněné podobě až do jejich nejnovějších vydání.¹⁰

Moderní hudební lexikografie nicméně nepřebírala pouze informace ze starších prací, ale rozšiřovala také povědomí o tvorbě Josefa Kohouta, a to na základě dochovaných pařížských tisků a dobové inzerce. Pro první vydání encyklopedie *Musik in Geschichte und Gegenwart* se navíc Rudolf Quoika pokusil o zpřesnění životních osudů hudebníka.¹¹ Z Josefa Kohouta se tak stal syn žateckého regenschorho Františka Ondřeje Kohouta, Fétisova informace o trubači rakouské armády však zůstala nezměněna. V této doplněné podobě se loutnistův životopis objevuje v již zmíněných moderních hudebních encyklopediích a je citován i další muzikologickou literaturou.

Kromě zmíněných hudebních slovníků, které se primárně zabývají Kohoutovou biografií a přinášejí jen strohý výčet jeho děl, se hudebník objevuje pouze okrajově v muzikologické literatuře. Různé aspekty jeho tvorby jsou zmiňovány v rámci tematických prací o komických operách,¹² či komorní tvorbě pro loutnu¹³ a harfu.¹⁴ Krátké a poměrně překvapivé oživení zájmu o tvorbu Josefa Kohouta přinesla novodobá premiéra jeho komické opery *Zámečník* (*Le Serrurier*),

⁹ Zcela doslovně přebírá Fétise Eitner, rozšiřuje však povědomí o Kohoutově tvorbě: EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten...* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 10 Bd., 1900–1905, Bd. 5 (1901), s. 409.

¹⁰ FREEMANOVÁ, Michaela, „Kohout, Wenzel Joseph Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10.* (L. Finscher, ed.), Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2003, sl. 431–432. COOK, Elisabeth – NOIRAY, Michel, „Kohout, Wenzel Joseph Thomas“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* (S. Sadie, J. Tyrrell, eds.), New York: Grove, London: Macmillan, 2001, sv. 13, s. 739–740.

¹¹ QUOIKA, Rudolf, „Kohout (Kohout, Kohault), Wenzel Josef Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik.* (Friedrich Blume, ed.) Kassel: Bärenreiter, 1949–1986, 17 sv.; sv. 7 (vyd. 1959), sl. 1396–1397.

¹² Například: SCHNEIDER, H., „Kapitel VII: Opéra-comique“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert.* (H. Schneider – R. Wiesend, eds.). Handbuch der musikalischen Gattungen (S. Mauser, ed.), Bd. 12. Laaber: Laaber Verlag, 2001, s. 239–300; Týž, „Zur Problematik der Opéras-comiques-Übersetzungen ins Deutsche“, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert : Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie, Saarbrücken, 1999* (H. Schneider, ed.). Musikwissenschaftliche Publikationen 20, Hildesheim: G. Olms, 2002, s. 40–139; MÜLLER-LINDENBERG, Ruth, *Weinen und lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790).* Forum Musiktheater, Bd. 3. Berlin: Lit Verlag, 2006, 2 vol.

¹³ CHRISTY, Earl, „A Brief Introduction to Chamber Music for the Baroque Lute“, *Lute Society of America Quarterly*, 42/1 (2007), s. 29–39; SIMPSON, Adrienne, „The Lute in the Czech Lands, an historical survey“, *Journal of the Lute Society of America*, IV/1971, s. 9–20.

¹⁴ VERNILLAT, France, „La littérature de la harpe en France au XVIII^e siècle“, *Recherches sur la musique française classique IX* (1969), s. 162–185.

kteřou provedli studenti v předvečer položení základního kamene pro budovu francouzského reálného gymnázia v Praze 24. června 1929¹⁵. Dalšího provedení se tato komická opera dočkala 28. června 2003 v podání Národního divadla moravskoslezského v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Janáčkovy Hukvaldy.

I přes občasný zájem o Kohoutovu jevištní tvorbu, nebyla tomuto hudebníkovi dosud věnována žádná ucelená práce, a to jak jeho životním osudům, tak jeho jednotlivým dílům. Právě všeobecně přijímané těžko uvěřitelné životní osudy Josefa Kohouta a jeho výjimečnost coby migrujícího loutnisty směřujícího do Francie nás přiměly k hlubšímu zájmu o tohoto hudebníka a jeho tvorbu.

Monografické zpracování hudební kariéry a tvorby málo známého hudebníka z 18. století vyžaduje rozsáhlý pramenný výzkum. V případě Josefa Kohouta bylo takový výzkum nutné pokrýt ve všech jeho domnělých i skutečných destinacích a nadto jej rozšířit o hlavní členy jeho nově identifikované rodiny, jejichž tvorba i životní osudy se ukázaly nedostatečně zpracované. Kromě ryze genealogického výzkumu pro nalezení a potvrzení příbuzenských vazeb rodu Kohoutů, který bylo nutné provést v severních a jižních Čechách, ve Vídni a okolí, byl historický výzkum rozšířen také na archivy šlechtických rodů spjatých s kariérou Josefa Kohouta a jeho nejbližších příbuzných. Ve vztahu k hudební kultuře a vazbám na jednotlivé členy rodu Kohoutů tak byly detailně prostudovány archivy rodů knížat ze Schwarzenbergu, z Esterházy a z Kounic-Rietbergu, cíleně tematicky bylo možné prostudovat i archiv knížat Radziwiłłů, který detailně v souvislosti s tamní hudební kulturou zpracovala již polská muzikoložka Irena Bienkowska. Problematická torzovitá dochovanost archivů šlechtických rodů ve Francii umožnila pouze studium neúplného účetního archivu rodu Bourbon-Contiů. Velkou pomocí pro rekonstrukci pařížské kariéry Josefa Kohouta pak byly účty královského dvora a nedocenitelný archiv pařížských notářů, uložený v tamním národním archivu. Na základě množství pramenů nalezených ve zmíněných archivech a sbírkách jsme se pokusili o rekonstrukci hudební kariéry Josefa Kohouta, jeho staršího bratra Karla a otce Jakuba Josefa Kohouta.

¹⁵ Program představení a dva exempláře pařížských tisků komických oper Josefa Kohouta (*Le Serrurier a Sophie* ou *le Mariage caché*) jsou dosud uloženy v archivu pražské konzervatoře, jejíž studenti se na zmíněném představení podíleli. Představení zmiňuje také Branberger ve své krátké stati o hudebníkovi: BRANBERGER, Jan, „Aufgefundene Opern von Josef Kohout“, *Der Auftakt* IX (1929), s. 45–46.

Podstatnou část pramenného výzkumu bylo nutné zaměřit na dochované hudební prameny, jejichž do té doby zcela nedostatečné zpracování neumožňovalo jasně vymezit rozsah tvorby Josefa Kohouta. Jako zcela zásadní pro bližší studium jeho tvorby se tak ukázalo detailní zmapování dochovaných děl obou bratrů a jejich rozřídění. Zejména sbírky v prostoru střední Evropy se v tomto ohledu ukázaly jako poměrně problematické pro rozsouzení autorství u mnohdy ojediněle dochovaných děl. Studium dobových inventářů hlavních sbírek pak umožnilo podstatně rozšířit počet známých děl obou bratrů o nyní nedochované skladby.

Takto získané a utříděné materiály zpracováváme v této práci. S ohledem na širší pramenné základny a potřebu jasného vymezení hudební kariéry nejen Josefa Kohouta, ale i jeho nově rekonstruované rodiny, ponecháváme v rámci práce snadno sledovatelné chronologické řazení faktů. Celou práci členíme do čtyř hlavních částí, jejichž rozdílná tematicnost a význam s ohledem na centrální téma naší práce, tedy hudební kariéru Josefa Kohouta, se také odráží na jejich nestejném rozsahu. Úvodní část věnujeme nově objeveným poznatkům o původu Josefa Kohouta a hudebně-historickému kontextu prostředí, v němž vyrůstal a které na něj tedy mělo formující vliv. Druhou část již zaměřujeme přímo na rekonstrukci hudební kariéry Josefova otce Jakuba Josefa Kohouta a staršího bratra, Karla. Zde čistě chronologickou posloupnost rozšiřujeme o tematické členění hudební tvorby. Ve třetí a hlavní části naší práce se zevrubně věnujeme hudební kariéře Josefa Kohouta, a to na základě veškerých nám známých pramenů. V rámci členění hlavních kapitol zde opět zachováváme chronologický sled, který pouze v případě Kohoutovy členité pařížské kariéry dělíme tematicky do paralelních podkapitol. Vzhledem ke komplikovanosti sporných atribucí dochovaných děl obou bratrů připojujeme v závěru naší práce poslední čtvrtou část zaměřenou tematicky na jednotlivé sporné případy autorství.

Hlavní text naší práce rozšiřujeme o tematický katalog děl Josefa Kohouta, k němuž připojujeme také katalog děl jeho staršího bratra Karla Kohouta a v neposlední řadě dodatek s katalogem děl, jejichž autorství považujeme s ohledem k dochovaným pramenům a současnému stavu bádání za sporné. Široký pramenný výzkum také výběrově zprostředkováváme množstvím připojených dokumentů, a to jak ve faksimile, tak v podobě diplomatických přepisů.

Věříme, že takto nově zrekonstruovaná hudební kariéra Josefa Kohouta a jeho nejbližší rodiny přispěje k většímu povědomí o tomto hudebníkovi a skladateli a povede k znovuoživení

jeho hudebního odkazu, který si to jistě zaslouží. Pro lepší pochopení interpretačních specifik komorní tvorby pro loutnu Josefa Kohouta je zde na místě představit detailněji typologii nástroje, na nějž tento jeden z posledních známých loutníků hrál.

Loutnista a jeho nástroj

Josef Kohout je znám zejména jako autor komických oper, nelze však opomíjet jeho výjimečnost coby jednoho z posledních známých loutníků své doby. V rámci svého nabitého itineráře se hudebník dostal do Paříže, kde se definitivně usadil a přinesl s sebou tradici specifického využití loutny v komorní hudbě, tj. jako obligátního sólistického nástroje, použití, které se objevuje spíše ve středoevropském prostoru, zejména ve tvorbě S. L. Weiße. Právě díky pařížskému pobytu Josefa Kohouta se nicméně dochoval hudebníkův portrét, nesmírně cenný pramen umožňující lépe poznat nástroj, na nějž hrál a který tedy zamýšlel pro svoji komorní tvorbu.

Ve sbírkách zámku v Chantilly je nyní uložena nejúplnější část (653 portrétů) z původní kolekce celkem 750 kolorovaných kreseb Louise Carrogise, řečeného Carmontelle (1717–1806), amatérského portrétisty a chráněnce vévody z Orleánsu, žijícího v pařížském Palais Royal.¹⁶ Carmontelle pro svoji kolekci portrétoval dobovou společnost v celé své šíři, od korunního prince po leštiče parket ze St. Cloud, jak jeho počínání komentoval baron Grimm.¹⁷ Mezi jeho portréty se spolu s mnohými dalšími hudebníky působícími v Paříži nebo metropolí projíždějícími virtuozy dochoval i portrét Josefa Kohouta, nedocenitelné svědectví nejen jeho lidské podoby, ale zejména nástroje, na nějž hrál. Hudebník je zde vypořádán sedící v křesle s červeným brokátovým potahem umístěném na terase vedoucí do snad anglického parku či lesa, má na sobě skromný šedý kabát a kalhoty, zpod loutny vykukuje světle modrá saténová šerpa. Portrét jej zachycuje při hře, jeho pohled je však upřen do dále. Stejně jako u všech ostatních

¹⁶ O této kolekci viz GRUYER, Anatole-François, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*. Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1902.

¹⁷ „Carmontelle a commencé depuis plusieurs années un recueil de portraits dessinés au crayon et lavés avec des couleurs de détrempe. Il a le talent d'attraper supérieurement l'air, le maintien et la contenance des personnes qu'il peint, ses portraits sont faits avec une facilité, une grâce et un esprit infinis. [...] Des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, de toute espèce s'y trouvent pèle mêle depuis M. le Dauphin jusqu'au frotteur de St. Cloud.“ F. M. GRIMM, *Correspondance littéraire*, 1^{er} mai 1763. Cituji dle GÉTREAU, Florence, „Retour sur les portraits de Mozart au clavier: un état de la question“, *Cordes et claviers au temps de Mozart. Strings and Keyboard in the Age of Mozart, Actes des Rencontres Internationales harmoniques de Lausanne 2006* (T. Steiner, ed.). Berne: Peter Lang, 2010, s. 76.

Carmontellových portrétů, i zde je namalovaná osoba zpodobněna z profilu, kreslířsky nejsnadnější pozice.

Jak dalece realisticky je zpodobněn hudebník, o to méně do detailu je vymalován jeho nástroj. I přes tyto nedostatky, například v počtu vymalovaných kolíků na struny, je však rozpoznatelné, o jaký typ nástroje se jedná, neboť zde nacházíme hned několik rozpoznávacích prvků. V prvé řadě překvapí tři rozety namísto obvyklé jedné, počet typičtější pro teorby a basové loutny. Dále je zde viditelný basový nástavec u kolíčnicku, prvek připojený na popud S. L. Weiße pražským loutnařem Thomasem Edlingerem v letech 1717 až 1718.¹⁸ Tímto nástavcem byly původně 11-ti sborové loutny rozšířeny na 13-ti sborové a završily tak vývoj barokní loutny do její rozsahově nejširší podoby. Zobrazený nástroj má poměrně dlouhé oválné tělo, prvek opět typičtější pro teorby než pro loutny. Přestože by se mohlo zdát, že jsou zmíněné prvky, anebo alespoň jejich část, výsledkem nepřesného zobrazení modelu portrétistou, konfrontace s dochovanými nástroji ukazuje na realističnost tohoto portrétu. Ve své detailní studii Carmontellova portrétu Joëlle Dugot identifikuje zobrazený nástroj jako 13-ti sborovou loutnu postavenou modernizací italské teorby ze 17. století, či přímo jako nově postavený nástroj s danými charakteristikami.¹⁹ Dugot uvádí celkem devět dochovaných nástrojů splňujících tyto charakteristiky, tedy coby přestavby starších nástrojů, či „falešné“ přestavby.²⁰ Hlavním autorem přestaveb většiny Dugotem zmíněných nástrojů je právě pražský loutnař Edlinger. Je tedy možné, že i loutna Josefa Kohouta pocházela od tohoto stavitele.

Přestože nelze určit, zda některý z dochovaných nástrojů je přímo loutnou zobrazenou Carmontellem, ukazují tyto nástroje na akustické vlastnosti takového typu loutny. Nevíme, zda měl Josef Kohout přestavěnou loutnu ze staré italské teorby, či zda se jednalo o nový nástroj postavený dle takového modelu. V každém případě však jeho nástroj měl po akustické stránce blízko k teorbě, tedy silnější a delší tón, a tím mohl lépe vyniknout v rámci komorní hry se smyčci. Je pravděpodobné, že na podobný typ nástroje hrál i Josefův starší bratr Karel Kohout a

¹⁸ O vývoji 13-sborové loutny např.: ŠTUDENT, Miloslav, „Obrázky z historie loutny I. V. Když je třináctka šťastnou volbou“, *Hudební rozhledy* 5/2013, s. 58–59. Autor této studie považuje loutnu na Kohoutově portrétu za 11-ti sborový nástroj, zřejmě z důvodu přehlédnutí na portrétu nepřilíš výrazného basového nástavce.

¹⁹ DUGOT, Joëlle, „Parcours, détours et pièges“, *Imago musicae* IV (1987). *In memoriam Geneviève Thibault de Chambure (1902–1975). De l'image à l'objet. La méthode critique en iconographie musicale.*, s. 239–254.

²⁰ *Idem.*, s. 254.

pro něj také skládal své loutnové skladby. Připomeňme, že dva z takových nástrojů, jež jmenuje ve své studii Dugot, jsou dnes uloženy ve Vídni (Kunsthistorisches Museum). Co se týče starší generace, otce Jakuba Josefa Kohouta, je možné, že byl o vývoji 13-ti sborové loutny zpraven mezi prvními. S. L. Weiß totiž realizoval tuto organologickou novinku v letech 1717 až 1718 ve spolupráci s pražským loutnařem Edlingerem. V roce 1718 pak navštívil spolu s družinou saského korunního prince Vídeň, kde se mohl setkat s tam čerstvě usazeným Jakubem Kohoutem. Právě vytvořenou nástrojovou novinku mohl tehdy mít již s sebou. Díky rodu Kohoutů se tak tento typ nástroje rozšířil do vzdálenějších lokalit, včetně Paříže.

1. Vídeňský původ s českými kořeny

Josefu Kohoutovi byla jak v dobových pramenech, tak v pozdějších pracích přirčena různá přízviska: „hudebník z Čech“, „rakouský hudebník“, nebo také „německý hudebník“. I přes jejich zdánlivou protichůdnost mají všechna tato pojmenování nějakou vazbu k životu Josefa Kohouta tak, jak vyvstává napříč dochovanými prameny. Přestože byl jeho původ zatížen v novodobých pracích množstvím omylů, jeho skutečné kořeny, které bylo možné zrekonstruovat na základě nově objevených archivních dokumentů, staví tohoto hudebníka do podstatně jiného světla a umožňují lepší pochopení jeho životní kariéry a díla. Josef Kohout tak nejen svými životními osudy, ale také svými kořeny představuje velmi zajímavý příklad migrace hudebníků v osvětské Evropě. Novodobým omylům i skutečnému původu Josefa Kohouta, jeho rodině a prostředí, v němž vyrůstal, je věnována následující kapitola. Krátce se v ní zaměříme také na problematiku migrace českých hudebníků v 18. století.

1.1. Žatecký regenschori František Ondřej Kohout

V hlavních moderních hudebně-lexikografických pracích bývá Josef Kohout považován za syna Franze Andrease Kohouta (Františka Ondřeje Kohouta), varhaníka a ředitele kůru v kostele Panny Marie v Žatci v severních Čechách.²¹ Tento hudebník se v Žatci usadil roku 1716 jako „musicus“, jak se můžeme dočíst v soupisech žateckých měšťanů.²² Dle Dlabace byl autorem kantáty k počtě Jana Nepomuckého, která byla v žateckém kostele Panny Marie s úspěchem provedena 16. května 1722.²³ Dlabáčův slovník je zároveň prvním hudebně-lexikografickým pramenem, který Franze Andrease Kohouta zmiňuje, stejně jako dalších pět hudebníků stejného příjmení, mezi nimiž figuruje i krátké heslo o Josefu Kohoutovi, avšak ještě

²¹ FREEMANOVÁ, Michaela, „Kohout, Wenzel Joseph Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10.* (L. Finscher, ed.), Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2003, sl. 431–432. COOK, Elisabeth – NOIRAY, Michel, „Kohout, Wenzel Joseph Thomas“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* (S. Sadie, J. Tyrrell, eds.), New York: Grove, London: Macmillan, 2001, sv. 13, s. 739–740.

²² Soupisy žateckých měšťanů obsahují zápis z 23. února 1716 ohledně Franze Kohouta, jeho původ však není upřesněn. SOKA Louny, I B 129, s. 173.

²³ DLABACŽ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien.* Prag, 1815, sv. II, sl. 87–88.

bez udání jeho křestního jména. Tento pramen však žádným způsobem neřeší rodinné vazby mezi Františkem a Josefem Kohoutem. Objevují se až ve 20. století, v pracích žateckého rodáka a muzikologa Rudolfa Quoiky. V hesle, které Quoika zpracoval pro první vydání německé encyklopedie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, se z Josefa stal Wenzel Josef Thomas Kohaut, syn Franze Andease.²⁴ Mezi třinácti dětmi, pocházejícími ze dvou manželství tohoto žateckého varhaníka se opravdu objevuje syn daného jména. Wenzeslaus Josephus Thomas Kohaut, jak bylo toto dítě narozené 7. března 1738 (a ne 4. května jak uvádí Quoika) stejného dne pokřtěno, však zemřel již 12. prosince téhož roku.²⁵ Žádné další z dětí Františka Ondřeje Kohouta nemělo křestní jméno Josef. Velká dobová úmrtnost dětí citelně zasáhla rodinu žateckého regenschoriho – ze třinácti narozených jich šest zemřelo v útlém věku;²⁶ žádný z přeživších potomků se pak dle našich zjištění hudbě nevěnoval.

1.2. Pražský varhaník Josef Kohout a další jmenovci

Dlabačův slovník, zásadní pramen pro studium hudby v českých zemích v 17. a 18. století, sehrál důležitou roli nejen v pracích o loutnistovi Josefu Kohoutovi.²⁷ Kromě zcela prvních publikovaných informací o Františku Ondřeji Kohoutovi, který byl později zaměňován za otce Josefa Kohouta, nabízí Dlabač pět dalších hudebníků stejného příjmení, působících v 18. století.

I když Dlabačem uváděných celkem šest hudebníků tohoto příjmení může budít dojem vyčerpávající informace, minimálně jeden hudebník v jeho přehledu, snad s ohledem na možné záměny i našťestí, chybí. V Praze se totiž v této době pohyboval jistý varhaník jménem Josef

²⁴ QUOIKA, Rudolf, „Kohaut (Kohout, Kohault), Wenzel Josef Thomas“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (ed. Friedrich Blume) Kassel: Bärenreiter, 1949–1986, 17 sv.; sv. 7 (vyd. 1959), sl. 1396–1397. Ohledně geneze slovníkových hesel o Josefu Kohoutovi a s ní spjatými omyly v jeho biografii viz také FRANKOVÁ, Jana, „Nové poznatky k původu a životním osudům loutnisty a skladatele Josefa Kohouta (1734–1777)“, *Acta musicologica*, 2/2014, nestránkováno, dostupné na <http://acta.musicologica.cz/>.

²⁵ Žatecké matriky: SOA Litoměřice, Knihy pokřtěných z Žatce, 189/8 (1727–1747), s. 326 a Soupisy zemřelých měšťanů z Žatce, 189/47 (1728–1750), s. 164.

²⁶ Detailní rodokmen rodiny Františka Ondřeje Kohouta se nalézá v apendixu B.

²⁷ Význam tohoto slovníku pro studium migrace hudebníků z českých zemí bude pojednán v samostatné podkapitole.

Kohout (Joseph Kohaut). I když se informace o něm nevyskytují v žádných lexikografických pracích, je možné jej vysledovat přímo v hudebních pramenech. Jeho jméno se objevuje v opisu mše od Ignáze Prustmana,²⁸ uložené v hudební sbírce rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze pod signaturou XXXV A 23.²⁹ Zde je na konci jednoho z varhanních partů poznamenáno: „Revisum et Correctum a Josepho Kohaut organista apud Crucigero ad pedem pontis“. Žádné jiné nám známé hudební prameny pak podobný přesný údaj o tomto hudebníkovi neobsahují. Jméno Joseph Kohaut se však objevuje ještě v jiné pražské chrámové sbírce. Hudební sbírka pražské metropolitní kapituly sice neobsahuje žádné prameny zkomponované tímto hudebníkem, u sedmi hudebnin z této sbírky je však uveden jistý Joseph Kohaut jako bývalý vlastník.³⁰ Jedná se o pět anonymních děl: opisy dvou offertorií „de Venerabili Sacramento“,³¹ dvou offertorií „de tempore“³² a jedné duchovní árie *Nos per hoc mundi mare* pro bas, dvoje housle, violu a varhany.³³ Dále do Kohoutovy sbírky patřil i nyní neúplný opis mše C dur Antonia

²⁸ O tomto hudebníkovi je známo zatím poměrně málo informací. Je doloženo, že v letech 1706–1707 působil jako varhaník u knížete Pála I. z Estezházy v Eisenstadtu. Z jeho skladeb uložených ve Vídni (A-Wn) pak vyplývá, že byl žákem císařského kapelníka J. J. Fuxe. (více k tomu: TANK, Ulrich, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1720 bis 1790*, Regensburg: Gustav Bosse, 1981, s. 58–59, 84, 88, 102 a 113). Dle novější literatury by měl být členem augustiniánského řádu eremitů (viz DUNLOP, Alison J., *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690–1770)*, Wien: Hollitzer, 2013, s. 58).

²⁹ V rámci přípravy této práce nebylo možné pramen přímo prostudovat, s ohledem na nedostupnost této sbírky pro badatele. Veškeré informace o něm jsou tedy čerpany z databáze RISM, cf. RISM A/II, id: 550266535. Zde je jako přibližná datace pramene uvedeno rozmezí let 1700–1732. [cit. 22-01-2013].

³⁰ Sbírkou byla zkatalogizována Štefanem a u jednotlivých děl bude na tento katalog odkazováno. Viz ŠTEFAN, Jiří, *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogum series. Vol. IV./1, 2. Ecclesia Metropolitana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha: Supraphon, 1983, 1985. Děkuji Václavu Kapsovi, že mě na existenci těchto pramenů upozornil a pracovníkům archivu Pražského hradu za umožnění pramenů prostudovat i za ztížených podmínek probíhající inventury archivu.

³¹ CZ-Pak sign. 1567 a 1576, Štefan 1649 a 1648.

³² CZ-Pak sign. 1573 a 1574, Štefan 1644 a 1645.

³³ Jiný opis této árie můžeme nalézt pod signaturou CZ-Pak 1460, jako číslo 2, v rámci sbírky 7 duchovních árií k Janu Nepomuckému z proveniencí Antonína Görbiga, který byl ředitelem svatovítského kůru v letech 1734–1737. Árie jsou zde anonymní. I když to v rámci této práce nebylo možné prokázat, dá se předpokládat, že se jedná o duchovní kontrafakta operních árií. Tak je tomu totiž u první z árií, která je kontrafaktem „Se con tua pace io moro“ z opery *Ascanio* (1718) od Antonia Lottiho (Štefan 1516/1, RISM A/II, id: 550268736). Kontrafaktum jiné árie z této opery se nachází také v rozsáhlé sbírce hudebnin pořízených pro kůr Sehlingem (o něm viz níže). Této na operní kontrafakta bohaté sbírce se detailně věnovala Milada Jonášová, viz: JONÁŠOVÁ, Milada, „Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756“, *Hudební věda*, XXXVIII (2001), No 3–4, s. 263–301, k Lottiho kontrafaktu zejm. s. 285–289.

Caldary,³⁴ jejíž jiný, kompletní exemplář psaný rukou Josefa Antonína Sehlinga náleží do poměrně velké kolekce Caldarových děl, které Sehling, působící zde od roku 1737 jako houslista, pro svatovítský kůr opatřil.³⁵ Poslední dílo, u něž je Josef Kohout uváděn jako bývalý vlastník, nese také spojitost se Sehlingem. Jedná se o opis jeho latinského moteta „de Sanctissimo Sacramento“, pořízený jinak blíže neurčeným kopistou skrytým pod iniciálami „N.S.“.³⁶ Provenience tohoto pramene však není jednoznačná, neboť původní určení na titulní straně složky „Ex partibus Joseph Kohaut“ bylo vyškrabáno a přepsáno jinou rukou na „Ex reb:s Joseph Anton Sehling“, což může také značit posloupnost vlastníků. I když výše zmíněné prameny nenesou přesnou dataci, je možné je zařadit do 30., či 40. let 18. století, tedy do přibližně stejného období jako opis Prustmanovy mše a domnívat se, že jejich vlastníkem byl tentýž, výše zmíněný varhaník u křížovníků.³⁷ Vzhledem k tomu, že tento hudebník zatím unikl zájmu jak muzikologů obecně, tak hudebních lexikografů, a to včetně Dlabace, není možné jeho kariéru více přiblížit. Z nalezených pramenů je snad možné se domnívat, že mohl nějakou dobu působit i na svatovítském kůru. Nelze pak ani vyloučit jeho eventuální příbuzenský vztah k varhaníkům Františku Ondřejovi a Adamu Kohoutovi,³⁸ hudebníkům, kterým se Dlabáč ve svém slovníku náležitě věnoval.

Dlabáčem uváděných celkem šest hudebníků s příjmením Kohaut zajímavým způsobem dokumentuje metodologii práce tohoto lexikografa, které se budeme blíže věnovat v samostatné podkapitole.³⁹ Jednotlivá hesla zde reprezentují různé způsoby získávání informací: najdeme tak dva hudebníky (varhaníka Adama Kohauta a varhaníka a regenschoriho Franze Andrease Kohauta), o nichž byl Dlabáč informován ze zdrojů jemu nejbližších, tj. ve vztahu k premonstrátskému řádu, v obou případech však na základě písemných pramenů, dále jednoho

³⁴ CZ-Pak sign. 223, Štefan 242.

³⁵ ŠTEFAN, J., *op. cit.*, s. 8.

³⁶ CZ-Pak sign 1254, Štefan 1303.

³⁷ Opis žádného z těchto děl se nevyskytuje v hudební sbírce rytířského řádu křížovníků s červenou hvězdou v Praze a nenalezli jsme je ani v jiných pražských chrámových sbírkách.

³⁸ Adam Kohaut byl kolem r. 1720 varhaníkem v premonstrátském kostele sv. Benedikta na Starém Městě, jak Dlabáč dle ročenek tamní premonstrátské koleje uvádí. DLABACZ, G. J., *op. cit.*, sv. II, sl. 87.

³⁹ Viz kapitola 1.3.1. Migrace hudebníků z českých zemí v 18. století.

zpěváka-basistu z kostela Sv. Štěpána na Novém Městě pražském, kterého autor našel v publikaci *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* z roku 1796; konečně se zde také nalézají informace o třech loutnících, které Dlabač čerpal z lexikografických prací svých předchůdců a částečně také doplnil vlastními výzkumy. Pro první z trojice hesel, věnované jistému „Kohottovi“, který snad může být identifikován jako Jakub Josef Kohout, uvádí Dlabač jako zdroje slovníky Walthera a Gerbera⁴⁰ a připojuje také odkaz na vlastní práci v rámci Rieggerových *Materialiů*.⁴¹ Druhé heslo, vztahující se ke Karlu Kohoutovi pak Dlabač čerpá opět z Gerbera (zde spolu s domněnkou, že by se mohlo jednat o syna předešlého), dále pak z Meusela⁴² a vlastního předchůdce slovníku – *Materialien* vydaných Rieggerem. Zcela nejkratší heslo z této trojice je pak věnováno právě Josefu Kohoutovi, u nějž Dlabač jako zdroj uvádí pouze Rieggerem vydané *Materialien*.

Z výše uvedených skutečností je zřejmé, že rodina loutníků Kohoutů naneštěstí nespádala do okruhu hudebníků, kteří by byli Dlabačovi osobně blízkými, nebo o nichž by se dovídal od svých přímých spolupracovníků a korespondentů. Bližší informace o nich je tedy nutné hledat z jiných zdrojů.

⁴⁰ WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732; GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*. Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.

⁴¹ DLABACZ, G. J., „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichen Tonkünstler in oder aus Böhmen,“ in: RIEGGER, J. A. (ed.), *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, seš. 12, Leipzig – Prag, 1794, s. 247.

⁴² MEUSEL, Johann Georg, *Teutsches Künstlerlexikon; oder, Verzeichniß der jetztlebenden Teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniß sebenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz*. Lemgo: Meyerschen Buchhandlung, 1808, sv. I, s. 498.

1.3. Rod loutníků Kohoutů

I přes novodobou záměnu s rodinou žateckého regenschoriho, již dobové prameny nabízely jinou variantu původu Josefa Kohouta, kterou bylo možné posledními výzkumy potvrdit. Friedrich Melchior Grimm ve své *Correspondance littéraire* zmiňuje, že měl Josef Kohout staršího bratra, který byl také loutník a žil ve Vídni.⁴³ Tato zmínka umožnila znovuobjevení hudebnického rodu Kohoutů napříč různými evropskými archivy. Rod Kohoutů, tedy otec Jakub Josef a synové Karel a Josef představuje svými osudy výjimečný příklad v hudební historii, a to hned z několika důvodů: jedná se o jedny z mála migrujících loutníků s českými kořeny v daném období, navíc s poměrně rozmanitým itinerářem; synové Karel a Josef pak představují jedny z posledních významných hráčů na tento nástroj v osvěcenské Evropě.

Na počátku 18. století, kdy začínal svoji hudebnickou kariéru jejich otec, však byl tento nástroj nejen v českých zemích ve velké oblibě. Dle Janovkova slovníku bylo v Praze té doby dokonce louten tolik, že by se jimi daly pokrýt střechy největších tamních paláců:

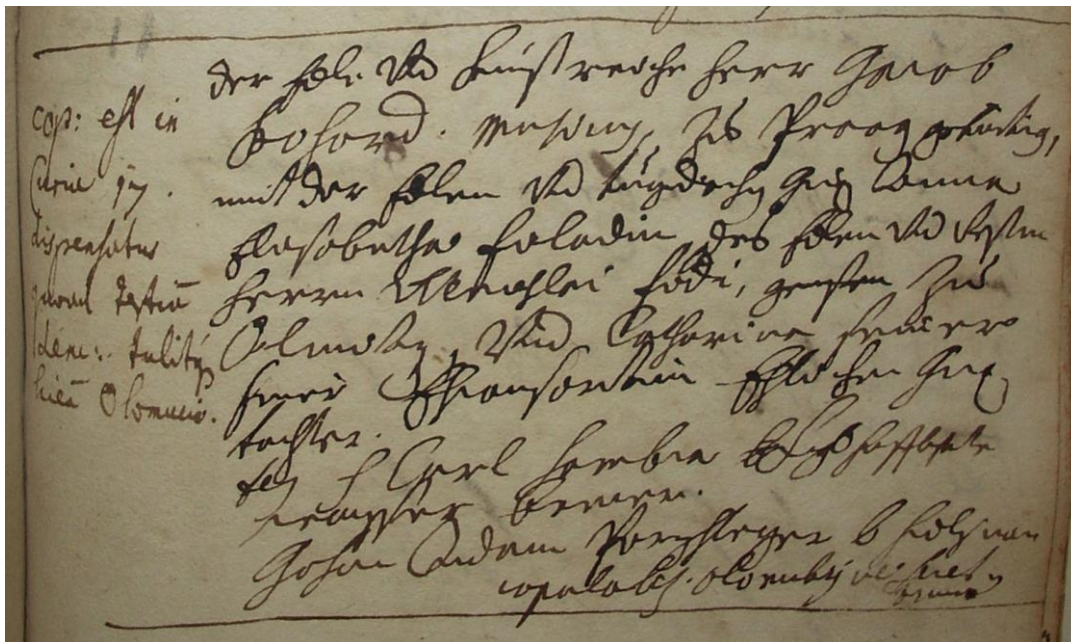
„Testudo notissimum in nostris partibus instrumentum, nam tanta per omnes domos, quocunque te verteris in triurbe hac regia, *loutnarum* est copia, ut nescio quot maximorum palatiorum in casu hujus probandi asserti tectis ex integro construendis succurrere cum eis posses.“⁴⁴

A právě z tohoto loutnami prosyceného města měl Jakub Josef Kohout pocházet, jak vyplývá ze zápisu o jeho svatbě ve vídeňské matrice z roku 1718. Tento matriční záznam však vzbuzuje různé otázky. Nachází se v oddací matrice chrámu sv. Štěpána ve Vídni v rámci záznamů z října 1718.⁴⁵

⁴³ GRIMM, Friedrich Melchior – DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. (Tachereau, ed.), Paris: Furne, 1829–1831, 16 sv.; sv. IV, s. 150 [z 1. ledna 1765]; sv. V., s. 445 [z 15. června 1768].

⁴⁴ JANOVKA, Tomáš Baltazar, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Prag, 1701, s. 283.

⁴⁵ A-Wd (Dompfarre St. Stephan, Wien I.), Trauungsbuch, sign. 02-41, s. 668.



Obr. 1: Zápis o sňatku Jakuba Kohouta, A-Wd, Trauungsbuch, sign. 02-41, s. 668.

Jedná se o dodatečný záznam sňatku, který měl být uzavřen v Olomouci 17. října 1718. Nově příchozí obyvatelé tím zřejmě narovnávali svůj status s ohledem na budoucí potomky. Jakub Kohout je zde označen jako „Mussicus, zue [sic] Praag geburtig“ bez dalších zpřesňujících údajů. O jeho ženě Anně Elisabetě Faladin se dozvídáme, že žila se svými rodiči, manželi Václavem a Kateřinou Faladovými v Olomouci. Ze záznamu svatby jasně nevyplývá, zda se Anna Elisabeta v Olomouci měla také narodit. Zápis o její svatbě s Jakubem Kohoutem ani jakékoli jiné zmínky o rodině Faladových se však nepodařilo v žádné olomoucké matrice dohledat. Výskyt tohoto poměrně vzácného příjmení v současné době pak vybízí k dohadu, zda rodina nepocházela z jižních Čech.⁴⁶

Přestože se nepodařilo nijak prokázat olomoucký původ Anny Elisabety, rodinné vazby Kohoutů na české země jsou zřejmě nejen z příjmení samotného. Vzhledem k dožitému věku se Jakub Kohout musel narodit v roce 1677 či 1678. Záznam o jeho narození se však v pražských

⁴⁶ Internetový portál www.kdejsme.cz, který umožňuje vyhledávání křestních jmen a příjmení obyvatel České republiky na základě statistických údajů Ministerstva vnitra, udává výskyt příjmení Falada či Faladová u celkem 160 osob s největší hustotou v okresech Písek (Milevsko) a Tábor. Za upozornění na tento fakt děkuji Mgr. Jířimu Dufkovi, stejně jako za pomoc s interpretací velmi problematicky čitelného záznamu o sňatku Jakuba Kohouta.

matrikách dohledat nepodařilo. Vystává tedy otázka, zda nemohlo být v zápisu svatby místo narození mylně zaměněno za místo posledního působení.⁴⁷ Z dokumentů vážících se k úmrtí jeho syna, Karla Kohouta, totiž vyplývá, že měli příbuzné v Sezemicích u Pardubic a jim také Karel část svého majetku po úmrtí odkázal.⁴⁸ Jedná se pravděpodobně o Karlovu sestřenicí a bratrance: Annu, Václava a Josefa Kohoutovy⁴⁹ a dalšího příbuzného ze Sezemic, Karla Neitera. Vzhledem k tomu, že otec dědiců, Václav Kohout, měl být v Sezemicích rychtářem,⁵⁰ je pravděpodobné, že zde rodina žila dlouhodobě a také Jakub Kohout se zde mohl narodit.⁵¹ Protože Karel Kohout ve své poslední vůli zmiňuje pouze tyto příbuzné stejného příjmení, je zároveň málo pravděpodobné, že by byl v užším příbuzenském styku s dalšími hudebníky tohoto jména v Praze či Žatci.

Stejně jako místo narození Jakuba Josefa Kohouta zůstává zatím blíže neznámá i jeho případná hudebnická kariéra v českých zemích. Když se roku 1718 jako čerstvě ženatý usadil ve Vídni, bylo mu již 40 let, nemohlo se tedy jednat o jeho první působiště. Zatímco je působení Jakuba Kohouta v Čechách nyní zcela neznámé, existují hypotézy, že byl kolem roku 1710 ve slezské Vratislavi jako učitel loutny Ernsta Gottlieba Barona.⁵²

Na rozdíl od naprostého nedostatku pramenů k ranému životu Jakuba Kohouta, lze alespoň částečně zdokumentovat osudy jeho vlastní, stejně jako jeho rodiny v rámci vídeňského

⁴⁷ Matriční záznamy z této doby nelze brát za zcela spolehlivé, jak dokazuje mimo jiné podobný případ záměny místa narození u Georga Muffata, viz DUNLOP, A. J., *op. cit.*, s. 43–44.

⁴⁸ Úmrtí Karla Kohouta je velmi dobře zdokumentováno dochovanými prameny, včetně vlastnoručně psané poslední vůle z 24. listopadu 1780, inventáře majetku po úmrtí a vyrovnání s dědici. A-Wsa/ 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360/1784 (Karl Kohaut, gest. 6. 8. 1784). Blíže se těmto pramenům věnujeme v kapitole 1.5.

⁴⁹ Ve své nedokončené disertaci o Karlu Kohoutovi upřesňuje Robert Frantz, i když s mylným údajem názvu obce – tj. Lesemitz, že se jednalo o Annu Marii (bap. 1. června 1726), Josefa Františka (bap. 17. března 1728) a Václava Martina Kohouta (bap. 11. září 1729). Jejich rodiče byli Václav a Ludmila Kohoutovi. FRANTZ, Robert, *Zur Biographie Karl Kohauts*, [strojopis, nedatováno], s. 1. A-Wn/ Mus.Hs.37332.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Sezemický původ Jakuba Kohouta nebylo možné v rámci této práce pramenně doložit či vyvrátit.

⁵² Tomuto možnému Kohoutovu působení stejně jako jeho pramenně doložené hudební kariéře se budeme věnovat v rámci samostatné podkapitoly. (1.4.)

prostředí. Základní informace o životě rodiny Jakuba Kohouta podávají vídeňské matriční záznamy, konkrétně z katedrály sv. Štěpána a kostela sv. Michaela. Ty bylo možné doplnit prameny ze Stadt- und Landesarchivu týkajícími se úmrtí (tzv. „Todebeschauprotokolle“). Kromě genealogických a topografických informací byly záznamy o úmrtí užitečné také pro doplnění informací o kariéře. Ty byly pak čerpány zejména z rodinných archivů zaměstnavatelů Jakuba Kohouta, knížat ze Schwarzenbergu a z Esterházy.

Prvním pramenem dokládajícím pobyt Jakuba Kohouta ve Vídni je již výše zmíněný záznam o jeho svatbě s Annou Elisabetou Faladovou z října 1718. V stejné době se Jakub Kohout také stal komorním hudebníkem knížete Adama Františka ze Schwarzenbergu. Poprvé je tak nazýván při narození své první dcery Kateřiny Elisabety, pokřtěné 5. března 1720 u sv. Štěpána ve Vídni.

„Kateřina Elisabeta, [rodiče:] Jakub Josef Kohout, komorní hudebník knížete Schwarzenberga, Anna Elisabeta, manželka, [kmotři:] Kateřina Elisabeta Schroppin, komorná tamtéž, Daniel František Pecatius, sekretář u hraběte z Proskau.“⁵³

Rodina v této době obývala dům zvaný „Gerstenbrandisch“ na Johannesgasse. Johann Georg Gerstenbrand byl vysokým císařským úředníkem⁵⁴ a jeho rodině tradičně patřil rohový dům mezi Kärntnerstraße a Krugerstraße poblíž Korutanské brány, nyní Kärntnerstraße č. 45. Tento dům ležící takřka přímo naproti divadlu u Korutanské brány vlastnila rodina od roku 1649. Do povědomí se pak dostal zejména jako bydliště císařského dvorního architekta Josefa Emanuela Fischera z Erlachu (kř. 13. 9. 1693–29. 6. 1742), který zde pobýval od roku 1722 do své předčasné smrti, jak vyplývá z matričních záznamů týkajících se jeho rodiny.

⁵³ A-Wd, Geburts- und Taufbuch, sign. 01-60, fol. 96v: „5. 3. 1720, Catharina Elisabetha, [rodiče:] D. Jacobus Josephus Kabaut, F[ür]rstlicher] Schwarzenberg[ischer] Cammer-Musicus, D. Anna Elisabetha, uxor, [kmotři:] D. Catharina Elisabetha Schroppin, Cammer-dienerinen allda, D. Daniel Franciscus Pecatius, Secretarius p. t. apud D. Com[ite] de Proskau.“

⁵⁴ Syn dvorního stavitele Georga Gerstenbranda (z 1669) Johann Georg působil jako vysoký úředník u císařského dvora. Roku 1709 je uveden jako sekretář u dvorské válečné rady s platem 800 zlatých ročně. Roku 1719 pak figuruje coby „Hofkriegs- und Obristland- und Hauszeugamtssecretarius“. RINK, Eucharius Gottlieb, *Leopolds des Grossen, Röm. Kaisers, wundervürdiges Leben und Thaten, aus geheimen Nachrichten eröffnet und in vier Theile getheilet*. Leipzig: Thomas Fritschen, 1709, sv. I, s. 188; HARRER-LUCIENFELD, Paul, *Wien seine Häuser, Menschen und Kultur*. Wien: autor, 1951–58, 8 sv., sv. 5, II. část (1956), s. 362. [strojopis uložen ve Wienbibliothek im Rathaus, A-Wst]

Zatímco identifikace Gerstenbrandova domu na Kärntnerstraße je zcela jednoznačná, již méně jasně lze určit, který dům tak mohl být nazýván na Johannesgasse ve 20. letech 18. století, kdy zde žila rodina Kohoutů. V této době totiž žádný nositel jména Gerstenbrand dům v této ulici nevlastnil.⁵⁵ V historii vlastníků dvou domů se však toto jméno krátce vyskytuje; jedná se o současná orientační čísla 9 a 17. První zprávy o domu na Johannesgasse č. 9 sahají do druhé poloviny 14. století. Od té doby dům velmi často měnil majitele, na počátku 16. století byl přestavěn a koncem 17. století byl dokonce předmětem dražby. V srpnu roku 1713 připadl dům Marii Claře, roz. Göllner, jako dědictví po jejím manželovi Johannu Baptistovi Häckhelovi, protokolistovi u dolnorakouské správy. Marie Clara se znovu provdala, tentokrát za Johanna Georga Gerstenbranda a ten dům již 1. srpna 1714 prodal císařskému komorníkovi Maximilianu Franzi von Bonsart, který jej vlastnil do roku 1737. V polovině 18. století dům koupil stát a sloužil jako mincovna a kanceláře pro ministerstvo financí. Čtyřpatrový dům, který roku 1897 připadl městu, byl roku 1912 stržen a na jeho místě postaven dům nový. Tato budova byla na konci 2. světové války silně zasažena bombardováním a musela být znovu vybudována.⁵⁶

Druhého možného kandidáta, dům na místě současné Johannesgasse č. 17, koupil otec Johanna Georga Gerstenbranda již roku 1651 od kožešníka Melchiora Khotta. Johann Georg Gerstenbrand jej pak sám 16. května 1691 přepsal na svoji dceru, Marii Magdalenu, vdanou von Puechenegg, v té době již vdovu.⁵⁷ Po ní dům postupně vypořádáním se sourozenci zdědila roku 1712 její dcera Maria Barbara Desenbruch⁵⁸ a ta jej odkázala svému synovi Ignazi Antonovi, který

⁵⁵ Tyto informace čerpáme z monumentálního díla Paula Harrer-Lucienfelda, který detailně popisuje historii jednotlivých vídeňských domů. Viz předešlá pozn.

⁵⁶ HARRER-LUCIENFELD, P., *op.cit.*, sv. 5, II. část, s. 258–261.

⁵⁷ Maria Magdalena von Puechenegg dům odkázala ve své závěti (ze 2. 2. 1711) svým čtyřem dětem. Byli to: Maria Barbara Desenbruch, Dr. med. Paul Ferdinand Cugnot, Eva Maria Müller a Maria Anna Theresia, později provdaná Hartmann. (cf. HARRER-LUCIENFELD, P., *op.cit.*, sv. 5, II. část, s. 273–274.) Posledně jmenovaná, Maria Anna Theresia (z 20. 5. 1730) se 3. prosince 1712 provdala za Dr. jur. Josefa Hartmanna (*1668, Neunkirchen u Bregenz – z 17. 5. 1732 Vídeň), který byl v letech 1717–1720 a 1725–1726 vídeňským starostou. Viz „Hartmann Josef“ v soupisu vídeňských starostů: *Wiener Bürgermeister – Lebens- und Funktionsdaten (seit 1282)*, Wiener Stadt- und Landesarchiv, dostupné na <http://www.wien.gv.at/kultur/archiv/politik/bgmbio.html#H> [citováno 5. 3. 2014]. Zde se také dovídáme, že byla Marie Magdalena rozená Gerstenbrandová a její později zesnulý manžel se jmenoval Wolfgang Bernhard von Puechenegg.

⁵⁸ O Marii Barbaře Desenbruch ani její rodině se nepodařilo získat žádné bližší informace.

dům získal roku 1739. Po něm dům zdědil roku 1776 jeho bratranec Franz Hartmann.⁵⁹ Roku 1783 od něj budovu koupila nadace „Savoysches Damenstift“ a připojila ji k sousednímu paláci Savoye-Carignan (Johannesgasse 15). Nadaci patří celek dodnes.⁶⁰

Vzhledem k tomu, že prvně jmenovaný dům s číslem 9 vlastnil Johann Georg Gerstenbrand pouze necelý jeden rok v letech 1713 až 1714, je velmi málo pravděpodobné, že by jeho jméno zůstalo s tímto domem v paměti spojeno. Je ovšem pravda, že by se jednalo o velmi lákavou adresu. Dům byl totiž takřka v přímém sousedství s palácem hraběte Questenberga (Johannesgasse č. 5), v němž v této době pobýval Johann Adam Questenberg (1678–1752), sám zdatný loutnista a významný hudební mecenáš.⁶¹ Adresu rodiny Kohoutů však musíme hledat o několik domů dále směrem k hradbám, v současném čísle 17. I když jméno Gerstenbrand ve vlastnictví domu nefigurovalo již od roku 1691, zůstal dům v rodu po přeslici a mohl tak být dále nazýván tímto jménem. Když je tedy v zápise o úmrtí prvorozené Kohoutovy dcery v květnu 1721 uveden „Gerstenbrandisches Hauß in der Johannes Gassen“ jako místo, kde ke skonu došlo, je třeba jej situovat právě do domu nyní nesoucím číslo 17.⁶² Je pravděpodobné, že rodina Kohoutů v tomto domě žila již od roku 1718, odstěhovala se pak nejpozději začátkem roku 1728. Postupně se zde narodily celkem čtyři děti: po již zmíněné prvorozené Kateřině Elisabetě (5. 3. 1720–21. 5. 1721)⁶³ to byla Marie Anna Elisabeta (29. 5. 1722–19. 5. 1724),⁶⁴ dále Marie Anna

⁵⁹ Zjevně se jednalo o syna vídeňského starosty Josefa Hartmanna, viz pozn. č. 37.

⁶⁰ HARRER-LUCIENFELD, P., *op.cit.*, sv. 5, II. část, s. 272–274.

⁶¹ Johannu Adamu Questenbergovi jako významnému aktérovi hudebního života, jak v jeho vídeňském paláci, tak také na jeho panstvích na Moravě, se nejnověji zevrubně věnuje Jana Perutková ve své Míčovské monografii: PERUTKOVÁ, Jana, *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Praha: KLP, 2011.

⁶² A-Wd, Bahrleibuch, sign. 03a-48, fol. 122r-v: „21. 5. 1721, Des Herrn Jacob Kohaut, Fürst Schwarzenburgisch[es] Musici, sein Kind Catharina Elisabetha ist in Gerstenbrandisch[em] Hauß in der Johannes gassen [sic] an Leberdefect b[e]sch[au]t. alt ¼ Jahr.“

⁶³ Data uváděná u jednotlivých osob se, pokud není uvedeno jinak, vztahují vždy k datu křtu, které se v dané době lišilo od data narození jen v řádu max. několika dní. Datum úmrtí je uváděno dle dochovaných záznamů v matrikách a případně v „Todebeschauprotokolle“, které se však mohly mírně lišit od skutečného data úmrtí. Více k problémům pramenného výzkumu ve Vídni viz DUNLOP, A. J., *op. cit.*, s. 37–38.

⁶⁴ A-Wd, Geburts-und Taufbuch, sign. 01-61, fol. 351v: „29. 5. 1722, Maria Anna Elisabeth, [rodiče:] D. Jacobus Josephus Cohoot, Fürst Schwarzenwurgerischer Cammer Musicus, D. Anna Elisabeth, uxor. [kmoťi:] D. Catharina Elisabetha Schropin. D.

Teresia (11. 10. 1724–23. 7. 1727)⁶⁵ a konečně přeživší syn Karel Ignác Augustýn (26. 8. 1726–6. 8. 1784), později známý loutnísta.⁶⁶

V tomto období, kdy byl Jakub Kohout ve službách knížat ze Schwarzenbergu, nebyl sice kmotrem jeho dětí nikdo urozený, každé dítě však mělo vždy dva kmotry, a to s poměrně vysokým postavením. Vazba na službu u Schwarzenbergů je patrná z přítomnosti Cathariny Elisabethy Schroppin, schwarzenberské komorné, jako kmotry prvních dvou dcer. Dále zde nalzáme sekretáře hraběte z Proskau⁶⁷ a několik osob zaměstnaných u císařského dvora: Anna Theresia Sinezin se svým manželem Ignazem Antonem a Carl Franz Verzall.⁶⁸ Zajímavé také je, že se mezi kmotry druhorozené dcery, Marie Anny Elisabethy, opět objevuje svědek ze svatby rodičů, Carl Zambra.⁶⁹

Desetiletá služba u knížete Schwarzenberga pro Jakuba Kohouta skončila nečekaně koncem roku 1727 či začátkem 1728⁷⁰ a celá rodina se přestěhovala do paláce rodu Esterházyů na Wallnerstraße, kde získali útočiště na celých patnáct let. Bylo to v mnohém náročné období, i když se odehrávalo v jistě inspirativním prostředí. Jakub Kohout byl nejprve učitelem hudby,

Carolus Zambra.“; A-Wd, Bahrleibuch, sign. 03a-49, fol. 93r: „19. 5. 1724, Des Herrn Jacob Kochart, eines Musici, sein Kind Mar[ia] Anna, ist in Gerstenbrandisch[em] Hauß in der Johannes gassen [sic] an der Wassersucht b[e]sch[au]t. alt 7/4 Jahr.“

⁶⁵ A-Wd, Geburts-und Taufbuch, sign. 01-62, fol. 429v: „11. 10. 1724, Maria Anna Theresia, [rodiče:] D. Jacobus Gabaodt Musicus cels[issime] Principis de Schwarzenberg, D. Anna Elis[abeth], uxor. [kmotři:] Nob[ilis] D. Anna Theresia Sinezin. Nob[ilis] D. Ignatius Antonius Maritus Raitofficier bei Kays[erliche] Hoffkriegsbuchhalterei.“; A-Wd, Bahrleibuch, sign. 03a-51, fol. 157r: „23. 7. 1727, Des Herrn Jacob Kohot, Fürst Schwarzenberg[ischen] Lautenisten, sein Kind Theresia, ist in Gerstenbrandischen Hauß in der Johannes gassen [sic] an der Zahnfräis b[e]sch[au]t. alt 2 1/2 Jahr.“

⁶⁶ A-Wd, Geburts-und Taufbuch, sign. 01-64, fol. 5r: „26. 8. 1726, Carolus Ignatius Augustinus, [rodiče:] Jacobus Kohant, Cammer Musicus beym Fürst von Schwarzenberg. Elisabetha, uxor. [kmotři:] Carolus Franciscus Verzall. Kays[erlicher] Tabacmanufacturbuchhalter. D. Anna Theresia Sinezin. Kriegsbuchalterey Reith Offi[zier].“

⁶⁷ Jednalo se pravděpodobně o hraběte Antona Christopa von Proskau (1671–1737), tajného císařského radu („Kays[erliche] geheim Rath und Vice-Cammer-Praesident in Schlesien“). SCHUMANN, Gottlieb, *Jährliches genealogisches Hand-Buch*. Leipzig: Gleditsch, 1737, s. 552.

⁶⁸ Zřejmě též jako „Karl Franz von Werzall“ (z. 1741), který byl v letech 1736–1741 „Hoffutermeister“ u císařského dvora. Viz KUBISKA-SCHARL, Irene – PÖLZL, Michael, *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiensprotokolle*. Innsbruck, Wien, Bozen: Verein für Geschichte der Stadt Wien, sv. 58, 2013, s. 161, 383 a 730.

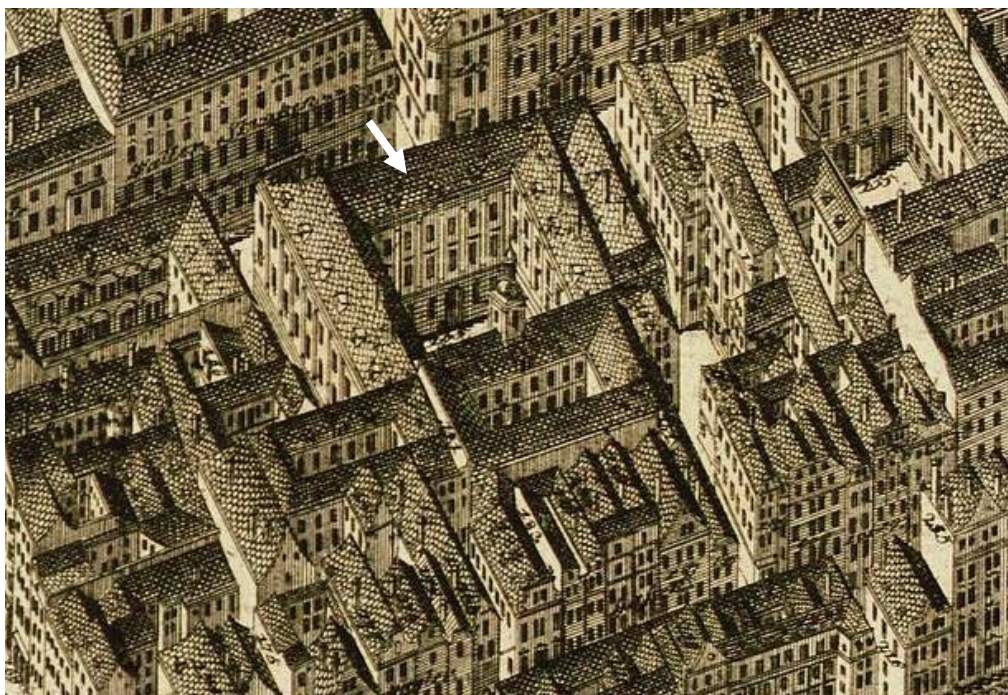
⁶⁹ Jeho povolání, uvedené v zápise svatby, je velmi těžko čitelné.

⁷⁰ Hudební kariéře Jakuba Kohouta se budeme blíže věnovat v samostatné kapitole. (1.4.)

pravděpodobně hry na loutnu, mladého knížete Pála Antala z Esterházy. S jeho odchodem na univerzitu v holandském Leidenu však výuka skončila a hudebník musel hledat jiné žáky. V tomto období se v esterházyovském paláci narodily Jakubu Kohoutovi a jeho ženě Anně Elisabetě další čtyři děti. Již v dubnu roku 1728 to byla dcera Marie Barbara Josefa (18.4.1728–20.8.1729),⁷¹ která jako poslední z Kohoutových dětí ještě měla dva kmotry – jednalo se o Marii Barbaru Gerzarolli⁷² a již dříve uvedeného císařského úředníka Carla Franze Verzalla.

⁷¹ A-Wstm (St. Michael, Pfarrarchiv), Liber Baptismalis (1725–1730), fol. 391r: „18. 4. 1728, M[a]r[i]a Barbara Josepha, ex P[at]re Jacobo Goboth, et Elisabetha ejus Cons[or]ti[n]; Musicus in Esterbaische[m] Hauß, in der Wallerstrassen; Matr: M[a]r[i]a Barbara Gerzarollin Rationariä, uxor, cum Francisco Carolo Werzall Vice-Buchhalter in Tabakh gfall, ejus loco fuit Ignatius Reichgrueber, Kays[erlicher] Bereitber.“; A-Wstm, Todten Protokoll (1727–1733), fol. 119r: „20. 8. 1729, Des Jacob Koohard, Lautenist; K[ind] Barbara, alt 1 ¾ Jahr.“

⁷² Manžel Marie Barbary Gerzarolli (Garzarolli?) je uveden jako „Rationarius“, tedy hlavní účetní. Je možné, že se jedná o potomka Franze Josefa Garzarolliho, příslušníka provinční šlechty a rektora vídeňské university, autora císaři dedikovaného díla: *Regia virtutum coronatio, in coronatione Josephi I. seu Principum Austriacorum virtutes*. (Wien, 1690). Viz DIMITZ, August, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813. Viertel Theil: Vom Regierungsantritt Leopold I. (1657) bis auf das Ende der französischen Herrschaft in Illyrien (1813)*. Laibach: Kleinmayr & Bamberg, 1876, sv. 4, s. 119. Garzarolli je významný rod z kraje Kraňsko na území dnešního Slovinska, historii rodu z genealogického hlediska se věnuje WANDRUSZKA, Nikolai, „Grenzerkundungen“ *Die Vorfahren des Historikers Adam Wandruszka (1916–1997) über seine Großmutter Marietta Buzj di Armorini (1855–1930) an der Südgrenze der k. k. Monarchie*. Fargau, 2013, dostupné na <http://www.wandruszka-genealogie.eu/Literatur/Grenzerkundungen.pdf>. [cit. 15-2-2014]. Zajímavá je také možná vazba na dvorní kapelu. V letech 1731–1759 zde totiž byl hobojistou Johann Zacharias Garzarol; ten zemřel 18. 4. 1759 ve věku 67 let. Viz KUBISKA-SCHARL, I. – PÖLZL, M., *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals, op. cit.*, s. 341 a 583 a A-Wd, Bahrleibuch, sign. 03a-83, fol. 67r.



Obr. 2: Pohled na esterházyovský palác v detailním plánu Vídně od Josepha Daniela von Hubera (1769–1773).

Z přehledu kmotrů Kohoutových dětí během jeho služby pro Schwarzenbergy je vidět, že byla rodina poměrně dobře situována ve vídeňské společnosti. I když se na křtech dětí nepodílel žádný člen knížecí rodiny, získávali Kohoutovi přístup do poměrně dobře postavených kruhů vyšších císařských úředníků. S přestěhováním k Esterházyům se pak mezi kmotry objevují i osoby šlechtického původu. Marie Barbara jen o málo přežila narození své mladší sestry, Marie Francisky Mariany (21. 5. 1729–po 1762), která se jako jediná z dcer dožila dospělosti. Za kmotru jí šla Herula Francisca de Thurn v zastoupení Annou Marií Meckin.⁷³ Již po odchodu mladého knížete Esterházyho na univerzitu, se Jakubovi Kohoutovi narodil další, v pořadí druhý syn. Byl pokřtěn Antonín Bernard (12. 6. 1732–12. 12. 1732), záhy však zemřel.⁷⁴ Vliv na setrvání rodiny

⁷³ A-Wstm, Liber Baptismalis (1725–1730), fol. 502v: „21. 5. 1729, M[a]r[i]a Francisca Mariana, ex P[at]re Jacobo Gobott, et Elisabetha ejus Cons[ortin]; Lautenist in Esterhasischen [sic] Hauß, in der Wallnerstrassen; Matr: Herula Francisca de Thurn. ejus loco fuit Virgo Anna M[a]r[i]a Meckin.“

⁷⁴ A-Wstm, Liber Baptismalis (1731–1733), fol. 227v: „12. 6. 1732, Antonius Bernardus, ex P[at]re Jacobo Kohout, et Elisabetha ejus Cons[ortin]; Lautenist in Domo Esterbasiana; Patr: D: Bernardus Zoller Magister Domus ibidem.“; A-Wsa, 1.1.10.B1 Totenbeschauprotokolle, sv. 36 (12. prosince 1732): „12. 12. 1732, Dem Herrn Jacob Kohut, Lautenisten sein Kind Anton, ist in Esterhasis[chem] Hauß in der Wallerstrass an der Steck und Zahnfräis b[e]sch[au]t alt ½ Jahr.“

v paláci Esterházyů i po ukončení přímé služby pro ně měl možná i vztah k tamnímu majordomovi Bernardu Zollerovi. Právě ten byl totiž kmotrem Antonína Bernarda. Dva roky po jeho narození pak přišel na svět poslední a pro nás nejpodstatnější syn Jakuba Kohouta, pokřtěný 11. července 1734 jako Prokop Pius Josef a později známý pouze pod jménem Josef Kohout.

„Procopius Pius Josephus, ex P[at]re D: Jacobo Kohaut et Elisabetha ejus Cons[ortin];
Lautenist in Esterhasische Hauß; Patr: Ill[ustriss]imus D: Procopius Comes de Kollobrat,
ejus loco Josephus Ziegler.“⁷⁵

Za kmotra dostal nejvýznamnější osobu ze všech Kohoutových dětí. Byl jím tehdy šestnáctiletý Prokop Jan František Kolowrat-Krakowský (13. 3. 1718–6. 4. 1774), prvorozený syn hraběte Viléma Albrechta Františka Kolowrat-Krakowského (4. 9. 1678–21. 4. 1738), císařského komořího a skutečného tajného rady a nejvyššího kancléře v Čechách.⁷⁶ Je možné, že volbu kmotra ovlivnila skutečnost, že hrabě Vilém Kolowrat-Krakowský byl v té době jedním ze správců schwarzenberského majetku do dovršení plnoletosti knížete Josefa Adama ze Schwarzenbergu.

Jakub Kohout měl od odchodu mladého knížete Esterházyho pravděpodobně existenční problémy. Život pětičlenné rodiny v Esterházyovském paláci pak razantně zasáhla smrt Jakubovy ženy. Již necelé dva roky po narození Josefa totiž zemřela jeho matka Anna Elisabeta ve věku 34 let na ledvinovou nedostatečnost.⁷⁷ Tato ztráta rodinu silně zasáhla a Jakuba Kohouta vedla k požádání o penzi za svoji službu u Schwarzenbergů. Svoji žádost musel adresovat správcům schwarzenberského majetku: kněžně vdově Eleonoře Amálii z Lobkovic, hraběti Františku Leopoldovi ze Šternberka a také hraběti Vilému Kolowrat-Krakowskému. Skutečnost, že syn posledně jmenovaného byl kmotrem nejmladšího Jakubova syna Josefa Kohouta, mohla být

⁷⁵ A-Wstm, Liber Baptismalis (1734–1739), fol. 66v.

⁷⁶ „k. k. Kämmerer, geheime Rath und böhmisch-österr. Oberstkanzler“, viz SCHÖNFELD, Ignaz von, *Adelsschematismus des österreichischen Kaiserstaates*. Wien: Schaumburg, 1824, sv. 1, s. 87.

⁷⁷ A-Wstm, Liber Fidelium Defunctorum (1734–1745), fol. 114r: „8. 6. 1736, Des H:[errn] Jacob Gohart, ein Musicus s.[eine] Weib Elisabetha, alt 34 J.[ahren].“; A-Wsa, 1.1.10.B1 Totenbeschauptokolle, sv. 38 (7. června 1736): „7. 6. 1736, Dem Herrn Jacob Gohardt, ein Musico, sein Ebenr: Anna Elisabeth, ist in Esterbas[sichem] Hauß in der Wallerstrass an Lungl-defect b[e]sch[au]t, alt 34 Jahr.“

nápomocna kladnému vyřízení žádosti. Od ledna 1737 tak Jakub Kohout získal doživotně za své služby penzi.⁷⁸

Přestože se stal Jakub Kohout penzistou u Schwarzenbergů, bydlel se svými třemi malými dětmi i nadále v esterházyovském paláci. Toto jistě inspirativní prostředí, které mohlo být i zdrojem přivýdělku v rámci různých zde konaných slavností, dozajista ovlivnilo dospívání Kohoutových dětí. Když však bylo nejmladšímu Josefovi 9 let, musela se rodina z paláce odstěhovat. Nevíme s určitostí, jaká byla jejich příští adresa, je však pravděpodobné, že se Jakub Kohout s již dospívajícími dětmi přestěhoval pod ochranu svých bývalých zaměstnavatelů, knížat ze Schwarzenbergu. V jejich paláci na Neuer Marktu totiž o téměř dvacet let později sám zemřel:

„Kohut | H:[err] Jacob gewester Hof-Musicus bei seiner Hochfürstl:[iche] Durchleucht[ige] alte? Fürstes zu Schwarzenberg und der wahliger pensionist ist am Neuen Markt in Schwarzenberisch Hauß an kalten Brand besch[au]t worde alt 84 J.[ahren] abends um 4 uhr. [nečit.] M.R.“⁷⁹

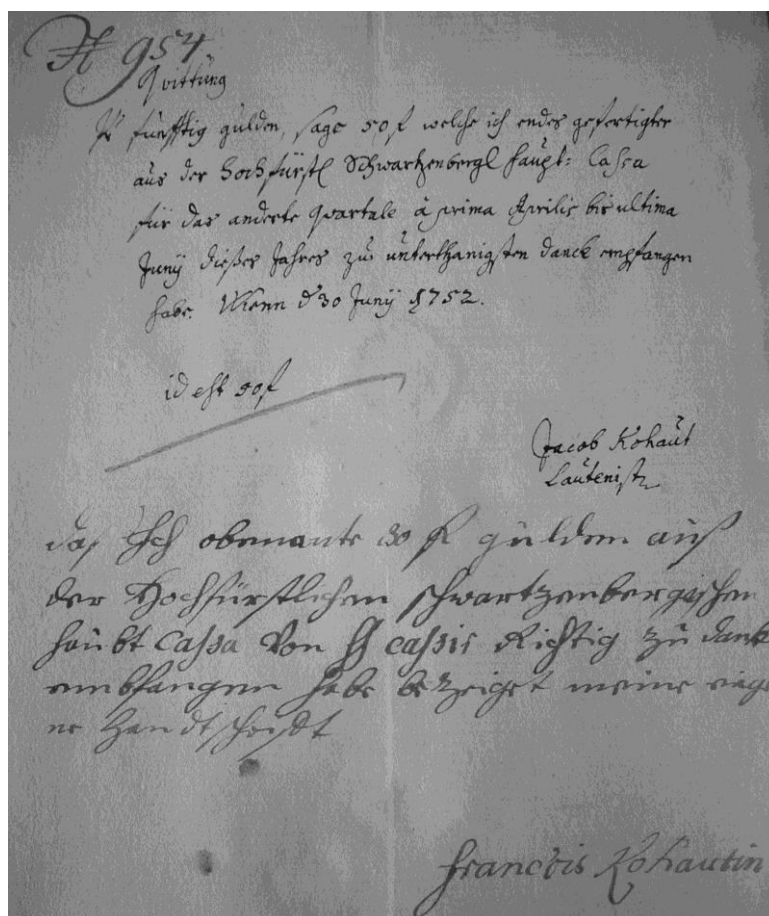
Vzhledem k tomu, že hudební kariéře Jakuba Kohouta a zejména jeho dvou synů se ještě budeme blíže věnovat, je na místě zmínit zde jejich sestru Francisku, křtěnou jako Marii Francisku Marianu. Rodinná situace otce a dvou bratrů loutníků totiž vybízí k paralele s jinými podobnými případy: rodem loutníků Weissů a Kropfgansů ze slezské Vratislavi.⁸⁰ V obou těchto rodinách se totiž loutně věnovaly i sestry-dcery – Juliana Margaretha Weiss (1690–1765) a Johanna Eleonora Kropfgans (bap. 5. 11. 1710). Nabízí se zde tedy otázka, zda tomu bylo podobně i v rodině Kohoutů a Franciska na loutnu také hrála. I když se nepodařilo nalézt žádné prameny, které by její hudební aktivity dokumentovaly, je pravděpodobné, že Franciska Kohoutová s tímto nástrojem byla blíže obeznámena.

⁷⁸ Blíže se žádosti Jakuba Kohouta o penzi a s ní spojeným dokumentům věnujeme v kapitole 2.1.

⁷⁹ A-Wsa, 1.1.10.B1 Totenbeschauptokolle, 15. května 1762; zápis o pohřbu, který stál 27 zl. 36 kr. včetně 4 zlatých za „*Musik vor das Miserere*“; je datován 17. května: A-Wd, Bahrleibuch, sign. 03a-86, fol. 131r-v; také A-Wd Sterbebuch, sign. 03-29 (1761–1764), fol. 89r: „17. 5. 1762, Der H:[err] Jacob Kohut, Neue Gruften, 2 fl.“

⁸⁰ Možnými vazbami mezi Jakubem Kohoutem a členy rodu Weissů a Kropfgansů se blíže zabýváme v kapitole 1.4.

Vztah této členky Kohoutovy rodiny k hudbě zatím zůstává tajemstvím a ani její životní osudy nebylo možno blíže odhalit. Z dochovaných pramenů pouze vyplývá, že se pohybovala ve Vídni, nablízku svému otci. Mohla tedy za něj převzít u Schwarzenbergů výplatu jeho penze, když byl indisponován. Stalo se tak minimálně jednou – 30. července 1752 při výplatě penze za druhé čtvrtletí daného roku. K vlastnoručně psané kvitanci svého otce zde tehdy 23letá Franciska připojila kromě svého podpisu i potvrzení o převzetí peněz.⁸¹

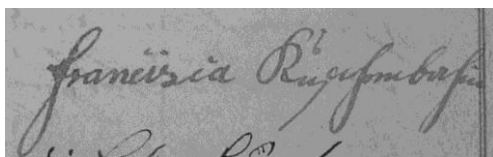


Obr. 3: Kvitance na penzi Jakuba Kohouta z 30. 6. 1752, CZ-K, ÚP, karton 928, účet č. 954

Znovu se Jakobova dcera objevuje v nám známých pramenech až v souvislosti s jeho úmrtím. Na vyúčtování nákladů za pohřeb Jakuba Kohouta, na který kromě 50 zlatých od jeho

⁸¹ CZ-K (Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov), Schwarzenberská ústřední pokladna (dále jen ÚP), karton 928 (výdaje na penze 1741–1752), účet č. 954.

dědiců přispěl zbylou částkou, tj. 28 zl. 15 kr., také kníže Schwarzenberg, se nachází opět podpis Francisky, tehdy již provdané Ruschembachové.⁸²



Obr. 4: Podpis Francisky na vyúčtování pohřbu jejího otce, CZ-K, ÚP, karton 926, účet č. 1367

Vzhledem k tomu, že Karel Kohout ve své závěti z listopadu 1780 svoji sestru nijak nezmiňuje, je pravděpodobné, že ani ona ani její případní potomci v této době již nežili.

* * *

Rodina loutníků Kohoutů, jak se jí podařilo na základě nově objevených pramenů zrekonstruovat, je příkladem první generace hudebníků migrujících z českých zemí. Tento trend dosáhl svého největšího rozsahu právě v 18. století, hráči na loutnu však patřili mezi migrujícími hudebníky spíše k výjimkám. Přestože se Josef Kohout i jeho starší bratr Karel již narodili ve Vídni, udržovali styky se svými příbuznými v Čechách, jak je zřejmé z Karlovy závěti. Jejich otce Jakuba pak lze s ohledem na jeho životní osudy zařadit mezi staršími muzikology používaný pojem tzv. české hudební emigrace. K ní bývá kvůli omylům spojeným s jeho původem přiřazován i Josef Kohout. Vzhledem k významu tohoto pojmu v české hudební historiografii a zejména s ohledem na výjimečnost tohoto období v hudebních dějinách českých zemí, je na místě se zde této otázce blíže věnovat.

⁸² CZ-K, ÚP, karton 926, účet č. 1367 („Begräbnüs Unkosten nach dem den 15^{ten} Maj 1762 verstorbenen fürstl: Schwarzenberg: Musicum Jacob Kohaut“).

1.3.1. Migrace hudebníků z českých zemí v 18. století

Migrace hudebníků pocházejících ze zemí Koruny české v průběhu 18. století již byla předmětem zájmu jak českých tak zahraničních muzikologů.⁸³ Často bývalo toto téma, zejména starší generací muzikologů, studováno pod poněkud anachronickým pojmem tzv. české hudební emigrace, a to nejen ve vztahu ke zrodu mannheimské školy. V novodobějších pracích, zaměřených jak na migraci obecně,⁸⁴ také ve vztahu ke konkrétním destinacím⁸⁵ nebo daným hudebníkům,⁸⁶ pak můžeme nalézt snahy o hlubší kontextualizaci problému a zamyšlení nad relevantností pojmu emigrace jako takové.⁸⁷

Pojem české hudební emigrace bývá tradičně používán k označení hudebníků pocházejících z českých zemí a někdy dokonce i jejich potomků narozených již jinde, kteří toto území z různých důvodů opustili. Nejčastěji se pak vztahuje na migraci hudebníků v průběhu 18. století. Tento pojem je však problematický hned z několika důvodů. Již termín „emigrace“ je totiž v daném kontextu anachronický. Jak podotýká Pilková, dobově by se jako emigrace dalo chápat i

⁸³ HELFERT, Vladimír, *Jiří Benda: Příspěvek k problému České hudební emigrace*. Brno: Filosofická fakulta, I. sv., 1929, II. sv., 1934; GRADENWITZ, Peter, „Johann Stamitz et le petit prophète de Boehmischbroda“. *La Revue musicale*, IX/180 (leden 1938), s. 62–70; GRADENWITZ, Peter, *Johann Stamitz: Leben, Umwelt, Werke*. Sv. 1, Tachenbücher zur Musikwissenschaft, sv. 93-94, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 455 s.

⁸⁴ PILKOVÁ, Zdeňka, „Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern, die im Ausland wirkten, 1740–1810“, in: *Telemanniana e talia musicologica: Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, 1995, s. 215–220; PILKOVÁ, Z., „Doba osvícenského absolutismu (1740–1810)“, in: *Hudba v českých dějinách*. (ed.: Černý, J.), Praha, Supraphon, 1989, s. 211–284.

⁸⁵ PILKOVÁ, Z., „Zelenkas Zeitgenossen und Nachfolger aus Nordböhmen in der Dresdner Hofkapelle“, in: *Zelenka-Studien. II*, 1997, s. 487–492; PILKOVÁ, Z., „Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas“, in: *Zelenka-Studien. I*, 1993, s. 55–64; PILKOVÁ, Z., „Hudebníci z českých zemí v 18. století na drážďanském dvoře“, *Opus musicum*, 22(2), 1992, s. 51–57.

⁸⁶ BAČVAROVÁ, Radmila, „Mozartův pařížský přítel a editor: Český trubač František Josef Hejna“, *Hudební věda* 28/1991, s. 308–313; BORKOVÁ, Alena, „K problematice české emigrace 18. století – J. Vaňhal“, *Opus musicum*, 1971/9-10, s. 285–291; FREEMAN, Daniel E., *Josef Mysliveček, „Il boemo“: the man and his music*. Harmonie Park Press, 2009; FREEMANOVÁ, Michaela, „Provincia germanica řádu milosrdných bratří. K pohybu hudebníků v českých zemích a střední Evropě 18. a 19. století“, *Hudební věda*, XXXV (1998), No 2, s. 171–174; KABELKOVÁ, Markéta, „Wenzel Johann Tomaschek, nebo Václav Jan Tomášek? – Německy mluvící Čech aneb život na hranici dvou jazyků“, *Hudební věda*, XLVI (2009), No 4, s. 341–354; MACEK, Petr, *František Xaver Richter 1709–1789*. Holešov, Město Holešov: Knihovnička Holešovska sv. 19, 2009; PEČMAN, Rudolf, *Josef Mysliveček*. Praha: Editio Supraphon, 1981.

⁸⁷ PEČMAN, Rudolf, „Rakušan Mysliveček?“, *Hudební věda*, XXXV (1998), No 1, s. 68–71.

překročení hranic panství, které bylo bez souhlasu vrchnosti porušením práva.⁸⁸ Pojem české hudební emigrace bývá obecně spojován s hudebníky, kteří opustili země Koruny české, mezi něž tak spadají i hudebníci usazení ve Vídni, včetně Jakuba Kohouta. Pokud bychom však chtěli pojem emigrace vztáhnout na opuštění státu, tak by měl pojmut pouze hudebníky působící mimo habsburské soustátí. Na skutečnost, že migrace do hlavního města Vídně by neměla být považována za „emigraci“, upozorňuje již Pilková.⁸⁹ Stejnou logikou věci by se však nemělo mluvit o emigraci ani do jiných částí habsburského soustátí, jako například severní Itálie, což navrhuje Pečman v souvislosti s Myslivečkovými cestami po Itálii.⁹⁰

S ohledem na pojem česká hudební emigrace však není problematická pouze již zmíněná „emigrace“, ale také její atribut českosti. To se projevuje zejména při snaze o kvantitativní zachycení migrace z českých zemí v 18. století. U méně známých a v pramenech se zřídka vyskytujících hudebníků totiž není vždy možné určení národní příslušnosti. S tímto problémem se potýkala i Pilková, která se detailněji věnovala právě otázce migrace hudebníků z českých zemí v 18. století. Pro potřeby kvantitativních sond používá termín „hudebník pocházející z českých zemí“ bez dalšího rozlišení národnosti. Tento přístup byl nutný zejména ve studiích o saské kurfiřtské kapele, v níž působilo množství hudebníků ze severních Čech, oblasti s velkou hustotou německého osídlení, u nichž nebylo rozlišení národnosti objektivně možné.

Vezmeme-li země Koruny české jako jistou historicky vymezenou jednotku v rámci habsburského soustátí, je jistě namístě zabývat se migrací odtud pocházejících hudebníků do zbytku Evropy či světa. Z výše uvedených skutečností je zřejmé, že jakákoli snaha o statistickou studii migrace hudebníků z českých zemí v 18. století se musí vypořádat s řadou metodologických problémů, a to včetně národnostního hlediska. Pokud se zaměříme na pohyb hudebníků pocházejících z českých zemí bez dalšího národnostního dělení, může taková statistická sonda přispět k hlubšímu pochopení migračních hudebních proudů v Evropě a tím také k lepšímu

⁸⁸ PILKOVÁ, Z., „Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern...“, *op. cit.*, s. 215.

⁸⁹ *Ibid.* Z nejen terminologického hlediska je tato problematika rozebrána i v hesle „migrace“, viz PILKOVÁ, Z. – VRKOČOVÁ, Ludmila – JEŘÁBEK, Richard, „Migrace“, in: *Slovník české hudební kultury*. (Jiří Fukač – Jiří Vysloužil – Petr Macek, eds.). Vyd. 1. Praha: Edition Supraphon, 1997, s. 551–554.

⁹⁰ PEČMAN, R., „Rakušan Mysliveček?“, *op. cit.*, s. 70.

odhalení vlivů vedoucích ke změnám hudebního stylu v průběhu 18. století, připustíme-li, že hudební prostředí na území Koruny české se s ohledem na jednotlivé národnostní skupiny příliš nelišilo. Důležitost takových jedním či druhým směrem zaměřených sond, stejně jako studium jednotlivých případů dokazuje stále živý zájem o danou problematiku, který koneckonců podnítil i vznik této práce.

Období druhé poloviny 18. století bývá považováno za nejvýznamnější s ohledem na migraci hudebníků z českých zemí a právě přítomnost kvalitních hudebníků v různých evropských centrech pravděpodobně stála za obecně rozšířeným názorem o velké hudebnosti českého národa.

Již Charles Burney zmiňuje tradovanou velkou hudebnost českého obyvatelstva, přirovnávanou k hudebnosti Italů. I když považuje teplé, tj. italské, klima za podpůrnější pro hudební citlivost, ve zjevné návaznosti na dílo Abbé Du Bose⁹¹ a klimatickou teorii Montesquiera, neopomíná zmínit značnou hustotou hudebního vzdělání v Čechách.

„Často jsem slýchal, že jsou Češi nejhudebnější národ v Německu, ne-li v celé Evropě, a jeden slavný německý skladatel, který je v současné době v Londýně, mě ujistil, že kdyby měli stejné výhody jako mají Italové, jistě by je předstihli. [...] Procestoval jsem celé království české od jihu až k severu; a poněvadž jsem pečlivě sledoval, jak se prostý člověk učí hudbě, shledal jsem posléze, že nejenom v každém větším městě, ale také ve všech vesničkách, kde je triviální škola, učí se chlapi i děvčata hudbě.“⁹²

Zároveň však podotýká, že současné podmínky v zemi, vysílené pruskými válkami a v níž se místní šlechta zdržuje jen sporadicky, neskýtají dostatečné podmínky pro další rozvoj hudebních schopností obyvatel. Burneyem zmiňovaná situace v Čechách a zeměpisná poloha sousedních hudebních center spolu s dalšími sociologicko-historickými aspekty jistě silně ovlivnila intenzitu pohybu hudebníků v tomto období.

⁹¹ DU BOS, abbé, *Réflexions sur la poésie et la peinture*. Paris, 1719, 7. vyd. 1770, sv. II, oddíl 14–19.

⁹² BURNEY, Charles, *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 276–277.

Rozsah této migrační vlny se snažila kvantitativně podchytit Pilková a na základě Dlabačova slovníku vytvořila statistické přehledy migrace hudebníků z českých zemí v letech 1740 až 1810.⁹³ Celkem zde pro toto období nalézá 951 profesionálních hudebníků, z nichž 409 mělo po kratší či delší dobu působit v zahraničí,⁹⁴ 360 z nich se pak v zahraničí usadilo trvale. Pilková svoji kvantitativní studii zaměřuje jak na přehled četnosti jednotlivých destinací pro hudebníky, tak na sociální status migrujících hudebníků. Jako nejvýznamnější Pilková dokládá dle Dlabače migraci do různých oblastí habsburského soustátí, s nejpočetnější migrační vlnou do metropole Vídně. Početná byla dále migrace do německých hudebních center a také do carského Ruska, za ním v četnosti následují Uhry. Méně než dvacet hudebníků mělo dle Pilkové působit ve Slezsku, Polsku a Francii. Dokonce méně než deset hudebníků pak uvádí pro migraci do Itálie. Další destinace se vyskytují pouze v řádech jednotlivců. Co se týče sociálního statutu migrujících hudebníků, bylo největší procento v zahraničí působících hudebníků ve službách šlechty. Z pedagogů a virtuosů zmíněných Dlabačem pracovaly mimo české země více než dvě třetiny. Velmi vysoký poměr v zahraničí působících hudebníků nalézá Pilková u divadelních a dvorních kapelníků. Opačná situace se pak ukazuje s ohledem na hráče v divadelních orchestrech, chrámové hudebníky či vojenské hudebníky.

Již letmý pohled na tyto dobově jistě velmi pracné statistické přehledy však vzbuzuje otázky s ohledem na jejich vypovídající hodnotu.⁹⁵ Mohou kvantitativní studie na základě

⁹³ PILKOVÁ, Z., „Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern...“, *op. cit.*, s. 215–220 a *táž*, „Doba osvícenského absolutismu...“, *op. cit.*, s. 223–224.

⁹⁴ Pojem „zahraničí“ Pilková vztahuje na veškeré území za hranicemi země Koruny české; statisticky tak mapuje jakýkoli známý pohyb mimo toto území, tj. včetně migrace do jiných částí habsburského soustátí i hlavního města Vídně. Při výpočtech migrace v rámci habsburského soustátí však zaměřuje svoji pozornost především na území současného Rakouska a blíže nerozlišuje migraci v rámci různých italských center s ohledem na existenci či neexistenci jejich vazeb k habsburské monarchii.

⁹⁵ Zatím nedokončený projekt databáze s možností fulltextového vyhledávání v Dlabačově slovníku, který by podobné studie značně usnadnil, byl zahájen na Ústavu hudební vědy MU v Brně až po roce 2000. Její prozatímní verze je dostupná na: <http://www.musicologica.cz/dlabac/> [cit. 14-12-2012]

Dlabačova slovníku ukázat skutečný obraz migrace hudebníků z českých zemí v daném období, nebo jsou jen odrazem metody a dobových možností Dlabačovy lexikografické práce?⁹⁶

Dlabačovou lexikografickou metodou se zabýval ve své studii již roku 1971 Jiří Fukač a kladl si v ní mimo jiné otázku věrohodnosti obsahu slovníku také ze statistického hlediska.⁹⁷ Přestože se Dlabač snažil do svého slovníku zahrnout všechny umělce pocházející z českých zemí nebo v nich působící,⁹⁸ a to od počátku až do jeho současnosti,⁹⁹ považuje Fukač za nejlépe zpracované a také statisticky relevantní období od Bílé hory po Dlabačovu současnost. I v rámci tohoto období však Fukač upozorňuje na existenci skupin hesel, která byla zpracována na základě jednoho pramene malé vypovídající hodnoty.¹⁰⁰

Rozšíříme-li Fukačovu analýzu zdrojových pramenů jednotlivých hesel i na hesla vztahující se k migrujícím hudebníkům, kterým se Fukač sám blíže nevěnuje, ukáží se statistické přehledy Pilkové v poněkud jiném kontextu. Z detailnější analýzy těchto hesel totiž vyplývá míra spolupráce Dlabačových korespondentů v rámci jednotlivých destinací a tím také relevantnost četnosti získaných údajů pro dané místo. Nelze předpokládat, že by Dlabač i přes svoji precizní práci mohl podchytit existenci všech hudebníků z českých zemí, o to méně těch dlouhodobě působících v zahraničí. I informátory poměrně dobře pokryté destinace, tj. Vídeň a okolí a severo- a jihoněmecká centra, vykazují neúplné pokrytí. Pro jihoněmecká centra uvádí již Pilková

⁹⁶ Analýze Dlabačova slovníku s ohledem na migraci hudebníků z českých zemí ve druhé polovině 18. století se věnujeme blíže v samostatné studii. FRANKOVÁ, J., „Mýtus české hudební emigrace z pohledu Dlabačova slovníku“, in: *Musicologica brunensia* 50 (2015), n°1, s. 73–85.

⁹⁷ FUKAČ, Jiří, „Die Musiklexikographische Methode B. J. Dlabačs und ihre kunstgeschichtlichen Hintergründe“, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, H 6 (1971), s. 63–86.

⁹⁸ Pojem umělec chápe Dlabač v dobově širším pojetí včetně uměleckých řemesel. Vedle hudebníků, malířů a sochařů se zde tedy objevují i mistři stavitelé, mědirytcí, kamenorytcí, hodináři, brusíči skla, stavitelé hudebních nástrojů, odlévači zvonů či umělců zahradníci.

⁹⁹ První Dlabačem uváděné osoby pocházejí z 10. století.

¹⁰⁰ Jedná se například o skupinu 98 hesel vytvořených na základě „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ (1796, 1797), pramene obsahujícího často velmi kusé informace, mnohdy o druhořadých hudebnících a hudebních amatérech z vyšších vrstev.

navýšení množství tam působících hudebníků o 25% na základě novodobých prací oproti heslům v Dlabáčově slovníku.¹⁰¹

Přestože nelze zjistit absolutní hodnoty migrační vlny hudebníků z českých zemí v 18. století, umožňuje bližší analýza Dlabáčova slovníku zamýšlení nad poměrným postavením jednotlivých destinací. Vysoké počty migrace do Vídně a severo- a jihoněmeckých hudebních center se jeví jako zcela předvídatelné vzhledem k administrativním a kulturním vazbám k českým zemím, odhlédneme-li od zřejmé geografické blízkosti. Poněkud překvapivěji v tomto ohledu působí silná migrační vlna do carského Ruska, zejména pak do carské kapely v Petrohradě. Při bližším studiu hesel týkajících se zde usazených či po nějakou dobu působících hudebníků však zjistíme, že zahrnují poměrně krátký časový úsek (1780–1800ca) a jejich hlavním informátorem byl Ignaz Foyta, v letech 1778 až 1798 houslista v carské kapele, který se na důchod vrátil do Prahy. Lze se tedy domnívat, že důležité postavení této destinace v poměru k ostatním je spíše odrazem kvalitního místního informátora a neukazuje na výjimečnost absolutní míry migrace do této oblasti oproti jiným. Opačný případ můžeme spatřovat v Dlabáčově informovanosti o hudebnících usazených ve Francii a v Itálii. Většina hesel o hudebnících ve Francii je čerpána z bibliografických zdrojů, jen částečně zde můžeme nalézt zprávy od Dlabáčových korespondentů, v tomto případě nejpravděpodobněji Jana Ladislava Dusíka. Velmi překvapivě působí Pilkovou zjištěných pouhých sedm hudebníků usazených v Itálii. Dlabáčovým hlavním informátorem pro tuto oblast byl Václav Pichl, který v letech 1777 až 1796 působil jako kapelník u arcivévody Ferdinanda v Miláně, poté pak ve Vídni. Roku 1803 zaslal Pichl Dlabáčovi dopis, z nějž byly čerpány informace pro připravovaný slovník. Pouze na základě tohoto dopisu se nám však podařilo nalézt minimálně 17 hudebníků z českých zemí, působících v Itálii, z toho patnáct na území mimo sféru habsburského soustátí. Vzhledem k velkému významu Itálie a italské hudby pro oblast střední Evropy v dané době se lze nicméně domnívat, že byla migrace do této destinace ještě podstatně vyšší.¹⁰²

¹⁰¹ PILKOVÁ, Z., „Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern...“, *op. cit.*, s. 215.

¹⁰² Více informací o zde působících hudebnících by mohl přinést Pichlův připravovaný spis o dějinách českých hudebníků v Itálii, o němž však přišel při útěku před francouzskými dobyvateli (1796). Viz DLABACZ, *op. cit.*, heslo „Pichel, Wenzel“.

Výše uvedená fakta dokládají nutnost hlubšího kontextu jakékoli statistiky vytvořené na základě jednoho pramene, v tomto případě Dlabáčova slovníku. Toto dílo, i přes velmi důkladnou a soustavnou práci svého autora, v sobě odráží problémy rodící se lexikografie, ať v rovině metodologické, či jen pouhé obtížnosti přístupu k informacím. I když se tento slovník jeví jako zcela zásadní pramen pro hudební dějiny českých zemí zejména v 18. století, jeho nedostatky vyvstávají hlavně při snahách o jeho použití ke statistickým účelům. Velmi podnětné studie Zdeňky Pilkové o migraci hudebníků z českých zemí, založené právě na Dlabáčově slovníku, je tedy třeba brát spíše jako částečnou analýzu Dlabáčova slovníku zaměřenou na migraci, než jako obraz skutečného stavu migrace.¹⁰³

Přestože se Dlabáčův slovník jeví jako problematický pramen pro kvantitativní studie bez použití dalších pramenů, zůstává nenahraditelným zdrojem informací kvalitativních. Díky množství jím uvedených hudebníků s mnohdy velmi detailními informacemi, v některých případech pocházejícími přímo z první ruky nebo od současníků či rodinných příslušníků, nabízí se tento pramen jako zajímavý zdroj pro typologickou sondu o migrujících hudebnících. Zjistíme tak, že migrující hudebník pocházel často z minimálně druhé generace muzikantů a dostalo se mu tedy od útlého mládí kvalitního hudebního vzdělání, významnou roli na takovém vzdělání měly i řádové školy a gymnázia; české země opouštěl přibližně mezi 20. a 30. rokem svého života buď pro zdokonalení se u mistra v nějakém z evropských hudebních center, či již do prvního angažmá; odchod do zahraničí pak mohl být spojen i s nedovoleným opuštěním služby. Výjimkou nejsou v Dlabáčově slovníku ani řádoví hudebníci migrující v rámci své služby. Co se týče nástrojových preferencí, nalézáme mezi migrujícími hudebníky nejčastěji hráče na strunné nástroje, dále pak také na dechové nástroje a v menším počtu na nástroje klávesové; hráči na drnkací nástroje, zejména loutnu, jsou pak v tomto ohledu zcela výjimečnými. Hráči na lesní roh,

¹⁰³ To dokazují zejména Pilkovou vyrobené přehledy typologie zaměstnání hudebníků, v nichž výrazný nepoměr mezi počtem kapelníků působících doma a v zahraničí a počtem běžných hráčů v orchestru doma a v zahraničí zřetelně odráží spíše ztížený přístup k informacím o běžných hráčích v zahraničí než jejich tak výrazně nižší uplatnění mimo české země oproti kapelníkům.

jejichž umění bývá nejčastěji s migrujícími hudebníky z českých zemí v 18. století spojováno, však alespoň v rámci Dlabačova slovníku netvoří hlavní nástrojovou skupinu.¹⁰⁴

* * *

Pokud bychom chtěli výše uvedený pokus o charakteristiku migrujících hudebníků pocházejících z českých zemí vztáhnout na rod Kohoutů, nebude se jednat o zcela typický příklad. Nevíme, zda Jakub Kohout pocházel z hudebnického rodu, sám však byl později pravděpodobně hlavním učitelem svých dětí. Jeho možné působení ve slezské Vratislavi se jeví s ohledem na četnost vazeb mezi Prahou a tímto městem jako poměrně pravděpodobné. Jakubovo pozdější usazení ve Vídni pak zcela odpovídá nejčastější destinaci hudebníků z českých zemí, kterou bylo zcela logicky hlavní město monarchie. Méně typický příklad migrujících hudebníků z něj však dělá jeho nástrojová specializace, tedy hra na loutnu. Jeho oba synové Karel a Josef patří již ke druhé generaci, narozené mimo české země. Udržované rodinné vazby na Čechy stejně jako skutečnost, že vyrůstali v centru monarchie, kde se mísily kulturní vlivy jednotlivých zemí habsburského soustátí, však jistě ovlivnily jejich výchovu a vzdělání. Vztáhneme-li charakteristiku migrujících hudebníků i na Josefa Kohouta, potvrdí nám neobvyklost jeho životní dráhy. Sice se jednalo o hudebníka minimálně druhé generace, na cesty se však vydal poměrně mladý a jeho itinerář byl skutečně výjimečný. Přes tuto výjimečnost však měla největší vliv na pozdější životní osudy Josefa Kohouta právě jeho rodná Vídeň. V tomto městě a jeho významných obyvatelích je také třeba hledat klíč k jeho pozdějším úspěchům v zahraničí.

¹⁰⁴ FITZPATRICK, Horace, *The Horn and Horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*. London: Oxford University Press, 1970.

1.4. Hlavní rysy hudebního života ve Vídni v průběhu 18. století

Význam Vídně jako politického a kulturního evropského centra v průběhu raného novověku značně stoupal a z města se stalo důležité rezidenční sídlo. Také svojí rozlohou se Vídeň řadila mezi hlavní centra Evropy – v polovině 18. století byla čtvrtým největším městem po Londýně, Paříži a Neapoli. Aniž by zde byl prostor pro detailní analýzu hudebního života v tomto městě v 18. století, je třeba připomenout alespoň jeho hlavní rysy a pomoci tak objasnit prostředí, ve kterém Josef Kohout vyrůstal a mohl získávat své první profesní zkušenosti. Naši sondu tak zaměříme pouze na období relevantní pro život Josefa Kohouta a případně i jeho rodiny.

Ve 20. letech 18. století, kdy do Vídně přišel Josefův otec Jakub Kohout, mělo toto město přibližně 110 000 obyvatel,¹⁰⁵ z toho asi 2000 bylo zaměstnanců císařského dvora. Znásobíme-li pak tento počet o možné rodinné příslušníky, dostaneme se skoro až na deset procent všech vídeňských obyvatel, kteří měli nějakou vazbu na císařský dvůr.¹⁰⁶ Ten v této době také skýtal prestižní a velmi dobře ohodnocená místa pro hudebníky. Z účetních přehledů lze vyvodit, že v roce 1712 bylo u císařského dvora zaměstnáno celkem 87 hudebníků (vokalistů a instrumentalistů), v roce 1729 to bylo dokonce 138.¹⁰⁷ Kromě těchto „titularizovaných“ hudebníků se však hudebních produkcí u dvora účastnil i blíže nedohledatelný počet „dobrovolníků“, kteří ve snaze získat případné uvolněné místo hráli bez nároků na mzdu. Množství stálých císařských hudebníků, kteří z různých důvodů nebyli schopni službu vykonávat, pak bylo nahrazováno občasnou výpomocí externích hudebníků. Tak tomu bylo i pro výjimečné příležitosti vyžadující větší obsazení. Mezi takovými „externisty“ byli například i hudebníci z chrámu sv. Štěpána.¹⁰⁸ Ještě výrazněji se tato praxe projevila za působení císařského kapelníka Georga von Reuttera v 50. a 60. letech 18. století. Reutter byl totiž sám pověřen odpovědností za

¹⁰⁵ CSENDES, Peter – OPLL, Ferdinand (eds.), *Wien. Geschichte einer Stadt. Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Wien: Böhlau, 2003, s. 110; cituji dle DUNLOP, A., *op. cit.*, s. 63.

¹⁰⁶ A. Dunlop vypočítává pro rok 1730 přibližně 2050 zaměstnanců u císařského dvora a s jejich rodinami odhaduje počet na 10 000 obyvatel, viz *ibidem*.

¹⁰⁷ Tento přehled vychází z výzkumů A. Dunlop, viz *op. cit.*, s. 73–74.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 72.

najímání hudebníků, které měl také platit. Kromě zdánlivě velmi nízkého počtu titularizovaných¹⁰⁹ tak v císařské kapele působilo množství dalších, v pramenech problematicky dohledatelných hudebníků.¹¹⁰

Možnost prestižního uplatnění u císařského dvora byla v tomto období jedním z hlavních důvodů přílivu hudebníků do Vídně, ať už z jiných částí habsburského soustátí, či ze zahraničí. Kromě uplatnění přímo u dvora však Vídeň nabízela množství dalších možností zaměstnání: službu u vysoké šlechty, což byl i případ Jakuba Kohouta, četné uplatnění v rozvinuté chrámové hudbě a také samozřejmě vyučování.

Císařský dvůr byl také centrem hudebního dění, které ovlivňovalo hudební život nejen v okruhu hlavního města, ale také na úrovni celé říše. Kromě pravidelné chrámové hudby, na významné svátky rozšířené o oratoria, a samozřejmě běžné instrumentální produkce se jednalo zejména o hudebně-dramatickou tvorbu. Tato se prováděla podobně jako na jiných evropských dvorech v době karnevalu, ale také k oslavě jmenin a narozenin císařského páru a u příležitosti svateb či narození císařských potomků. Jednalo se zejména o repertoár italské opery seria, dále o serenaty a holdovací kantáty. Jejich hlavními autory byli za vlády císaře Karla VI. u dvora působící Antonio Caldara, Francesco Bartolomeo Conti a také Johann Josef Fux, jinak odpovědný v prvé řadě za chrámová díla. Největším takovým počinem mimo Vídeň byla jistě korunovace Karla VI. a jeho ženy Alžběty Kristýny za české krále a královnu roku 1723. Cestu dvora na korunovaci do Prahy, stejně jako jeho návrat zpět do Vídně, provázely na jednotlivých zastávkách hudebně-dramatické produkce, nejvýznamnější z nich pak bylo provedení Fuxovy „festy teatrale“ *Costanza e Fortezza* 28. srpna v Praze.¹¹¹ Tato obrovská produkce s více než stovkou účinkujících měla

¹⁰⁹ Na základě účetních přehledů (*Cammeral-Zahlamts-Rechnungen*) se počet císařských instrumentalistů radikálně snížil mezi léty 1740 až 1771, z původních 70 na pouhých 9 hudebníků. Viz EYBL, Martin – FRITZ-HILSCHER, Elisabeth, „Vom Barock zur Wiener Klassik (circa 1740–1790/1800)“, in: *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart* (E. Fritz-Hilscher, H. Kretschmer eds.), Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011, s. 218–219.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Detailně se celé korunovační cestě císařského páru věnuje kolektivní publikace: VÁCHA, Štěpán – VESELÁ, Irena – VLAS, Vít – VOKÁČOVÁ, Petra, *Karel VI & Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*. Praha: Paseka, 2009. O operě *Costanza e Fortezza* zde zejména s. 133–172.

velký význam nejen pro země Koruny české, ale pro celý středoevropský prostor a napomohla rozšíření hudebně-dramatických produkcí i do menších center, včetně šlechtických paláců.

Za vlády Marie-Terezie se stal nejvýznamnějším autorem oper k významným oslavám u císařského dvora Johann Adolf Hasse, v 60. letech 18. století pak k němu přibyl i Christoph Willibald Gluck. Vedle italské opery seria, která si udržela velkou oblíbenost po takřka celé 18. století, se vídeňské, tentokrát nejen dvorské publikum bavilo také italskou operou buffou a později francouzskou komickou operou a jejími překlady. V lidovější rovině pak byly hlavním repertoárem zpěvohry v národním jazyce s hlavní postavou zvanou *Hanswurst*. Tyto vídeňské lidové komedie, vzniklé směsí barokních tradic a italské *comédie dell'arte*, si získaly velkou oblibu u publika. Jejich nezanedbatelnou složkou byla také hudba v podobě árií (*Komödien-Arien*), které byly vydávány tiskem.¹¹² Jedná se o jakousi dobu francouzských tržištních divadel (*Théâtre de la Foire*) a jejich *vaudevillů*, vznikla však nezávisle na nich.

Tyto komedie byly stěžejním repertoárem vídeňského prvního a po několik desetiletí také jediného veřejného divadla. Budova divadla U Korutanské brány, které bylo běžně nazýváno „*Teatro privilegiato*“, byla postavena roku 1708 a provoz v ní započal hned následující sezónu. Po krátkém působení italské operní společnosti¹¹³ se zde v letech 1711–1726 usídlil principál Joseph Anton Stranitzky, tvůrce a hlavní představitel již zmiňovaného *Hanswursta*, hlavní postavy německojazyčných komedií. Na divadelním provozu se však podíleli i italští umělci. Vzhledem k tomu, že již od roku 1710 měl privilegium k provozování oper ve Vídni zpěvák Francesco Ballerini, který ovšem žádný operní dům neprovozoval,¹¹⁴ musely se hudební složky představení v divadle U Korutanské brány vejít do tzv. „*musikalische Intermezzi*“, které však v sobě ukrývaly

¹¹² Ve vídeňské národní knihovně se dochovaly dvě rukopisné sbírky takových árií z komedií z let 1754–1758. Obě byly novodobě vydány v rámci ediční řady *Denkmäler der Tonkunst Österreich*, sv. 64 a 121. Více k tomuto typu lidové komedie, včetně bibliografie, viz EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „Vom Barock zur *Wiener Klassik*...“, *op. cit.*, s. 261–264.

¹¹³ Divadlo bylo otevřeno 30. listopadu 1709 představením od „italienischen Operisten“, viz HARRANDT, Andrea, „Kärntnertheater“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon* (R. Flotzinger ed.), online: <http://www.musiklexikon.ac.at>. [cit. 12. 3. 2014]

¹¹⁴ Více o působení tohoto „operního agenta“, viz PERUTKOVÁ, Jana, „Příspěvek k hudebnímu provozu u hraběte J. A. Questenberga v prvním desetiletí 18. století“, in: *Musicologica Brunensia* 44 (2009), č. 1–2, s. 128ad.

běžné italské opery. Tato situace pokračovala i po roce 1728, kdy divadelní provoz U Korutanské brány převzali dvorští umělci: tenorista Francesco Borosini a taneční mistr Joseph Carl Selliers. I přes omezené privilegium k provozování pouze komedií se zpívanými mezihrami¹¹⁵ obsahoval repertoár divadla ve skutečnosti velmi významný podíl italských oper.¹¹⁶ Vídeňští měšťané se tak mohli několikrát týdně seznamovat s aktuální produkcí italských oper. Kromě importovaných děl skladatelů jako byl Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Sammartini, Georg Friedrich Händel, Leonardo Vinci, či Johann Adolf Hasse se na produkci podíleli také místní autoři, rozsah jejich působení však ještě čeká na detailnější zpracování.¹¹⁷ Vedle italské *opery seria*, schovávající se za *intermezzi*, se v divadle dávala i skutečná *intermezza* a *opera buffa*.

Po smrti Karla VI. dostalo divadlo U Korutanské brány konkurenci v podobě dvorního divadla, které dala Marie Terezie roku 1742 otevřít veřejnosti, resp. šlechtě a vysokému měšťanstvu.¹¹⁸ Ve snaze dát publiku kvalitní produkce italských oper s hvězdným obsazením ztroskotalo ve vedení divadla hned několik impresářiů, což završil bankrot roku 1752. Marie Terezie tedy převzala divadlo opět pod správu dvora a jeho vedením byl pověřen hrabě Giacomo Durazzo, chránělec kancléře Kounice. Durazzo najal francouzské umělce a do repertoáru prosadil hry francouzských klasiků, balety ve francouzském stylu a komické opery. Z repertoáru však nezmizela ani italská opera a *opera buffa*, tentokrát však provozovaná francouzskými interprety.¹¹⁹

Sál dvorního divadla Burgtheatru, které v návštěvnosti stále pokulhávalo za divadlem U Korutanské brány, se od roku 1745 používal také pro koncerty jakýsi vídeňský ekvivalent

¹¹⁵ „Comödien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien, und nichts anders zu präsentieren“, *Idem.*, s. 132.

¹¹⁶ V současnosti probíhající výzkumný projekt na vídeňské akademii věd umožnil prozatím odhalit provedení celkem 140 převážně italských oper v letech 1728–1748. Průměrně se tedy jednalo o více než sedm produkcí za sezónu, pouze s malým počtem reprízovaných děl z dřívějších let. Viz SEIFERT, Herbert, „Barock (circa 1619–1740)“, in: *Wien. Musikgeschichte.*, *op. cit.*, s. 208–209.

¹¹⁷ Jsou to skladatelé jako např.: Antonio Bioni, Franz Pircker, Francesco Rinaldi nebo Johann Ignaz Beyer. *Ibidem.*

¹¹⁸ EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „Vom Barock zur Wiener Klassik...“, *op. cit.*, s. 256ad.

¹¹⁹ Existenci francouzského divadla ve Vídni za Durazzova působení a jeho vlivu na vídeňský kulturní život se detailně věnuje Brown. Viz BROWN, Bruce A., *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

pařížského *Concert spirituel*. Jejich návštěvnost tak alespoň minimálně hojila finanční problémy impresária. Stejně jako u pařížského vzoru byla těžištěm repertoáru vídeňských postních koncertů duchovní vokální díla, instrumentální koncerty a symfonie. Na rozdíl od *Concert spirituel*, který byl do určité míry konkurencí pařížské opery a kde se prováděla díla převážně v latině,¹²⁰ představovaly vídeňské koncerty doplňkový příjem opery. V 50. a 60. letech 18. století se zde dokonce prováděly koncertně i operní akty. Převládajícím jazykem oper a oratorií byla italština.¹²¹

* * *

Nákladné hudebně-dramatické produkce u císařského dvora, stejně jako repertoár vídeňského městského divadla U Korutanské brány a později i Burgtheatru byly inspirací pro zábavu místní vysoké šlechty. Odezvu dvorské tradice oslav významných svátků hudebně-dramatickými díly tak nacházíme také ve vídeňských šlechtických palácích. Přestože tamní hudební život ještě čeká na svoji detailnější analýzu, některé dílčí studie již poodhalují rozsah hudební kultury v daném kontextu.¹²²

Jedním z takových míst byl jistě i palác hraběte Questenberga na Johannesgasse, tedy v nedalekém sousedství Kohoutovy rodiny. Z posledních výzkumů vyplývá nejen, že Jan Adam Questenberg (1678–1752) ve svém paláci pravděpodobně prováděl gratulační *serenaty* již v prvním desetiletí 18. století,¹²³ ale také že se čile zajímal o repertoár italské opery v divadle U Korutanské brány.¹²⁴ Po rozšiřující přestavbě Questenbergova paláce v letech 1718–24 sloužila budova jako

¹²⁰ Blíže se fungování pařížského *Concert spirituel*, zejména v souvislosti s prováděním děl Josefa Kohouta, věnujeme v kapitole 3.3.1.

¹²¹ Viz EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „Vom Barock zur *Wiener Klassik*...“, *op. cit.*, s. 230ad. Více o vídeňském koncertním životě zejména: MORROW, Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*. New York: Pendragon Press, 1989, 552 s.

¹²² Např.: ZÁLOHA, Jiří, „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *Hudební věda* 24 (1987/1), s. 43–62; PERUTKOVÁ, J., „Příspěvek k hudebnímu provozu...“ *op. cit.*; BENNETT, Lawrence, „Musical celebrations of the 1720s in the Viennese Palaces of the French and Spanish ambassadors“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 53 (2007), s. 31–60.

¹²³ PERUTKOVÁ, J., „Příspěvek k hudebnímu provozu...“, *op. cit.*; PERUTKOVÁ, J., *František Antonín Mlýa*, *op. cit.*, s. 29ad.

¹²⁴ *Idem*, s. 79ad.

luxusní nájemní dům pro příslušníky vysoké šlechty, hrabě sám zde využíval jen část místností. Jedním z nejvýznamnějších nájemníků byl u Questenberga v letech 1725–28 francouzský velvyslanec Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, vévoda Richelieu (1696–1788).¹²⁵

Přestože nebyly na počátku 18. století vztahy mezi francouzskými a španělskými Bourbony a Habsburky příliš přátelské, zejména v souvislosti s válkami o španělské dědictví, sjednaný mír situaci postupně uklidnil. Ve 20. letech pak dochází k postupnému zlepšování vztahů díky oboustranným ústupkům: roku 1720 Karel VI. formálně uznal Filipa V. jako španělského krále a ten o pět let později zase na oplátku podepsal ujednání, v němž souhlasil s přijetím Pragmatické sankce. Právě do tohoto politického vývoje je třeba zasadit příjezd nového francouzského velvyslance do Vídně a významné události spojené s jeho pobytem zde. Pravnu bratra slavného ministra Ludvíka XIII., kardinála Richelieu, přijel do Vídně někdy v létě 1725 a nejdříve se ubytoval na předměstí. Ještě v září nebyl na své nové adrese v Questenbergově paláci zcela zabýdlen a nemohl tak náležitě přispět k oslavám svatby francouzského krále s Marií Leszczyńskou, která se konala 5. září ve Fontainebleau. Tuto situaci vysvětluje v dopise králi ze 13. září 1725:

„Veličenstvo, uspořádal jsem oslavu svatby Vaší Výsosti, jak nejlépe jsem mohl. Nemohl jsem si posloužit bály a ohňostrojem, jelikož můj dům ve městě ještě není vybaven a ten, jenž obývám mezitím na předměstí, je příliš malý pro podobné slavnosti, a navíc protože císař a skoro celý dvůr jsou na venkově. Avšak nahradil jsem tento nedostatek velkými hostinami a koncerty, na které jsem pozval všechny, co z císařského dvora ve Vídni zůstali, a všechny zahraniční ministry.“¹²⁶

Přestože první skromné oslavy královského francouzského páru pořádal vévoda Richelieu ještě na předměstí Vídně, dalšími honosnými oslavami bavil vídeňskou honoraci již

¹²⁵ O pobytu vévody Richelieu a jím pořádaných slavnostech s hudbou blíže BENNETT, L., „Musical celebrations...“, *op. cit.* Ten však neidentifikoval konkrétní místo velvyslancova pobytu ve Vídni. Skutečnost, že se jednalo o Questenbergův palác připomíná s odkazem na prameny a literaturu PERUTKOVÁ, J., *František Antonín Míča, op. cit.*, s. 31.

¹²⁶ „J'ai célébré, Sire, la réjouissance de mariage de Votre Majesté du mieux qu'il m'a été possible. Je n'ai pu employer les bals et les feux d'artifice, parce que ma maison de la ville n'est pas encore meublée et que celle que j'occupe dans le faubourg en attendant est trop étroite pour de pareilles fêtes, et parce que d'ailleurs l'Empereur et presque toute la cour sont à la campagne. Mais j'ai suppléé à ce défaut par de grands répas et par des concerts auxquels j'ai prié tout ce qui restait à Vienne de la cour de l'Empereur et tous les ministres étrangers.“ Originál dopisu cituji dle BENNETT, L., „Musical celebrations...“, *op. cit.*, s. 35.

v Questenbergově paláci.¹²⁷ Při příležitosti narozenin a jmenin Ludvíka XV. a Marie Leszczyńské zde v letech 1726 až 1727 uspořádal velkolepé oslavy, při nichž byly uvedeny i oslavné kantáty. Jednalo se o celkem pět oslavných serenat a kantát od císařských dvorních skladatelů.¹²⁸ Přestože dochovaná libreta umožňují odhalit vazby na císařskou kapelu i mezi zpěváky, kteří se na produkcích účastnili, nejsou známy žádné prameny ohledně hráčů orchestru. V něm tak mohli hrát nejen císařští hudebníci, ale například i Questenbergovi zaměstnanci, či zcela externí výpomoc.

Lze předpokládat, že se podobné nebo méně okázalé produkce konaly i v sídlech dalších příslušníků vídeňské šlechty.¹²⁹ Kromě hudebně dramatických představení, která byla rezervována spíše pro výjimečné události, byla hudba nedílnou součástí jak reprezentačních slavností, tak šlechtické zábavy. S ohledem na komplikovanou pramennou základnu, kterou tvoří zejména dobová korespondence a případně prameny účetní povahy, je však postavení hudby ve vídeňských šlechtických palácích ještě málo prozkoumanou oblastí.¹³⁰ Vzhledem k vazbám na rodinu Kohoutů se v rámci této práce pokusíme přiblížit hudební život alespoň u knížat ze Schwarzenbergu a z Esterházy.

¹²⁷ Z popisu slavnostního velvyslancova vstupu do Vídně, který se konal 7. listopadu 1725, vyplývá, že vévoda nejdříve pobýval na Landstraße ve Schlegerově zahradě („nach der Landstrassen vor die Stadt in des Herrn Schlegers Garten“), s průvodem pak slavnostně přijel ke Questenbergovu paláci na Johannesgasse, viz příloha k časopisu *Wienerisches Diarium*, 1725, Nr. 91 (ze středy 14. listopadu), nestránkováno. Tento časopis také několikrát informoval o oslavách pořádaných vévodou Richelieu, viz citace u Bennetta a Perutkové.

¹²⁸ Jsou to následující skladby: *Il giorno natalizio di Giove* (G. Porsile / C. Pasquini, 15. 2. 1726 – narozeniny Ludvíka XV.); *Nasce con fausti auspici* (F. Conti / anon., 3. 6. 1726 – narozeniny Marie Leszczyńské); *Volate, o lucciolette* (F. Conti / anon., 25. 8. 1726 – jmeniny Ludvíka XV.); *Il sogno* (anon. / C. Pasquini?, 15. 2. 1727 – narozeniny Ludvíka XV.); *Clizia e Psiche* (F. Conti / C. Pasquini, 15. 8. 1727 – jmeniny Marie Leszczyńské). Identifikaci pramenů těchto děl a jejich detailní analýze se věnuje BENNETT, L., „Musical celebrations...“, *op. cit.*

¹²⁹ Další oslavnou kantátu (*La Corona d'Imeneo*, A. Caldara / C. Pasquini), tentokrát při příležitosti nadcházející dvojité svatby mezi potomky španělského a portugalského krále, nechal provést španělský velvyslanec 13. března 1728. Představení se odehrálo pravděpodobně v paláci Althannů na Bankgasse. Viz *Ibidem*.

¹³⁰ Důležitým pramenem pro druhou polovinu 18. století (po roce 1761) jsou v tomto ohledu deníky hraběte Karla von Zinzendorf, které však stále ještě čekají na komplexní zpracování. Badatelé se zatím nejvíce věnovali období od konce 70. let, také v souvislosti s Mozartovým vídeňským pobytem. O tom více HARBECKE, Ulrich, *Das Tagebuch des Grafen Karl von Zinzendorf und Pottendorf als theatergeschichtliche Quelle*. Inaugural-Dissertation zum Doktorgrad. Universität Köln, 1969; KLINGENSTEIN, Grete – TRAMPUS, Antonio – FABER, Eva (eds.), *Europäische Aufklärung zwischen Wien und Triest: Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf von Zinzendorf 1776–1782*. Wien: Böhlau, 2009, 4 sv.; LINK, Dorothea, „Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783–1792, as Reported by Count Karl Zinzendorf“, *Journal of the Royal Musical Association* 122, (1997/2), s. 205–257.

1.4.1. Knížata ze Schwarzenbergu a hudba¹³¹

Původem franský šlechtický rod Schwarzenbergů v průběhu 17. století podstatně zvyšoval svoji důležitost v rámci habsburského soustátí.¹³² Ve druhé polovině tohoto století získal také první panství v Čechách a roku 1670 byl Jan Adolf ze Schwarzenbergu (Johann Adolf, 1615–1683) povýšen na říšského knížete. Hlavní představitelé rodu se snažili uplatnit u císařského dvora a díky své obratnosti a schopnostem strmě stoupali v hierarchii hodností.¹³³ Adam František ze Schwarzenbergu (Adam Franz, 1680–1732), v jehož službách byl Jakub Kohout, měl u císařského dvora vysoké postavení. Od roku 1711 byl nejvyšším maršálkem, v roce 1722 pak získal pozici nejvyššího císařského štolby. Rodový majetek se během jeho života podstatně rozšířil, zejména zděděním rozsáhlých držav rodu Eggenberků (1719), k nimž patřila i velká část jižních Čech, v čele s Českým Krumlovem.¹³⁴ Význačné postavení Adama Františka u dvora dokládá i skutečnost, že se jej císař Karel VI. rozhodl oficiálně jmenovat krumlovským vévodou během korunovačního pobytu v Praze roku 1723.¹³⁵ Vysoké postavení u dvora si také žádalo osobní přítomnost v metropoli po většinu roku. Schwarzenbergové zde od konce 17. století vlastnili palác na jižní straně Nového trhu (Am Neuen Markt), který postupně rozšiřovali a zvelebovali, k čemuž využívali služeb předních vídeňských architektů a dekoratérů, mimo jiné také otce a syna Fischera z Erlachu. Kromě městského paláce si knížata pořídila dle dobové

¹³¹ Otázce postavení hudby u knížat ze Schwarzenbergu v 18. století se věnovali nejsoustavněji správci schwarzenberského archivu uloženého na zámku v Českém Krumlově. Jedná se nejdříve o Antona Möratha, později se zejména z teatrologického hlediska otázkou zabýval František Navrátil, nejpodstatněji pak sbírky studoval Jirí Zálaha. Další badatelé se zaměřili důkladněji na repertoár a jeho dochované prameny. Z nich zejména Bruce A. Brown v rámci svého Gluckovského výzkumu a teatrolog Otto G. Schindler ohledně studia kočovných společností a jejich komického repertoáru. Na k tématu se vážící studie těchto autorů bude odkazováno v průběhu kapitoly.

¹³² Nejnověji se novodobé historii tohoto rodu a jeho významným představitelům věnuje např.: CHALINE, Olivier (ed.), *Les Schwarzenberg. Une famille dans l'histoire de l'Europe. XVI – XXI siècles*. Panazol: Lavauzelle 2012.

¹³³ O tom např.: SMÍŠEK, Rostislav, „Johann Adolf et Ferdinand, deux carrières de courtisan“, in: *Les Schwarzenberg. op. cit.*, s. 65–79.

¹³⁴ O roli Českého Krumlova v rámci Schwarzenberských panství např.: PALECZEK, Raimund, „Český Krumlov jako ústředí vrchnostenské správy knížat ze Schwarzenbergu v letech 1719–1848“, in: *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*. (Martín Gaži ed.) České Budějovice: Národní památkový ústav, 2010, s. 775–782.

¹³⁵ VÁCHA, Š. – VESELÁ, I. – VLNAS, V. – VOKÁČOVÁ, P., *Karel VI a Alžběta Kristýna. op. cit.*, s. 257.

módy také palác zahradní: roku 1715 koupil Adam František rozestavěný palác na vídeňském předměstí Rennweg a postupně jej dobudoval.¹³⁶

Právě záliba v architektuře a výtvarném umění bývá u Adama Františka, oproti jeho synovi Josefu Adamovi (1722–1782), vyzdvihována nad zájem o hudbu.¹³⁷ Přesto nelze vztah Adama Františka k hudbě a hudebníkům brát tak černobíle.¹³⁸ Jakožto vrchní císařský štolba, měl Adam František na starosti mimo jiné i císařské trubače a hráči na tyto nástroje měli na jeho vlastním dvoře výsadní postavení. Ve svých službách měl vždy minimálně dva takové hudebníky.¹³⁹ Usiloval o ty nejlepší hráče a pak k nim byl náležitě štědrý; kromě vysokého platu ponechaného někdy i do penze měli hudebníci privilegované kmotry svých dětí – samotného knížete, či jiného příslušníka knížecí rodiny. Mezi takové hudebníky patřili i Jan Černohorský (Johann Czernohorsky, 1684/85–31. 5. 1737), hráč na lovecký roh, fagot a šalmaj, a František Vondráček (Franz Wondraczek, 1689/90–30. 7. 1764), který hrál kromě loveckého rohu také na lesní roh. Kníže velmi usiloval o jeho získání do svých služeb¹⁴⁰ a Vondráček pro Schwarzenbergu sloužil až do pokročilého věku, během své penze dokonce ještě vyučoval knížecí syny hudbě a češtině.¹⁴¹

¹³⁶ O tom více KRUMMHOLZ, Martin, „Les Résidences viennoises des Schwarzenberg“, in: *Les Schwarzenberg. op. cit.*, s. 173–182.

¹³⁷ MÖRATH, Anton, „Die Pflege der Tonkunst durch das Fürstenhaus Schwarzenberg im achtzehnten und zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts.“ *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie*. Z 10. března 1901 (42/N° 68), s. 1.

¹³⁸ FRANKOVÁ, Jana, „Music at the Court of Adam Franz and Joseph Adam von Schwarzenberg: Vienna, Český Krumlov and Paris and Transitions at the End of Baroque Era“, *Musicologica Brunensia*, 47 (2012/1), s. 159–177.

¹³⁹ Hudebníkům ve službách knížat ze Schwarzenbergu v 18. století se věnoval ve své obsáhlé studii již Záloha: ZÁLOHA, J., „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *op. cit.* Některé zpřesňující informace ohledně zaměstnaných hudebníků v první polovině 18. století, viz autorčina studie v předešlé poznámce.

¹⁴⁰ O vyjednávání knížete ve snaze získat Vondráčka detailně pojednává Záloha, viz ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 43–45.

¹⁴¹ Vondráček byl penzionován roku 1752 s roční penzí 300 zlatých. Na jaře 1755 zvýšil kníže Josef Adam Vondráčkovi penzi na 450 zl., tedy výši jeho původního platu jako prvního hornisty, a ten měl na oplátku i nadále vyučovat knížecí syny hudbě a českému jazyku. Viz: Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Český Krumlov, Schwarzenberský rodinný archiv, Ústřední pokladna (dále jen CZ-K, ÚP), karton 929, účet č. 988 z 22. března 1755.

Z dochovaných nemnohých pramenů vyplývá, že hudební život za Adama Františka ze Schwarzenbergu nijak výrazně nevybočoval z dobového standardu reprezentativních potřeb. Kromě oblíbených trubačů měl kníže ve svých službách zřejmě jen jednoho dalšího hudebníka, loutnistu Jakuba Kohouta.¹⁴² Přestože o tom nemáme pro toto období přímé doklady, lze předpokládat, že kromě profesionálních hudebníků, které známe jménem, využíval kníže pro hudební potřeby i jiné své hudby znalé zaměstnance a poddané. Jak již bylo řečeno výše, s ohledem na své povinnosti u císařského dvora, pobýval kníže většinu roku ve Vídni, případně v Laxenburgu. Během roku však navštěvoval také svá panství, zejména v jižních Čechách s centrem v Českém Krumlově. Tamní jezuitská kolej uspořádala několik představení na počest knížecí rodiny, minimálně dvě z nich byla určena mladému knížeti Josefu Adamovi (1728 a 1730).¹⁴³ Nemáme však žádné doklady o tom, že by kníže Adam František sám s přispěním svých hudebníků nějaká hudebně-dramatická představení k významným výročím ve svém vídeňském paláci či jinde pořádal. Takovou možnost však nelze ani vyloučit.

Jedinou výjimku v tomto ohledu tvoří nešťastný rok 1732, kdy měl být českokrumlovský zámek poctěn návštěvou císařského páru při jejich návratu z lázní Karlovy Vary. V rámci různé zábavy měla být v jinak zjevně nepoužívaném zámeckém divadle, které ještě pamatovalo dobu Eggenbergů, provedena serenata k narozeninám císařovny (28. srpna). Jednalo se o *L'Asilo d'amore* od Antonia Caldary na libreto Pietra Metastasia, scénou byl pověřen Giuseppe Galli-Bibiena. Stejně jako autoři díla, tak i interpreti však byli z císařských služeb.¹⁴⁴ Představení i dalším radovánkám na poslední chvíli zabránila tragická nehoda, která se odehrála 10. června při lovu u Brandýsa nad Labem, kdy sám císař Karel VI. omylem smrtelně zranil knížete Adama Františka.

¹⁴² V pramenech se objevuje také jistý Johann Mühlberger (1695/96–17. 11. 1746 Vídeň) jako „Capell Diener“ a jednou jako „Musico“ mezi lokaji. U Schwarzenbergů sloužil celých 40 let, dochované prameny však neumožňují přesněji určit rozsah a náplň jeho služby. Viz: CZ-K, ÚP, karton 892, účet č. 566 z 2. ledna 1733; CZ-K, Schwarzenberský rodinný archiv (dále jen RA), F.P.b./Josef Adam, Hofkanzlei-Korrespondenz 1746–1752, karton 469; *Wienerisches Diarium*, 1746, Nr. 93 (ze soboty 19. listopadu), s. 7 (zemřel ve městě). O tom také FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 162.

¹⁴³ O tom více NAVRÁTIL, František, „Divadelní kultura na hradu a zámku v Českém Krumlově“, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 17.* (M. Kouřil ed.), Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 117–118.

¹⁴⁴ K tomu ZÁLOHA, Jiří, „Neuskutečněné operní představení císařského dvorního divadla v Českém Krumlově roku 1732“, in: *Jihočeský sborník historický* 64, 1995, s. 186–188.

Vzhledem k nízkému věku jediného knížecího syna, Josefa Adama (1722–1782), byl po tragické smrti jeho otce schwarzenberský majetek spravován třemi regenty: kněžnou vdovou Eleonorou Amálií z Lobkovic,¹⁴⁵ hrabětem Františkem Leopoldem ze Šternberka¹⁴⁶ a hrabětem Vilémem Kolowrat-Krakowským.¹⁴⁷ Kněžna vdova jakožto svrchovaná správkyně panství v Čechách pobývala převážně v Českém Krumlově, který se stal vdovským sídlem. Mladý Josef Adam naopak bydlel ve Vídni, kde císař dohlížel na jeho vzdělání. Co se týče hudebního života, je toto období velmi málo zdokumentované.¹⁴⁸ Víme pouze o dvou hudebnících, hornistech Františku Vondráčkovi a Josefu Eckovi, kteří byli v této době vypláceni z kasy kněžny vdovy.¹⁴⁹ O Eckovi žádné bližší informace známy nejsou, ve schwarzenberských službách byl zřejmě jen krátce. Již dříve zmiňovaný Vondráček bydlel s rodinou ve Vídni, na tehdejší předměstí Wieden. V době poručnictví kněžny vdovy se však krátce přestěhovali do Českého Krumlova.¹⁵⁰

Kněžna vdova nežila v Krumlově nijak okázalým životem i s ohledem na stav schwarzenberské pokladny. Přesto služeb hudebníků zřejmě využívala. S Vondráčkem byla natolik spokojena, že ho dokonce 3. listopadu 1736 propustila z poddanství.¹⁵¹ Z tohoto období existují dva zajímavé prameny vážící se k hudbě. Navrátil zmiňuje, že Johann Friedrich Lorenz složil a provedl na počest 13letého Josefa Adama a jeho matky alegorickou hru, v níž se střídaly recitativy s áriemi, a v závěru vystoupil chorus.¹⁵² Lorenzova kočovná společnost však na

¹⁴⁵ Eleonore Elisabeth Amalia Magdalena von Lobkowitz (1682–1741).

¹⁴⁶ Franz Leopold von Sternberg (1680–1745), švagr kněžny vdovy Eleonory Amálie.

¹⁴⁷ Wilhelm Albrecht Franz Kolowrat-Krakowsky (1678–1738), v letech 1736–1738 nejvyšší kancléř Království českého.

¹⁴⁸ Na tom má podíl i z neznámých důvodů jen částečně dochovaný osobní archiv kněžny Eleonory Amálie.

¹⁴⁹ FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 163.

¹⁵⁰ *Idem*, s. 168. 2. října 1735 se Vondráčkovi v Českém Krumlově narodil syn Václav Josef František. „[Křtící] P. Andreas Prangboffer [dne] 2 octobris [1735] [pokřtěný] Wenzeslaus Josephus Franciscus [rodiče a kmotří] des Herrn Frantz Wondratschecke fürstl. Waldhornisten, und seiner Ehefrau Josepha Ebeleibl. Sohn, levans serenissimus Princeps Josephus per Procuratori Franciscum Meltzer, Camerarium suum. Test. Serenissima Principissa Eleonora de Schwartzenberg [nečit.] per V. Josepham Kramsreytherin suam Camerariam.“ CZ-TRE, farnost Český Krumlov, Matrika narozených (1721–1746), fol. 139r.

¹⁵¹ ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 45.

¹⁵² O tom více NAVRÁTIL, F., „Divadelní kultura...“, *op. cit.*, s. 118.

Krumlově hrála roku 1735 jen krátce.¹⁵³ Je otázkou, zda se podobné gratulační kusy prováděly častěji a případně s přispěním vlastních hudebníků a poddaných.

Zálibu kněžny vdovy v hudbě zajímavě dokresluje anonymní německá oslavná báseň k jejím jmeninám s alegorickými hudebními motivy, jejíž rukopis je uložen v Hudební sbírce Český Krumlov.¹⁵⁴ Přestože se dnes rukopis nalézá v archivu v Českém Krumlově (CZ-K), patří tento pramen mezi poměrně nové přírůstky; byl totiž v roce 1936 zakoupen ve vídeňském antikvariátu a uložen v rodinné knihovně Schwarzenbergů. Odtud se pak dostal do současné hudební sbírky.

Právě Hudební sbírka Český Krumlov by se mohla jevit jako ideální pramen pro studium hudebního života u Schwarzenbergů v 18. století; bez součinnosti dalších pramenů (účtů, korespondence, apod.) je však její použití problematické. Tato sbírka patří k největším mimopražským hudebním sbírkám. Sestává však z různých kolekcí, z nichž ne všechny lze jednoznačně identifikovat. Hlavní jádro sbírky tvoří rukopisy a tisky pocházející z druhé poloviny 18. století a z první poloviny 19. století. Jednotlivé kolekce byly budovány na různých místech a teprve dodatečně byly sloučeny v jediný celek. Největší část současné sbírky tvoří pozůstatost po knížeti Arnoštu Josefovi ze Schwarzenbergu (1773–1821), který byl velkým milovníkem hudby a na svých sídlech pořádal hudební produkce.¹⁵⁵ I přes postupné jmenování na různá místa duchovních v rámci říše pobýval kníže Arnošt převážnou část svého života ve Vídni. Jediné delší pobyty byly v Salzburgu (1796–98), kde si pořídil nedaleký zámeček Aigen, a v uherském Raabu,

¹⁵³ Viz SCHINDLER, Otto G., „Harlequin in Bohemia: Pantomime and Opéra Comique at Krumlov Castle under the Princes of Schwarzenberg“, *The New Quarterly* 19 (2003), č. 4, s. 367. Schindler ve své jinak velmi propracované studii o repertoáru divadla zejména za Josefa Adama ze Schwarzenbergu omylem uvádí Lorenzovo jméno jako Johann Heinrich Lorenz.

¹⁵⁴ Titulní list nese název: „Die | auf dem hohen Schwarzenberg | hellglänzende Fürsten Sonne | Eleonora | an | Ihrem Sonntäglichen Namens= | Fest | Mit einer stillen Music, von | einem völligen Pöetischen Götter Thor | Namens | höchst deroselben | unterthänigst=treu=gehorsamster Be= | dienten=Schaar beglückwünschet und ver= | ehret | am 21. Dornung | im Jahr | 1734.“ Následují čtyři strany oslavného textu s alegorickými motivy a vloženou básní. Rukopis je v katalogu označen jako „Kantate zum Namenfeste der Fürstin Eleonore (Schwarzenberg)“, pramen však neobsahuje žádnou hudební složku a pravděpodobně ani s hudbou přednášen nebyl. CZ-K, Hudební sbírka, 198-20.

¹⁵⁵ O Arnoštovi ze Schwarzenbergu a o krumlovské hudební sbírce obecně pojednává ZÁLOHA, J., „Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen“, *Hudební věda* 28, (1991/2), s. 140–152.

kde svoji kariéru zakončil v pozici biskupa. Na těchto dvou místech také byla uložena Arnoštova hudební sbírka, kterou po jeho smrti koupil jeho bratr Josef a nechal ji převézt do vídeňského paláce. Jako součást Arnoštovy hudební sbírky se dostaly do schwarzenberského vídeňského paláce také hudebniny pocházející z dědictví po jeho matce, Marii Eleonoře (1747–1797) rozené hraběnce z Oettingen-Wallerstein. Tyto prameny, které se díky dobové vignetě jako jediné dají v současné sbírce jednoznačně identifikovat, pocházely zřejmě ještě z rodiny hraběncina otce. Takto vytvořená kolekce byla převezena ve 30. letech 19. století na Český Krumlov, kam byl později z Vídně přesunut i celý Schwarzenberský ústřední archiv.¹⁵⁶ Během 20. století pak byla sbírka rozšířena o pozůstalosti dalších členů rodu a také o nové přírůstky, jako například výše zmiňovaný rukopis oslavné „poetické kantáty“ ke jmeninám kněžny Eleonory Amálie.

Stav hudební sbírky v době jejího přesunu z Vídně je zaznamenán v tzv. reálném katalogu českokrumlovské sbírky, z let 1890–91.¹⁵⁷ V něm uvedená díla umožňují udělat si bližší představu o repertoáru, který mohl být hrán u knížat v první polovině 18. století. U pozdějších děl je třeba mít na paměti možnost různé proveniencie, s ohledem na později přidané pozůstalosti jednotlivých členů rodu. Zaměříme-li se v katalogu na oblast chrámové hudby, ukáže velmi výrazné zastoupení předních vídeňských skladatelů. Z celkového počtu 339 zapsaných děl se zde vyskytuje více než deseti položkami celkem 9 autorů.¹⁵⁸ Pro námi sledované období to jsou Antonio Caldara, Ferdinand Arbesser a ve sbírce nejvíce zastoupený Georg von Reutter ml. Posledně jmenovaný byl jednou z nejdůležitějších postav chrámové hudby ve Vídni, působil jako císařský dvorní skladatel a později také jako kapelník chrámu sv. Štěpána. S ohledem na postavení Schwarzenbergů u císařského dvora není divu, že jejich hudební sbírka obsahuje skladby předních císařských hudebníků. V případě Reuttera je však možné předpokládat i osobní vazbu na knížecí rod: je totiž autorem zádušních hodin za kněžnu Eleonoru Amálii, která byla pohřbena

¹⁵⁶ Stalo se tak kvůli rozhodnutí o demolici Schwarzenberského vídeňského paláce roku 1892.

¹⁵⁷ ZÁLOHA, J., „Hudební sbírka v Českém Krumlově...“, *op. cit.*, s. 149. O tomto katalogu s ohledem na chrámové skladby více ZAIMLOVÁ, Zuzana, *Chrámové skladby Georga Reuttera v českokrumlovské hudební sbírce*. Bakalářská diplomová práce FF MU, Brno, 2012.

¹⁵⁸ Chronologicky jsou to: Antonio Bertali (1605–1669) 17 děl, Antonio Caldara (1670–1736) 20 děl, Georg Reutter ml. (1708–1772) 37 děl, Ferdinand Arbesser (1719–1794) 16 děl, Tobias Gsur (1726–1794) 10 děl, Joseph Haydn (1732–1809) 16 děl, Michael Haydn (1737–1806) 28 děl, Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) 11 děl a Joseph Preindl (1765–1823) 11 děl. Početní přehledy děl uvádím na základě práce Zaimlové, *op. cit.*, s. 18–21.

v kostele sv. Víta v Krumlově roku 1741. Reutterovo *Matutinum pro defuncta principista Eleonora Schwarzenberg* (pro alt, 2 tenory a bas) je jedno ze čtrnácti jeho děl, která zmiňuje Trola, uložených na kůru tohoto kostela.¹⁵⁹ Pokud jde o provádění náročnějších chrámových skladeb, je pravděpodobné, že ať už se hrály v zámecké kapli, či jinde, využívali k tomu Schwarzenbergové posily z řad místních hudebníků, také studentů krumlovského jezuitského gymnázia.¹⁶⁰

Kromě Caldary a Reuttera, kteří na zámku v Českém Krumlově sami málem vystupovali,¹⁶¹ se v zámecké sbírce objevuje také jméno Schwarzenberského zaměstnance Ferdinanda Arbessera (1719 cca – 1794), který svoji kariéru zakončil jako císařský první varhaník. Do služeb Schwarzenbergů však vstoupil již někdy roku 1743,¹⁶² tedy po smrti kněžny vdovy Eleonory Amálie.¹⁶³

Roku 1741 se rodového majetku ujal mladý kníže Josef Adam, čerstvě prohlášený za plnoletého. Období jeho působení je považováno za nejvýznamnější s ohledem na hudební život, a to nejen ve vídeňském paláci, ale také v Českém Krumlově, kde provedl rozsáhlé stavební úpravy v areálu zámku. Kníže sám uměl hrát na violoncello a svých devět dětí také nechal školit v hudbě od předních vídeňských umělců.¹⁶⁴ Přesto počet zaměstnaných hudebníků v této době stále neukazuje na soubor schopný větších produkcí.

¹⁵⁹ TROLDA, Emilián, „Hudební památky v Českém Krumlově“. *Cyril* 61, 1935, s. 87.

¹⁶⁰ O hudební kultuře v Českém Krumlově více HORYNA, Martin, „Hudba v minulosti Českého Krumlova a některé charakteristické rysy pěstování hudby v Čechách v období 1500–1800“, in: *Český Krumlov...* 2010, *op. cit.*, s. 629–638.

¹⁶¹ Mezi hudebníky, kteří měli v létě 1732 provést na Krumlově Caldarovu operu, Zálaha uvádí „Jiřího Reitera“ jako prvního cembalistu a dirigenta. (Viz ZÁLOHA, J., „Neuskutečněné operní představení...“ *op. cit.*, s. 187.) Jedná se velmi pravděpodobně o čerstvě jmenovaného císařského skladatele Georga Reuttera mladšího.

¹⁶² FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 164.

¹⁶³ Celkem 16 chrámových skladeb Ferdinanda Arbessera dochovaných v českokrumlovské zámecké sbírce je datováno mezi léty 1741 a 1755.

¹⁶⁴ V letech 1740–41 vyučoval knížete císařský dvorní violoncellista Franz Cammermayer; knížecí děti pak dostávaly lekce kromě od Vondráčka také od Giuseppe Scarlatiho. O tom více FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 165–166 a ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 57.

Účetní doklady dokazují, že alespoň při výjimečných příležitostech byli najímání externí hudebníci pro výpomoc.¹⁶⁵ Je také pravděpodobné, že do hudebních produkcí byli zapojeni další „civilní“ zaměstnanci, jejich počet a nástrojové obsazení je však velmi těžko zjiřitelné. Například knížecí sekretář Jan Ambrožovský, který do služeb vstoupil ve 40. letech 18. století, měl umět hrát na hoboj.¹⁶⁶ Podobné schopnosti pak můžeme očekávat i u synů knížecího hudebníka Vondráčka, Františka mladšího a Václava, kteří oba pracovali v knížecí kanceláři.¹⁶⁷ Praxi využívání „civilních“ zaměstnanců při hudebních produkcích dokládá také známé nařízení Josefa Adama z roku 1762, v němž dává na vědomí, že hudebně zdatní lidé budou v knížecích službách vždy upřednostněni.¹⁶⁸

Archivní prameny postupně odhalují možnosti uplatnění hudebníků u knížecího dvora. Ne vždy lze však jednoznačně určit, zejména z účetních záznamů, kde k dané produkci došlo. Vídeňský palác byl například slavnostně ozdoben a osvětlen 23. a 24. dubna 1741 a také 13. a 14. února 1745, vždy k oslavám narození arcivévodů rakouských. Hudbu k těmto událostem zařizoval Vondráček.¹⁶⁹ Ten byl, jak napovídají účetní knihy, odpovědný za organizování hudebních produkcí na knížecím dvoře a placení dalších hudebníků zřejmě až do roku 1747. Jeho úlohu poté převzal již zmiňovaný varhaník Ferdinand Arbesser.

¹⁶⁵ Viz například platba Vondráčkovi v roce 1744: „[N^o] 919 dem hof Musico H Frantz Wondraček wegen des am 15. dieses [Februar] gehaltenen fürstl. Tanzes, und producirten Music zu belohnung des extra Musicants 28[fl.] 18[x]“. CZ-K, ÚP 164 (Hlavní účetní kniha pro rok 1744).

¹⁶⁶ ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 57.

¹⁶⁷ FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 169.

¹⁶⁸ „Edler, insonders lieber und getreuer! Da wir gerne seheten, dass junge Leute, welche bereits in unseren Diensten stehen oder künftig in selbe ankommen wollen, sich zeitlich beflüssigen mögten, ein oder anders vocae oder instrumentae Musique zu erlebrnen, so habt ihr diese unsere Willens Meinung auf die Herrschaften mit dem Beisagen bekannt zu machen, dass diejenige, so sich diesfalls distingiren werden, bei Gelegenheit ceteris paribus sich jedesmahls eines Vorzugs getrösten mögen, und wir verbleiben euch mit Gnaden wohlgewogen.“ CZ-K, fond Velkostatek (VS ČK), sig. I 8 B 1 a; cituji dle ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 48

¹⁶⁹ CZ-K, RA, F.P.b., karton 477; FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 169. K iluminacím vídeňského paláce blíže KRUMMHOLZ, Martin, „Zu unaussprechlicher Freude allerhöchsten Herrschaften wie auch zum höchsten Troste allhiesiger Inwohner: Zwei Illuminationen vor dem Wiener Stadtpalais Schwarzenberg anlässlich der Geburt der ältesten Söhne Maria Theresias“, in: *Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka* (J. Kroupa – M. Šeferisová Loudová – L. Konečný, eds.), Brno: Opera Universitatis Masarykianae Brunensis, Facultas philosophica, č. 382, s. 539–553.

Kromě vídeňského paláce se s hudbou spojená zábava pořádala i na venkovských sídlech. Komédie, pantomimy, ale i serenaty a opera buffa byly pořádány k oslavě narozenin a jmenin knížecího páru na jejich zámku v Českém Krumlově. Na takové produkci se podíleli členové rodu a spřátelená šlechta, pro potřeby orchestru pravděpodobně postačily místní síly.¹⁷⁰ Zcela v souladu s aktuální módou Schwarzenbergové zapojili do svých zábav také děti, které se účastnily dětské pantomimy. Dětskou pantomimou byla během karnevalu 1747 nadšená celá Vídeň, díky představením kočovné společnosti Philippa Nicoliniho, která hrála v prozatímně vybudovaném divadle na Neuer Marktu v těsné blízkosti Schwarzenberského paláce.¹⁷¹ Je pravděpodobné, že ve Schwarzenberském archivu dochovaná kvittance na 24 dukátů pro Nicoliniho za představení po dobu jednoho měsíce a půl souvisí právě s produkcemi v tomto prozatímním divadle než s hraním přímo pro knížete v jeho paláci.¹⁷²

Zájem Josefa Adama o hudební divadlo dokládá i významná kolekce baletů, která je uložena v českokrumlovské zámecké hudební sbírce. Jedná se o repertoár vídeňských divadel, který si kníže opatroval již krátce po premiérách. Mimo jiné se zde vyskytují i unikátní prameny Gluckových raných děl.¹⁷³ Kromě vídeňských hlavních divadelních kopistů Bonifacia Carla Champéého a Theresie Ziß se na opisování děl podílel také knížecí hudebník Arbesser. Ten byl, zřejmě na rozdíl od svého předchůdce Vondráčka, také schopným skladatelem. To dokumentují nejen chrámové skladby uložené v českokrumlovské sbírce, ale i oslavná serenata ke svatbě hraběte Gundakara Josefa von Thürheim s Marií Dominikou von Hager roku 1745.¹⁷⁴ Oba

¹⁷⁰ Bližší informace o takových představeních z konce 40. let 18. stol. viz HEJNIC, Jozef – ZÁLOHA, Jiří, „Český Krumlov a divadelní tradice“, úvodní studie in: ŠIMÁKOVÁ, Jitka – MACHÁČKOVÁ, Eduarda, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově*. 1. vyd. Praha: Nár. muzeum, 1976, s. 24–25; detailněji zejména SCHINDLER, Otto G., „Harlequin in Bohemia...“ *op. cit.*; dále také KAZÁROVÁ, Helena, „Divadlo a tanec v životě Schwarzenbergů v zrcadle korespondence s rodinou Thürheimů. Část I: Dopisy z let 1744–1752“, in: *Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konference v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Český Krumlov, 2010, s. 301–329.

¹⁷¹ SCHINDLER, Otto G., „Harlequin in Bohemia...“ *op. cit.*, s. 372.

¹⁷² „Je sousigné haver [sic] recu par ordre de S. A. Prince de Swarzenbourg vingt quatre doucat pour un mois, et demi, de representation depuis l'après paque [sic]. fait a Vienne ce 19 Juin 1747. Nicolini“ CZ-K, RA, F.P.b., karton 477, účet č. 1173.

¹⁷³ O tomto výjimečném fondu více: BROWN, Bruce A., „Wiener Ballette im Schwarzenbergischen Archiv zu Český Krumlov: Probleme der Autorschaft und Chronologie“, in: *Tanzdramen, Opéra-comique: Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe* (G. Buschmeier – K. Hortschansky, eds.), Kassel: Bärenreiter, 2000, s. 9–34.

¹⁷⁴ Gundakar Joseph hrabě von Thürheim (1709–1798) a Maria Dominika, roz. baronka von Hager (1721–1793) byli oddáni 24. ledna 1745. Celý název serenaty pravděpodobně provedené v rámci svatebních oslav zní: „Die | Durch

manželé byli v úzkém přátelském styku s knížetem ze Schwarzenbergu a často se sami účastnili představení na zámku v Českém Krumlově.¹⁷⁵

Zlom do dění na schwarzenberském dvoře přinesl začátek sedmileté války, znásobený o náhlé úmrtí kněžny Marie Terezie roz. z Liechtensteinu roku 1753.¹⁷⁶ Kníže propustil některé hudebníky a snažil se šetřit na veškerých výdajích.¹⁷⁷ S dospíváním mladých knížat se však hudební život opět rozvinul. Od roku 1763 se princezny Terezie (Maria Theresia, 1747–1788) a Arnoštka (Marie Ernestine, 1752–1801) učily zpěvu u Giuseppe Scarlattiho, který s rodinou udržoval relativně blízký vztah po celá 60. léta. Kromě výuky zpěvu se Scarlati podílel na hudebním dění u Schwarzenbergů také jako skladatel a organizátor. Jeho „Cantata teatrale“ *Armida* byla hrána ve vídeňském paláci na jaře 1767,¹⁷⁸ v lednu 1771 pak pořádal pro knížete hudební akademii, která se však uskutečnila v paláci kněžny Lobkovicové.¹⁷⁹

Giuseppe Scarlati byl také autorem opery buffy ke svatbě nejstaršího knížecího syna Jana I. Nepomuka s Marií Eleonorou, rozenou z Oettingen-Wallersteinu. Toto dílo nazvané *Dove è amore è gelosia* na libreto Marca Coltelliniho mělo premiéru 24. července 1768 v zámeckém divadle v Českém Krumlově a hlavní role v něm ztvárnili, stejně jako u *Armidy* členové knížecí rodiny a

Cupido und Hymans Stärke, Glücklich gemachte Trauungs Werke. | an | Dem Freuden vollen Verbindungs-Tage | Ibro Brüssichen Gnaden | herrn, herrn, | Joseph Gundacars v: Thürheim, | mit Ibro Gnaden | Dominica Baronessin v Hager. | Sr: Königl: Majjstätt zu Hungarn und Böheim | gewesten hof-Dame. | Vorgetragen | Und in die Music übersetzt, von Ferdinand Arbesser. | Ibro durchleucht. fürsten zu Schwarzenberg | Cammer Musico. 1745.“ A-Wn, Mus. Hs. 1064.

¹⁷⁵ Obsáhlá korespondence Josefa Adama a Marie Terezie ze Schwarzenbergu s manželý Thürheimovými je bohatým zdrojem informací o s hudbou spjatých zálibách knížat. Její vybrané úseky rozebírá ve svých studiích nejnověji Helena Kazárová. Viz KAZÁROVÁ, H., „Divadlo a tanec v životě Schwarzenbergů...“, *op. cit.* a táz., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...? Josef Adam ze Schwarzenbergu a jeho zámecké divadlo v Českém Krumlově v letech 1766–1768: nové poznatky a souvislosti“, *Hudební věda* 50 (2013), č. 1–2, s. 23–46.

¹⁷⁶ Maria Theresia von Schwarzenberg, roz. von Liechtenstein (1721–1753).

¹⁷⁷ FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 165.

¹⁷⁸ MÖRATH, A., *op. cit.*, s. 1; také ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 58 a FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 166. Kazárová se na základě studia korespondence Schwarzenbergů a dalších pramenů domnívá, že *Armida* byla poprvé provedena již v roce 1766, a to v nově zrekonstruovaném krumlovském zámeckém divadle. Viz KAZÁROVÁ, H., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...“, *op. cit.*, s. 27ad.

¹⁷⁹ CZ-K, RA, F.P.b., karton 477, účet č. 2 z 12. ledna 1771; *ibid.* účet č. 6 obsahující jména účastníků se hudebníků.

spřátelená šlechta.¹⁸⁰ V rámci honosných oslav svatby byly v Krumlově tehdy provedeny také další kusy dokládající šíři repertoárového zájmu knížat: francouzská komická opera, tři francouzské komedie, německá burleska a „velká“ a „malá“ dětská pantomima.¹⁸¹ Během 16 dní trvajících oslav byly na zámku v Českém Krumlově také plesy, včetně maškarního, a celkem třikrát byly plánovány iluminace zámecké zahrady. Kvůli špatnému počasí však byla první iluminace přeložena na jindy a místo toho byla dávana komická opera *Cadi dupé* od Christopa Willibalda Glucka.¹⁸² Z korespondence hraběte Thürheima jeho ženě, která se oslav nemohla účastnit, lze usoudit, že byl při repríze tohoto představení ke konci oslav, 4. srpna 1768, Gluck v divadle osobně přítomen.¹⁸³

Českokrumlovské zámecké divadlo, na jehož přestavbě se podíleli přední vídeňští specialisté, bylo po zbytek 18. století využíváno jen zřídka,¹⁸⁴ což přispělo k jeho dochování do současnosti v unikátní dobové podobě.¹⁸⁵ Stalo se tak živoucí památkou na s hudbou spojené radovánky knížat ze Schwarzenbergu. Otevření zrenovovaného českokrumlovského zámeckého divadla se však již Jakub Kohout nedožil a jeho synové si v té době budovali vlastní kariéru v jiných službách.

¹⁸⁰ O tom více ZÁLOHA, J., „Premiéra opery Giuseppe Scarlattioho v Českém Krumlově roku 1768“, *Hudební věda* 9 (1972/1), s. 156–158.

¹⁸¹ O tom detailněji KAZÁROVÁ, H., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...“, *op. cit.*, s. 34ad.

¹⁸² Libreto Pierre René Lemonnier, premiéra 8. prosince 1761 v Burgtheatru ve Vídni.

¹⁸³ „[...] a la fin de la representation on se donna le mot pour crier Vive l'auteur, après bien de tapage l'auteur fut forcé de se montrer pour recevoir en personne les hommages des auditeurs.“ Dopis z 5. 8. 1768, Gundakar Josef von Thürheim manželce Marii Dominice. Cituji dle KAZÁROVÁ, H., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...“, *op. cit.*, s. 40.

¹⁸⁴ ZÁLOHA, J., „Život v českokrumlovském zámeckém divadle na sklonku 18. století“, *Jihočeský sborník historický* 56 (1987/2), s. 87–89.

¹⁸⁵ HILMERA, Jiří, „Zámecké divadlo v Českém Krumlově“, in: *Zprávy památkové péče* 18 (1958/1-2), s. 71–95; SLAVKO, Pavel – FLAŠKOVÁ, Zdena, *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*, 4. vydání, Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007; FRANKOVÁ, J., „La musique et le théâtre baroque de Český Krumlov“, in: *Les Schwarzenberg : une famille dans l'histoire de l'Europe. op. cit.*, s. 183–191; FRANKOVÁ, J. – SPÁČILOVÁ, J., „Le Théâtre de Český Krumlov : une scène authentique ?“ in: *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international, Versailles, 29 mai 2008, Nantes, 30-31 mai 2008. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles.* No 4 (červen 2010), s. 23–35.

Na počátku 70. let 18. století vznikla vstupem nových hudebníků do schwarzenberských služeb známá osmičlenná dechová harmonie a knížecí vídeňský palác byl dějištěm různých akademií.¹⁸⁶ Od roku 1778 až do své smrti 1782 byl kníže Josef Adam protektorem vídeňské *Tonkünstler-Societät*, jméno knížat ze Schwarzenbergu je také spjata s *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*, která ve Vídni pořádala hudební produkce a je nejvíce spjata s Gottfriedem van Swieten. Od roku 1786 se koncerty konaly ve schwarzenberském paláci, či v paláci Esterházyů.¹⁸⁷ V rámci těchto koncertů byla u Schwarzenbergů v premiéře uvedena Haydnova oratoria *Die Schöpfung* (květen 1798) a *Die Jahreszeiten* (duben 1801).¹⁸⁸

* * *

Hudební život u Schwarzenbergů v 18. století byl odvislý od dobových trendů a preferencí jednotlivých členů rodu. Sporé archivní prameny pro období za Adama Františka ze Schwarzenbergu neukazují na větší hudební či hudbu vyžadující produkce. Své hudebníky tedy využíval k běžnému provozu, jaký jeho postavení vyžadovalo. Jeho syn Josef Adam byl sám hudebně vzdělán a také u svých dětí na podobné schopnosti dbal. Z dochovaných zmínek o konaných představeních vyplývá, že kníže upřednostňoval „lehčí“ a také snadněji provozovatelné kusy: zejména komedie, komické opery, pantomimy, balety a také operu buffu. Sám v jednom dopise hraběnce z Thürheimu přiznává svůj „pokleslý vkus“, že má rád spíše francouzské komické opery a nejvíce upřednostňuje italskou operu buffu.¹⁸⁹ Mezi provozovanými kusy na jeho letním sídle v Českém Krumlově tedy neupoutají pozornost italské opery seria a jejich pasticcia, jako tomu bylo například na panstvích hraběte Questenberga, především v

¹⁸⁶ Kromě článků Möratha a Záloly („Hudební život...“, *op. cit.*) také VOŘÍŠEK, Martin, *Kapela schwarzenberské gardy*, České Budějovice: Společnost přátel Českého Krumlova, Historicko-vlastivědný spolek v Českých Budějovicích, 2010.

¹⁸⁷ EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „Vom Barock zur *Wiener Klassik*...“, *op. cit.*, s. 235ad

¹⁸⁸ Viz MÖRATH, *op. cit.*, s. 2–3; ZÁLOHA, J., „Hudební život...“, *op. cit.*, s. 59 a také CROLL, Gerhard, „Mitteilungen über die ‚Schöpfung‘ und die ‚Jahreszeiten‘ aus dem Schwarzenberg-Archiv“, in: *Haydn-Studien*, sv. III, č. 2, 1974, s. 85–92.

¹⁸⁹ „[...] on parle d'une Comedie francaise que l'on espere de rassembler des Comediens congediés de Varsovie : comme vous conoisiez mon gout depressé ; cela ne m'interesse guere a l'exception des opera comiques ; auxquels cependant je prefere les opera Buffa Italiens ;“ Dopis z 28. 3. 1767, Josef Adam ze Schwarzenbergu hraběnce Marii Dominice von Thürheim. Cituji dle KAZÁROVÁ, H., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...“, *op. cit.*, s. 31.

Jaroměřicích. Přesto Josef Adam pořádal i hudebně náročnější produkce, pro něž využíval služeb předních vídeňských hudebníků v čele s Giuseppe Scarlattim. Každoroční pobyty na zámcích v Českém Krumlově, Hluboké a Třeboni však nejčastěji provázela představení komedií, pantomim a oslavných serenat, v nichž hlavní role ztvárnili členové rodiny a sprátcené šlechty, v orchestru pak zasedli knížecí hudebníci pravděpodobně spolu s dalšími „civilními“ zaměstnanci, u nichž kníže oceňoval hudební dovednosti. Do okruhu takových děl patří i zatím málo známý pramen dochovaný ve Vídni. Jedná se o anonymní oslavnou serenatu k narozeninám knížete (15. prosince), jejíž partitura je dnes uložená ve vídeňské Národní knihovně.¹⁹⁰

K dalším zábavám šlechty, při nichž využívala ve větší míře své hudebníky, patřily plesy. Josef Adam ze Schwarzenbergu i jeho žena Marie Terezie byli vášnivými tanečníky a plně využívali plesové sezóny ve Vídni. Sami pak pořádali plesy zejména na svých sídlech v Čechách, jak dokládají mimo jiné dochované účetní záznamy. Lze předpokládat, že se plesy konaly i v jejich vídeňském paláci.¹⁹¹ Také při takových příležitostech, kde mohl počet potřebných hudebníků dosahovat až 20 osob,¹⁹² pravděpodobně vypomáhali civilní zaměstnanci a poddaní, případně mohlo jít i o externí výpomoc. Tyto praktiky, běžné pro šlechtickou hudební zábavu ve střeoevropském prostoru, znesnadňují odhalení provozuschopného obsazení schwarzenberské kapely a také vymezení, zda je podobný název pro hudebníky působící ve Schwarzenberských službách v první polovině 18. století vůbec případný.

¹⁹⁰ Celý název díla zní: „*La Confusione Esperta Serenata per musica da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio di S. A. Ser.ma il Principe di Schwarzenberg et Duca di Croummau*“, obsazení: Armida (A), Ceraste (S), Nico (S), 2 vn, vla, b, 2 corni, timp. A-Wn, Mus.Hs.1049. Bližší studium tohoto pramene a okolností jeho provedení bude předmětem dalšího výzkumu.

¹⁹¹ Zálību knížecího páru v plesech dokládá jejich dochovaná korespondence s manžely z Thürheimu. Viz KAZÁROVÁ, H., „Divadlo a tanec v životě Schwarzenbergů...“, *op. cit.* V dopise z 3. března 1745 dokonce kníže Josef Adam zmiňuje, že po protančeném večeru na plese u Windischgratze ještě nad ránem tančil na plese, který sám pořádal pro své zaměstnance: „[...] Hier jour de trepas de Carneval il y avoit Ball chez le [...] Windischgratz. Il comenca a six heures on dansa jusqu'a dix alors on soupa, apres soupé on recomenca la danse qui dura d'onze jusqu'a trois heures parce que les Dames de Cour n'ont pas rester plus longtems : Je me suis proposé bien danser, ce pourquoi je contoís les minuls et contredances les Menuets etait pres de vingta et les contredanses pres de trentes. Mais je ne me travailois pas encore assez fatigué c'est pourquoi j'allais avec Ferdinand Hobenfeld a un Ball que j'ai donné a mes officiers : [...]“, *Idem*, s. 321.

¹⁹² Například v lednu 1748 dostal Ferdinand Arbesser proplaceny náklady na hudbu na plesech, konaných 10. a 14. toho měsíce v Třeboni. Jednalo se o 20, resp. 17 účinkujících osob. CZ-K, ÚP, karton 233, účet č. 1181 ze 14. ledna 1748. Podobný počet hudebníků byl potřeba zjevně i během oslav svatby knížecího syna v létě 1768. Kazárová zmiňuje záznam o expedování 22 hudebních livřejí z Třeboně do Českého Krumlova v červenci 1768. Viz KAZÁROVÁ, H., „Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...“, *op. cit.*, s. 42.

Kapela knížat z Esterházy si naproti tomu, zejména pro období druhé poloviny 18. století, vydobyla své oprávněné místo v dějinách hudby.

1.4.2. Hudební život u knížat z Esterházy

Vztah rodu Esterházyů k hudbě a hudební život na jejich panstvích byly již předmětem zájmu mnoha badatelů. Význam této tematiky dokládá i skutečnost, že je Esterházyům věnováno samostatné heslo v hlavních hudebních lexikografických pracích.¹⁹³ Centrem zájmu muzikologů se v tomto směru stalo zejména období druhé poloviny 18. století a první poloviny 19. století, v souvislosti s působením Josepha Haydna, Franze Schuberta a Ference Liszta. Hudební život u Esterházyů v 17. století a zejména v pro tuto práci relevantní první polovině 18. století byl v poměru k výše zmiňovaným problematikám studován badateli podstatně méně. Přesto existují práce, které se tímto obdobím alespoň rámcově zabývají. V tomto ohledu je zde třeba zmínit působení dlouholetého správce esterházyovského archivu Jánose Háricha, který svými studiemi a edicemi pramenů zásadně přispěl k povědomí o hudebním životě na dvoře Esterházyů.¹⁹⁴ Zatím nejobsáhleji se hudbě u Esterházyů v 17. a 18. století věnoval Ulrich Tank ve své rozsáhlé monografii vycházející z pramenného výzkumu.¹⁹⁵ Zpřístupnění pramenů vážících se k hudebníkům z esterházyovského archivu si klade za cíl v posledních letech Josef Pratl, který se zaměřil na indexaci relevantních pramenů z esterházyovského rodinného a také účetního archivu.¹⁹⁶ Právě ze zde jmenovaných prací a z vlastního pramenného výzkumu bude čerpáno v této kapitole.

¹⁹³ SAS, Ágnes, „Esterházy“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 6.* (L. Finscher, ed.), Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2003, sl. 517–528; THOMAS, Günter, „Esterházy“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, dostupné na <http://www.oxfordmusiconline.com>. [cit. 29. 5. 2014].

¹⁹⁴ Z edic pramenů zejména: HÁRICH, János, „Haydn Documenta“ I-V, in: *Das Haydn-Jahrbuch 2–8 (1963–1971)*, Wien. Ze studií nejobsáhleji: HÁRICH, János, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher.* Eisenstadt: Burgenländische Forschungen sv. 39, 1959.

¹⁹⁵ TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik, op. cit.*

¹⁹⁶ PRATL, Josef – SCHECK, Heribert, *Regesten der Esterházyischen Acta Musicalia und Acta Theatralia.* (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 4), Tutzing: Hans Schneider, 2004; PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im*

S ohledem na komplikovaný stav pramenné základny k hudebnímu životu u rodu Esterházyů je na místě ji zde alespoň v hlavních rysech představit. Esterházyovský archiv je rozdělen do dvou hlavních částí, které jsou uloženy na různých místech: rodinný archiv se nachází ve sbírkách Národního archivu v Budapešti (Magyar Országos Levéltár), účetní archivy jsou pak uloženy na rakouském hradě Forchtenstein. Převážná část dochované hudební sbírky Esterházyů je spravována Národní knihovnou Széchényi v Budapešti, přibližně třetina sbírky, zejména chrámové skladby 18. století, se nachází v rakouském Eisenstadtu pod správou Joseph Haydn Privatstiftung. Archivním pramenům nehudební povahy, které se vztahují k hudebníkům a hudebnímu životu, se zevrubně věnoval správce esterházyovského rodinného archivu János Hárich, sám praktikující hudebník. Již v době svého působení v tehdy Knížecím esterházyovském archivu a knihovně v Budapešti (1928–1946) vytřídil Hárich z těchto sbírek a z archivu na hradě Forchtenstein jemu známé dokumenty a vytvořil tzv. *Acta Musicalia et Theatralia*, která jsou nyní uložena v Národní knihovně Széchényi v Budapešti.¹⁹⁷ Množství archivních pramenů a hudebnin uložených v Budapešti však vzalo za své během 2. světové války, o jejich existenci tak můžeme vědět jen z Hárichových předválečných prací. Když se Hárich kvůli poválečným změnám, které dopadly i na jeho práci, rozhodl roku 1958 z Maďarska odejít, mohl s sebou vzít množství svých pracovních pomůcek včetně detailního lístkového katalogu s excerpty z pramenů bývalého knížecího archivu, který se mezitím stal součástí Národního maďarského archivu. Tyto materiály dle jeho přání připadly po jeho smrti (1990) vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde.¹⁹⁸ I přes dlouholetou badatelskou činnost Hárichovu nebyly v rámci *Acta Musicalia et Theatralia* objeveny

Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein. (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 7), Tutzing: Hans Schneider, 2009; k tomu také: LAMKIN, Kathleen, *Esterházy Musicians 1790 to 1809. Considered from New Sources in the Castle Forchtenstein Archives.* (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 6), Tutzing: Hans Schneider, 2007.

¹⁹⁷ Tyto prameny jsou postupně vydávány spolu s anglickým překladem a krátkým komentářem v rámci *Das Haydn-Jahrbuch*.

¹⁹⁸ Dokumenty z Hárichovy pozůstalosti byly vydány spolu s anglickým překladem v rámci *Das Haydn-Jahrbuch*: RADANT, Else – ROBBINS LANDON, Howard Chandler, „Dokumente aus den Esterházy-Archiven in Eisenstadt und Forchtenstein, herausgegeben aus dem Nachlaß von János Hárich. I, II“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 18 (1993), s. 1–109, 19 (1994) s. 1–359.

všechny hudebníků se týkající dokumenty. Jejich soustavnému indexování se věnuje novodobě Josef Pratl.¹⁹⁹

Bohaté dějiny hudebního života na dvoře rodu z Esterházy přesahují obsahově rámec této práce. Stejně jako v předešlé kapitole tak svoji sondu zaměříme na období relevantní pro styky s rodinou Kohoutů, tj. období 2. čtvrtiny 18. století. Pro lepší uvedení do kontextu pak budou okrajově zmíněna i další období.

Historie maďarského šlechtického rodu z Esterházy sahá až do 13. století,²⁰⁰ jeho pozice se však významně posílila v průběhu 17. a 18. století díky věrné podpoře a službě, kterou prokazovali vládnoucím Habsburkům zejména na válečném poli. Roku 1626 byl Miklós z Esterházy (1583–1645) povýšen císařem na hraběte, za něj také rodině připadl hrad Forchtenstein a zámek Eisenstadt (Kismarton), který se stal hlavním rodovým sídlem.²⁰¹ Miklósův syn Pál I. (1635–1713) dopomohl Habsburkům k dědičnému následnictví na maďarském trůnu a díky své oddané službě císaři, ale také obratnou sňatkovou politikou se stal jedním z nejvlivnějších a nejbohatších mužů v Uhrách. Roku 1687 byl povýšen na říšského knížete „Reichsfürst“ a začátkem 18. století rod získal titul i dědičně. Za jeho působení byla také dokončena hlavní reprezentativní budova Esterházyů ve Vídni – palác na Wallnerstraße (1695), viz níže.

Kníže Pál I. z Esterházy byl nejen schopným rozmnožovatelem rodového jmění a prestiže, ale také velkým milovníkem divadla a hudby, kterým se sám aktivně věnoval.²⁰² Přestože jeho skladatelský podíl na sbírce duchovních písní *Harmonia caelestis*, která vyšla pod jeho jménem ve Vídni roku 1711, poslední výzkumy značně zužují,²⁰³ nelze mu upřít zásadní vliv na vytvoření esterházyovské kapely, jejíž rozmach lze datovat od dokončení přestavby eisenstadtského zámku

¹⁹⁹ Viz pozn. č. 176. Po několikaletém studiu účetního archivu na hradě Forchtenstein, jehož index vydal roku 2009, se nyní věnuje pramenům v rámci rodinného archivu Esterházyů, uloženého v Národním archivu v Budapešti.

²⁰⁰ SAS, Á., „Esterházy“, in: *MGG*, *op. cit.*, sl. 518.

²⁰¹ TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 3.

²⁰² HÁRICH, J., *Esterházy-Musikgeschichte*, *op. cit.*, s. 5–6.

²⁰³ SAS, Á., „Esterházy“, in: *MGG*, *op. cit.*, sl. 519–520.

roku 1672. Kapela za jeho života čítala 11 až 24 hudebníků, vždy byli hojně zastoupeni hráči na dechové nástroje, dále zaměstnával zpěváky, varhaníka, houslistu a později přibyl loutnista. Od roku 1706 pro knížete pracoval houslista a varhaník Ferdinand Lindt se svými sedmi dětmi; tato rodina tvořila po dlouhá léta jádro knížecí kapely.²⁰⁴

Pálův syn kníže Mihály (1671–1721) uměl stejně jako jeho otec hrát na virginal. Přes snahy snížit velké výdaje na umění, které vynakládal jeho otec, udržoval Michael průměrně dvacetičlennou kapelu.²⁰⁵ Za jeho působení se také na esterházyovském dvoře konala první představení, která řídil knížecí kapelník Wenzel Zivihoffer.²⁰⁶ Není doloženo, zda byl Mihály stejný milovník divadla jako jeho otec, má se za to, že provádění scénických děl k oslavám členů knížecí rodiny iniciovala jeho manželka Anna Margarete, rozená hraběnka Blandrat von Dessana. Prvním doloženým představením byla oslavná kantáta k narozeninám knížete (4. 5. 1715), autorem dnes nedochované hudby byl knížecí kapelník Zivihoffer.²⁰⁷ K provedení díla byly z Vídně povolány posily hudebníků i zpěváků. Tyto praktiky se opakovaly na esterházyovském dvoře v Eisenstadtu pravidelně až do roku 1720. O představeních víme jen z účetních dokladů, libreta ani hudba k nim se nedochovaly. Jedné takové oslavě, při příležitosti narozenin knížete (4. 5. 1719), byla dokonce přítomna i císařovna vdova Amálie Vilemína.²⁰⁸ Od roku 1717 jsou také v Eisenstadtu doložena provádění oratorií na Velký pátek, v čemž můžeme spatřovat vliv tradice vídeňského císařského dvora. Se smrtí knížete Mihályho byla tato tradice přerušena a obnovena až za kapelníka Gregora Josepha Wenera roku 1729, pak trvala nepřetržitě až do roku 1762.²⁰⁹

Oproti množství dokumentů ke scénickým představením chybějí zcela zmínky o komorní hudbě. S ohledem na pozdější vývoj je zde zajímavé zmínit, že dle Tanka kníže Mihály zpravidla

²⁰⁴ Viz PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, s. 27–35; TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik, op. cit.*, s. 21ad.

²⁰⁵ SAS, Á., „Esterházy“, in: MGG, *op. cit.*, sl. 520; PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, s. 36–37; TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik, op. cit.*, s. 127ad.

²⁰⁶ *Idem*, s. 148ad.

²⁰⁷ O tom také HÁRICH, J., *Esterházy-Musikgeschichte, op. cit.*, s. 10. Kantáta sestávala z 12 árií s recitativy, jednoho duetu a terzetu, závěrečné symfonie a sboru. Viz TANK, U., *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Idem*, s. 146–148.

nevyužíval své hudebníky k hraní při tanci, ale najímal si na to městské trubače z Eisenstadtu či Vídně. Tím také vysvětluje naprostou absenci taneční hudby v dochovaných esterházyovských hudebních pramenech.²¹⁰

Protože kníže Mihály zemřel bez mužských potomků, převzal po jeho smrti vedení rodinných statků a titul knížete jeho nevlastní bratr hrabě József Antal (1687–1721), který byl předurčen pro vojenskou kariéru. Se svojí manželkou Marií Octavií, rozenou von Gilleis (1689–1762), měl celkem čtyři děti, z nichž pouze tři se dožily dospělosti. Byli mezi nimi i pozdější dva zaměstnavatelé Haydnovi: Pál II. Antal a Miklós. Ještě jako hrabě József z Esterházy vybudoval roku 1720 lovecký zámek pod jižním cípem jezera Neusiedlersee v blízkosti vesnice Süttör. Ten se stal základem později vybudovaného sídla Esterháza, které proslavilo právě tamní působení Josepha Haydna. Kníže József si zámek však příliš neužil a již následující rok, pouhých deset týdnů po převzetí rodinných statků zemřel.

Podobně jako u knížat ze Schwarzenbergu o deset let později, i zde bylo následníkovi pouhých deset let a majetek tak spravovala coby regentka kněžna vdova Maria Octavia. Za jejího působení došlo k mnoha změnám na knížecím dvoře. Sama rakouského původu, a to první v historii esterházyovského rodu, zavedla do správy dvora němčinu jako hlavní jazyk.²¹¹ Snažila se o výrazné úspory a z toho důvodu také reorganizovala knížecí kapelu. Již krátce po smrti knížete propustila Maria Octavia všech šest trubačů, dále také kapelníka Zivilhofferera a jedno z Lindtových dětí, zpěvačku Antonii.²¹² Počet knížecích hudebníků se tak snížil na polovinu a jejich hlavním zaměstnáním byla chrámová hudba. Celkové výdaje na knížecí kapelu byly zredukovány na polovinu a i u stávajících hudebníků se zhoršily platové podmínky. Poslední loutnista ve službách Esterházyů Anton Alois Durant, který sloužil také jako tenorista, spolu se svým synem (diskantistou) v březnu 1722 ze služby odešli. Místo nich sloužili městští hudebníci. Kapela se tedy skládala ze čtyř zpěváků (diskant, alt, tenor, bas), pěti instrumentalistů bratrů

²¹⁰ *Idem*, s. 154.

²¹¹ *Idem*, s. 160ad.

²¹² Viz PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, s. 38–40. Ten také na základě dochovaných účetních pramenů vyvrací Tankův názor, že byla propuštěna jen část trubačů a ostatní přešli pod správu gardy. Co se týče zpěvačky Antonie Lindt, byla do služby znovu přijata od října 1724.

Lindtů (varhaník, tři houslisté a fagotista) a „Kapelldienera“.²¹³ Koncem 20. a začátkem 30. let pokračovaly změny v obsazení kapely, zejména postupným úmrtím tří bratrů Lindtových. Celkový počet hudebníků se však nezměnil. Do tohoto složitého období byl v květnu 1728 přijat za kapelníka Gregor Joseph Werner (1693–1766), s nímž začala s ohledem na hudební život na knížecím dvoře nová kapitola. S vídeňským hudebním životem obeznámený Werner se do Eisenstadtu přestěhoval až měsíc po nástupu do služby a stihl tak pro dvůr obstarat kopie chrámových skladeb předních autorů, jako byli Fux, Caldara, Reinhard nebo Ziani.²¹⁴ S Wernerovým nástupem k Esterházyům byla také obnovena tradice provádění oratorií v Eisenstadtu na Velký pátek.

Kněžna Maria Octavia sice usilovala o snížení rozpočtu na dvorní kapelu a sama žila skromně, avšak dbala na hudební výchovu svých synů. Nejstarší princ Pál Antal (1711–1762) studoval ve Vídni jezuitské gymnázium a zároveň byl v hudbě vzděláván knížecím hudebníkem Josephem Lindtem. Naučil se hrát na flétnu, housle a loutnu.²¹⁵ Právě na loutnu jej učil Jakub Kohout, což zmíníme blíže později.²¹⁶ Žádní další princovi učitelé hudby známi nejsou. Po absolvování gymnázia odjel Pál Antal do Leidenu a 23. října 1731 tam byl zapsán na univerzitu. Mezi jeho sloužícími tehdy byli kromě francouzského mentora a mladého komorníka z Uher také dva pozdější členové knížecí kapely: houslista Franz Gletzga (Klečka?) a hráč na violon Johannes Spach. Roku 1734 princ univerzitu opustil a vydal se na kavalírskou cestu, během níž se také v prosinci téhož roku ve francouzském Lunéville oženil s Marií Annou Louisou von Lunati-Visconti. Z této cesty stejně jako z dalších svých misí kníže vozil množství hudebnin, které dokládají jeho všestranný a vybraný vkus. Z výběru repertoáru je také patrné, že jeho nejoblíbenějším nástrojem zůstala flétna.²¹⁷ Tu si s sebou bral i na vojenské mise.²¹⁸

²¹³ Takové složení se vyskytuje v seznamu výplat knížecích zaměstnanců, tzv. „Conventionale“ z roku 1724. Viz *Ibid.*

²¹⁴ TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 178–181.

²¹⁵ *Idem*, s. 224–226.

²¹⁶ Viz kapitola 2.1.

²¹⁷ O libretech a hudebninách získaných Pálem Antalem na jeho cestách více HÁRICH, J., *Esterházy-Musikgeschichte*, *op. cit.*, s. 11–25 a TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 310–332.

Zatímco hudební vzdělání Pála Antala je alespoň částečně pramenně doloženo, o aktivitách jeho mladšího bratra Miklóse (1714–1790), za jehož panování dosáhl rod Esterházyů s ohledem na hudbu největšího věhlasu, víme jen málo. Stejně jako jeho starší bratr, i Miklós studoval ve Vídni u jezuitů,²¹⁹ kde byl jistě s hudbou obeznámen. Dle Háricha uměl hrát na violoncello, violu da gamba a baryton, tedy nástroj také patřící do violové rodiny.²²⁰ Jeho záliba v barytonu je jasně doložena množstvím kompozic pro tento nástroj nejen od Josepha Haydna. O princových případných učitelích však bližší informace zatím nalezeny nebyly.²²¹

Když roku 1734 převzal již plnoletý Pál II. Antal rodinné jmění, vrátila se Maria Octavia do Vídně a zde dožila v domě zvaném Michaeler Haus, tedy na mnoha hudebníky proslavené adrese.²²²

Při návratu Pála II. Antala z kavalírské cesty na něj čekala přibližně desetičlenná knížecí kapela pod vedením již dříve zmíněného Gregora Josepha Wenera. Ten k oslavě příjezdu knížete do Eisenstadtu složil 6 symfonií a 6 sonát.²²³ Werner byl velmi plodným skladatelem a během prvních deseti let své služby složil pro knížecí kapelu na sto zejména chrámových skladeb, za celé působení u Esterházyů se pak dá jeho dílo vyčíslit až na 350 kusů. Výrazně převažující chrámovou hudbu v striktním *a cappella* stylu, ale i s doprovodnými nástroji pod vlivem neapolské tradice, doplňuje podstatně menší počet instrumentálních děl. Mezi nimi je mimo jiné zmiňována

²¹⁸ Viz SAS, Á., „Esterházy“, in: *MGG, op. cit.*, sl. 521.

²¹⁹ *Idem*, sl. 522.

²²⁰ HARICH, J., *Esterházy-Musikgeschichte, op. cit.*, s. 27.

²²¹ Nově nalezený účet za s hudbou spjaté položky proplacené za mladého hraběte Miklóse za roky 1727 a 1728 dokazuje, že dostával lekce od blíže nejmenovaného učitele na smyčcový nástroj, zřejmě housle. Viz: Esterházyisches Wirtschaftsarchiv auf Burg Forchtenstein (A-EWBF) GC 1729 N 6. Blíže k tomuto prameni viz kapitola 2.1.

²²² Kromě „piana nobile“, tedy u vídeňských domů druhého patra, kde bydlela kněžna vdova, zde přímo nad ní bydlela rodina skladatelky Marianny Martines a slavný Pietro Metastasio. Během svého vídeňského pobytu v letech 1753 až 1760 se, zřejmě u Metastasia, ubytoval také Nicola Porpora. V podkroví pak v 50. letech 18. století přebýval i mladý Joseph Haydn, který se u slavných sousedů dovzdělával. O tomto domě více viz např.: GODT, Irving, *Marianna Martines. A Woman Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*. (John A. Rice, ed.), Rochester: University of Rochester Press, 2010, s. 17–21.

²²³ TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik, op. cit.*, s. 225.

i „*sinfonia für Laute, 2 Violinen und Bass*“,²²⁴ která mohla souviset s výukou mladého knížete na loutnu.

Zájem o hudbu knížete Pála II. Antala se projevil již po převzetí rodinného jmění: postupně začal rozšiřovat knížecí kapelu a shromažďoval hudebníky, které pravděpodobně chtěl na svém panství provádět. K většímu náboru hudebníků došlo roku 1737, kdy bylo v březnu přijato hned 5 dosti všestranných hráčů.²²⁵ Byla tak obnovena vojenská hudba a zároveň také posílena hudba chrámová a komorní. Z nástupních smluv těchto hudebníků, které se lišily jen v detailech, vyplývá, že měli knížeti sloužit na všech místech, kde jim to bude nařízeno. V případě přesunů jim byla proplacena cesta.

„[...] dále se řečený Hans Adam Sturm zavazuje, že bude nejen hrát na našem kůru v Eisenstadtu na nástroje, které ovládá, jako tympány, housle, violon a violoncello, podle toho, jak určí náš kapelník, ale bude působit dle našich požadavků buď na našich panstvích, nebo na jiných místech (kam jej povoláme) s naší dopravou, ale bude se stravovat na vlastní náklady [...]“²²⁶

Stejně jako u jiných šlechtických kapel v tomto časoprostoru, například u Schwarzenbergů či hraběte Questenberga, tedy hudebníci cestovali na různá místa spolu se svým pánem. Zatímco u Schwarzenbergů bydlela většina hudebníků trvale ve Vídni a tu opouštěla, podobně jako jejich kníže, jen na krátké pobyty zejména v létě a během sezóny honů, esterházyovští hudebníci bydleli trvale v Eisenstadtu. Zde se také převážně zdržovala knížecí rodina.

Jakožto příslušníci jednoho z předních šlechtických rodů císařství však i Esterházyové trávili čas v hlavním městě. Dříve zmíněná kněžna vdova tam žila trvale od roku 1734

²²⁴ *Idem*, s. 184.

²²⁵ Johann Adam Sturm, hráč na tympány, housle a violoncello, Wolfgang Dobmayer trubač, houslista a violoncellista, trubač Joseph Reisinger, hobojsista, houslista a fagotista Carl Joseph Braun a flétnista, hobojsista a tympanista Johann Adam Schutz. Viz *Acta Musicalia* N°255, 256, 257, 263 a 264 ed. a komentář Else RADANT in: *Das Haydn-Jahrbuch* 18 (1993), s. 180–188.

²²⁶ „... *Andertens verobligirt Sich gedachter Hanß Adam Sturm Sich nicht nur allein auf unsern Chor zu Eysenstatt mit deren ihm kündigen Instrumenten, als Pauker, Violin, Violon und Violoncello zu was Er nembl. von unsern CapelMaister gestellt wird werden, gebrauchen zu lassen, sondern auch auf unser allmahliges Begehren, es seye hernach auf unsern Gütter, als andrer Örtber /: wohin wir nembl. denselben Beruffen, und verlangen werden :/ doch mit unser Beygeschaffter Gelegenheit zu erscheinen und Sich alda selbst zu verkösten.*“ Viz *Acta Musicalia* N°255, *Idem*, s. 180.

v Michaeler-Haus. Hlavním esterházyovským vídeňským sídlem však byl jejich palác na Wallnerstraße č. 4. První budovy pro výstavbu paláce na této ulici získali Esterházyové v poslední třetině 17. století.²²⁷ V 90. letech pak zde byl dokončen dle návrhu Francesca Martinelliho celkem dvoupatrový palác, jehož součástí byla i kaple. Koncem 40. let 18. století došlo k několika stavebním úpravám, v 50. letech přibýly do vlastnictví rodu další domy směrem k Haarhof a do Naglergasse. K výraznějšímu rozšíření však došlo až na počátku 19. století skoupením několika domů na Naglergasse, což umožnilo rozšíření paláce na plochu celého mezibloku. V první třetině 19. století tak palác získal do současnosti zachovanou podobu.²²⁸

Hlavním obdobím pobytů v metropoli byla zimní karnevalová sezóna. Nově objevené dokumenty z esterházyovského rodinného archivu v Budapešti dokládají, že jejich vídeňský palác byl důležitým centrem společenského života během plesové sezóny.²²⁹ Z relací vídeňského knížecího sekretáře Franze von Schmidta adresovaných dvornímu radovi Christophu von Wachtlovi do Eisenstadtu vyplývají podrobnosti o dění v paláci v zimě 1740.²³⁰

Na konci relace z 24. ledna 1740 se dozvídáme o konání plesu, na kterém hrálo 24 hudebníků:

„Za deváté: to mi připomíná, že dnes Jeho Milost bude pořádat jízdu na saních, sestávající z 24 saní, poté bude večere a následně ples s 24 hudebníky, pročez se u nás vše chystá, jízda na saních povede se svolením Jeho Císařské Výsosti na císařský dvůr, a jakmile to proběhne, podám o tom při první příležitosti zprávu [...]“²³¹

²²⁷ HARRER-LUCIENFELD, P., *op.cit.*, sv. 7, s. 60–79.

²²⁸ O tom více PERGER, Richard, *Das Palais Esterházy in der Wallnerstrasse zu Wien*. Wien: Franz Deuticke, 1994.

²²⁹ Studium esterházyovského rodinného archivu v Budapešti by nebylo možné bez německého překladu inventáře tohoto fondu, který mi laskavě dal k nahlédnutí dr. Pratl, za což mu zde děkuji.

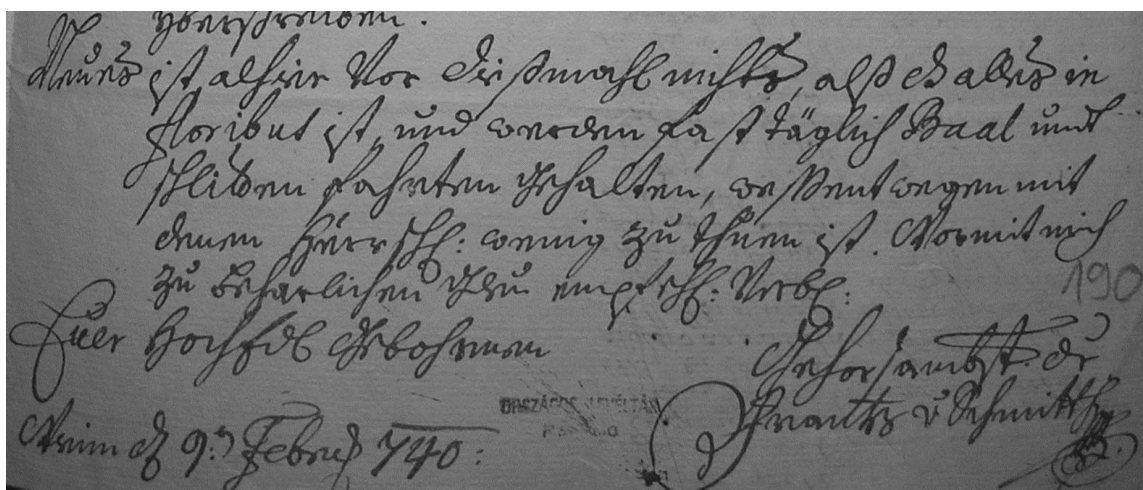
²³⁰ Adresát relací je uváděn jako „Monsieur de Wachtel, Conseiller aulique de S. A. Monsieur Le Prince d'Esterhazy, | Eisenstadt“.

²³¹ „Neuns: Von hier kan ich erinnen, das anbeunde S: Hochf: | Gnaden ein schlitten fahrt, so in 24 schlitten bestebet, | und nach solcher ein Soupée, folglich einen Baall | mit 24 Musicanten halten wird, wessentwegen | alles bey uns in einer Confection ist, die schlitten fahrt gehet auch mit Vernülligung S: Kaysl: Mays: | nach Hoff, wie solche aber ablauffen wird, werde | mit erster gelegenheit so woll dem bericht, als | auch die Lista übermachen, ...“ [z 24. ledna 1740] H-Bol, Esterházyovský rodinný archiv, P 148/4.P., fol. 192v.

Nějaká s hudbou spjatá událost se však ve vídeňském paláci odehrála již 14. ledna téhož roku. Dovídáme se o ní tentokrát z jiného zdroje: vídeňský majordomus Bernhard Zoller, připomeňme, že jeden z kmotrů Kohoutových dětí, totiž následujícího dne inkasoval z knížecí kasy na hudbu vynaložené peníze. Celkem se jednalo o 25 zlatých a 10 krejcarů, žádné další podrobnosti o události však pramen nepřináší.²³²

Takové události zřejmě nebyly výjimkou, jak dokládá opět závěr Schmidty relace, tentokrát z 9. února téhož roku:

„Za deváté: tentokrát již nic dalšího, panuje tady totiž všeobecné veselí, téměř každý den se pořádají plesy a jízdy na saních, a proto s jeho knížecí Výsostí nic není.“²³³



Obr. 5: Závěr relace Schmidta Wachtlovi z 9. 2. 1740, H-Bol, P 148/4.P, fol. 190r.

Koncem února se pak chystala ještě honosnější zábava, pro niž bylo třeba zařídit, aby hudebníci byli řádně vystrojeni.

²³² „Comission | Vermög welcher Wir weg den 14te[n] January [1]740. | gebaltner Music befohlen haben, daß | unser haußverwalter Bernhard Zoller | bezahlen solle. Id es fünf und zwanzig gulden | 10 xs. Wienn den 15te[n] Janu[ary] [1]740. | Antoni fürst Esterhazy“ A-EWBF, AV F 117 N 2/18, tento pramen zmiňuje ve svém registru také Pratl, viz PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, Registry na DVD.

²³³ [z 9. února 1740] H-Bol, Esterházyovský rodinný archiv, P 148/ 4.P., fol. 190r.

„Na tento ples a jízdu na saních se těší celé město a věří, že se bude nač dívat, co zde možná nebylo široko daleko už po mnoho let k vidění. S tím zasílám seznamy těch kavalírů a dam, jež příště pojedou na saních [...]“²³⁴

Seznamy na zábavě zúčastněné honorace naneštěstí nebyly nalezeny. Z těchto, i když sporadických, zmínek však vyplývá, že esterházyovský palác byl v tomto období důležitým centrem společenského života. Je také možné se domnívat, že sezóna roku 1740 nebyla v tomto ohledu výjimečnou a podobné zábavy se zde konaly pravidelně.²³⁵

Přestože knížecí hudebníci byli zavázáni knížeti sloužit všude, kde jich bude třeba, jak dokládají výše zmíněné smlouvy, je otázkou, zda jejich počet na podobné akce stačil. Uvedených 24 hudebníků, kteří měli hrát 24. ledna na plese, totiž převyšuje celkový počet pro toto období doložených členů kapely, a to i včetně zpěváků. Lze se tedy domnívat, že si knížecí rodina pro podobné akce najímala posily ve Vídni. Připomeňme, že za knížete Michaela byla hudba k tanci provozována převážně městskými trubači.²³⁶

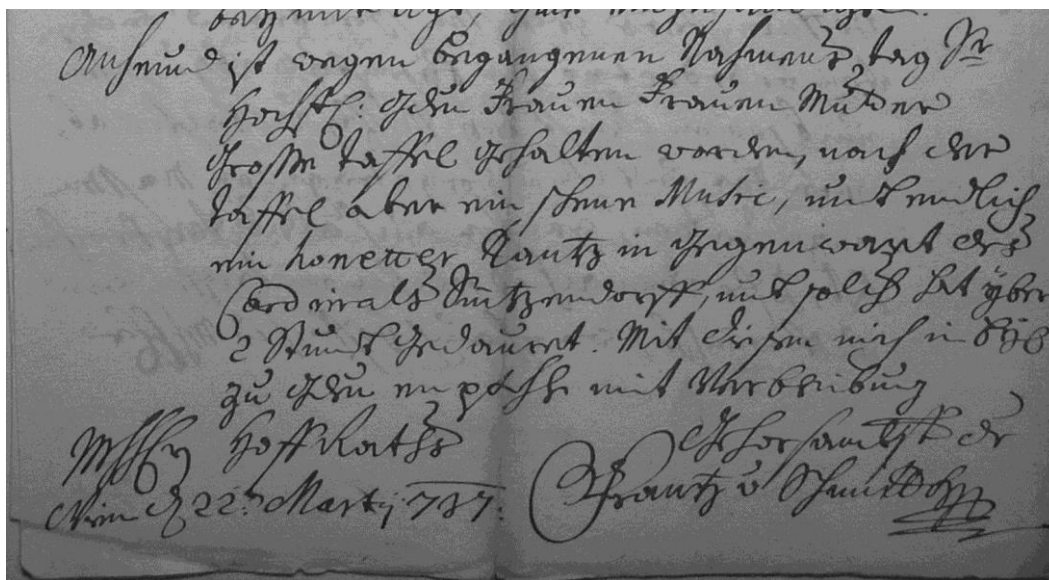
Zatímco z doby knížete Michaela a jeho ženy Anny Margarety také víme, že byla výročí rodinných příslušníků oslavována v Eisenstadtu hudebně-dramatickými kusy, za regentství kněžny vdovy Marie Octavie se pravděpodobně podobná představení nekonala. Přesto byly svátky řádně slaveny. Z doby po nástupu mladého knížete Pála II. Antala, tedy kdy žila kněžna vdova trvale ve Vídni, máme zprávu o jedné takové oslavě. Opět sekretář Schmidt zmiňuje oslavu jmenin kněžny vdovy v roce 1737:

²³⁴ „Auf diesen Baal und schlitten Fabrt erfreuet sich | fast die gantze Statt, und glaube dass etwas zu sehen | seyn wird, was villeicht in viellen Jahren alhier | | nicht ist gesehen worden. Hiermit yberschickbe die Lista | von denen Cavaliers und Dameten, welche Künfftig | schlitten fahren werden, die Dameten seynd unter dessen nur opinative in dieser ordnung gesetzt dan die Cavaliers werden hernach so wohl umb die | Dameten, als auch umb den Rangzetl ziehen.“ [z 27. února 1740] H-Bol, Esterházyovský rodinný archiv, P 148/ 4.P., fol. 180r-v.

²³⁵ Systematické studium relací knížecích sekretářů a radů z dalších let by mohlo na podobné otázky pomoci nalézt odpověď. V rámci zde předkládané práce však nebylo možné tak rozsáhlý pramenný výzkum uskutečnit.

²³⁶ viz pozn. č. 190.

„Dnes byla kvůli oslavě jmenin knížecí Milosti paní matky uspořádána velká tabule, po tabuli krásná hudba a nakonec ušlechtilý tanec v přítomnosti kardinála Sintzendorfa, který trval přes 2 hodiny.“²³⁷



Obr. 6: Závěr relace Schmidta Wachtlovi z 22. 3. 1737, H-Bol, P 148/4.P, fol. 50v.

Na této akci se podílel blíže nespecifikovaný počet knížecích hudebníků, kterým byla zaplacená cesta do Vídně i tamní ubytování.²³⁸ Využívání knížecích hudebníků k službě ve Vídni pak dokládá i účet z května téhož roku, kdy byla za blíže neurčeným účelem proplacena cesta do metropole 10 hudebníkům.²³⁹

V této souvislosti se nabízí otázka, do jaké míry byly esterházyovský vídeňský palác a zámek v Eisenstadtu místem konání hudebně-dramatických představení.²⁴⁰ Rozsáhlá hudební

²³⁷ „Anbeunde ist wegen begangenen Namens tag Sr. Hochstl: Gnade Frauen Fraen Mutter Grosse Taffel gehalten worden, nach den Taffel aber ein schone Music, und endlich ein bonetter Tantz in Gegenwart des Cardinals Sintzendorf, und solch hat über 2 Stundt gedauert.“ [z 22. března 1737] H-Bol, Esterházyovský rodinný archiv, P 148/ 4.P., fol. 50v.

²³⁸ 21.3. 1737 hudebníci odjeli do Vídně viz A-EWBF, RA 1737 N 148; vyúčtování bydlení ve Vídni z 28. 3. 1737 viz A-EWBF, RA 1737 N 92/6, tyto prameny zmiňuje Pratl, viz PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, Registry na DVD.

²³⁹ Účet kapelníka Wenera za cestu 10 hudebníků do Vídně z 27. 5. 1737, viz A-EWBF, RA 1737 N 91/5, *Ibidem*.

²⁴⁰ Kromě již dříve zmíněné tradice oratorií na Velký pátek.

sbírka knížete Pála II. Antala, která se naneštěstí z větší části nedochovala, dokládá jeho zájem o takový druh zábavy. Přesto žádné nám známé prameny nedokládají provozování podobných kusů u Esterházyů v této době. První prameny, z nichž by se takové aktivity daly odvodit, se objevují až od roku 1749.²⁴¹ Roku 1755 kníže slavil své narozeniny v Eisenstadtu pastorální kantátou od Francesca Maggiore, za přispění vídeňských zpěváků.²⁴² Následujícího roku se pak opět v Eisenstadtu konala představení italských operistů – společnosti Giovanni Francesca Crosy.²⁴³ O provádění podobných kusů ve vídeňském paláci však žádné zprávy nemáme. Rozvíjející se hudební aktivity na esterházyovském dvoře za Pála II. Antala zastavila jeho náhlá smrt v pouhých 51 letech, nedlouho po přijetí Josepha Haydna do služeb v pozici vicekapelníka.

Protože Pála II. Antal zemřel bezdětný, převzal po něm správu rodinného jmění jeho mladší bratr Miklós, „milovník přepychu“.²⁴⁴ Co se týče operních produkcí a nejen těch, dosáhl hudební život u Esterházyů svého vrcholu jednoznačně za jeho působení, kdy byl v knížecích službách dříve zmíněný Joseph Haydn. Toto období, zpracované již mnohými badateli, však přesahuje dobu, relevantní pro studium hudebního kontextu pobytu rodiny Kohoutů ve Vídni, nebudeme se mu proto blíže v této práci věnovat.

* * *

Čilý hudební život na dvoře knížat z Esterházy, jehož vrchol můžeme vidět v působení Josepha Haydna ve 2. polovině 18. století, měl své základy v mnohaleté rodové tradici. Již od poslední třetiny 17. století měli Esterházyové ve svých službách ansámbly profesionálních hudebníků schopný provozu nejen figurální chrámové hudby, ale také větších vokálně-instrumentálních produkcí, jako jsou oslavné serenaty či gratulační kantáty. Takové produkce jsou u knížat doloženy v prvním desetiletí 18. století na jejich rodovém zámku v Eisenstadtu. Na

²⁴¹ Tehdy byla vyrobena nějaká „*Theater Mahlerey*“. Cituji dle TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 333.

²⁴² *Ibidem*; o tom také HÁRICH, J., *Esterházy-Musikgeschichte*, *op. cit.*, s. 25.

²⁴³ Viz *Ibidem*; také TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 334.

²⁴⁴ Miklós z Esterházy byl pro své záliby nazýván „*der Prachtliebende*“.

rozdíl od dříve zmíněných Schwarzenbergů tedy Esterházyové disponovali soběstačným ansamblem profesionálních hudebníků a své „civilní“ zaměstnance k hudebním účelům využívali jen minimálně.

Podobně jako u Schwarzenbergů ve 30. letech 18. století, také u Esterházyů došlo po předčasné smrti knížete Józsefa ve 20. letech k útlumu hudebního života. V této době se provozovala zejména chrámová hudba, zároveň však probíhala hudební výuka mladých princů, s níž je spjat i pobyt rodiny Kohoutů v esterházyovském paláci. Skutečnost, že hudba byla pro kněžnu vdovu Marii Octavii důležitou složkou života a reprezentace, dokládá také vstup Gregora Josepha Wenera do knížecích služeb v tomto období. Jeho působení bylo jakýmsi předstupněm rozkvětu za jeho následovníka Josepha Haydna. Werner k esterházyovskému dvoru přinesl chrámový repertoár předních vídeňských mistrů a sám byl také plodným tvůrcem, kromě běžné produkce pokračoval v tradici každoročních velikonočních oratorií.

S nástupem mladého Pála Antala se hudební život na esterházyovském dvoře začal znova podstatněji rozvíjet. Na hudebním vzdělání mladého knížete se prokazatelně podílel Jakub Kohout. Přestože si kníže nakonec oblíbil nejvíce hru na flétnu, měla jistě další výuka vliv na jeho všestranný zájem o hudbu a hudební divadlo. Ten je doložen jeho rozsáhlou sbírkou hudebnin, které si obstarával díky svým četným zahraničním misím, ale také během pobytů v hlavním městě. První kousky si přivezl již ze své kavalírské cesty (1734), podstatné rozšíření sbírky pak přišlo s pobytem v Neapoli (1750–52), kde byl císařským vyslancem. Přestože se tato hudební sbírka dochovala jen velmi sporadicky, víme o jejím rozsahu z dobových katalogů, jejichž vypracováním kníže pověřil také hlavního kopistu vídeňského francouzského divadla Bonifacia Carla Champéeho.²⁴⁵ Obsah takto popsané sbírky dokládá knížecí zálibu ve flétnovém repertoáru, dále je zde velký podíl italské opery, ať už celých děl či jednotlivých árií; nechybí však ani díla francouzských a německých autorů. V tomto ohledu je zajímavé například poměrně vysoké

²⁴⁵ Champée pro knížete sepsal katalogy v letech 1756 a 1759 a obsahovaly zejména přírůstky vokálních děl italské provenience. Především katalog z roku 1740 dokumentuje mimo jiné hudebniny získané během kavalírské cesty, která vedla i do Francie. Tyto inventáře lze studovat díky jejich zveřejnění Hárichem. Oba Champéeho katalogy byly totiž zničeny během 2. světové války. Viz HÁRICH, J., „Die Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 9 (1975), s. 5–125.

zastoupení děl J.-Ph. Rameaua.²⁴⁶ Přestože nejsou do poloviny 18. století doložena provádění oper na knížecím dvoře, lze předpokládat, že jejich části a instrumentální suity byly prováděny v rámci hudby ke stolování a domácích koncertů.

Takové produkce se jistě odehrávaly také v knížecím vídeňském paláci na Wallnerstraße. Nově objevené dokumenty ukazují, že tento palác byl důležitým centrem společenského života již v době, kdy zde bydlela rodina loutnisty Jakuba Kohouta, a to zejména během plesové sezóny. Za vlády knížete Miklóse se důležitost esterházyovského vídeňského paláce v rámci hudebního života metropole ještě znásobila, o čemž nás informuje např. hrabě Zinzendorf.²⁴⁷ Jednou z dalších adres, kam v této době hrabě často chodil, byl i palác knížete Kounice.

1.4.3. Václav Antonín z Kounic-Rietbergu jako podporovatel hudebního dění

Hrabě a od roku 1764 říšský kníže Václav Antonín z Kounic-Rietbergu byl jedním z nejvlivnějších šlechticů teresiánské Vídně.²⁴⁸ Svým vlivem nemálo zasahoval do vídeňského kulturního života a díky svým mezinárodním stykům ovlivnil kariéru nejednoho umělce. Protože Josef Kohout a jeho starší bratr Karel mezi takové Kounicovy chráněnce patřili, je namístě zde blíže představit Kounicův vztah k hudbě a hudebnímu dění.

Hrabě Kounic uměl hrát na violoncello a jeho zájem o hudbu se projevil již během kavalírské cesty. Na tu se vydal přímo po studiích na lipské univerzitě v červenci 1732. Nejdříve odjel přes Berlín a Hannover do Nizozemí, dále přes Brusel a Kolín rýnským údolím do Frankfurtu. Odtud se přes Mnichov vydal dále na jih a během zimy překročil Alpy a dostal se přes Benátky až do Říma, kde zůstal více než čtyři měsíce. Po třítydenní návštěvě Neapole se vydal zpět na sever a ještě před létem 1733 projel Florencii, Miláno, Janov a dále pokračoval přes

²⁴⁶ Kníže měl k dispozici jeho opery: *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Les fêtes d'Hébé*, *Dardanus*, *Platée*, *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Zaïs*, *Pygmalion*, *Zoroastre*, *La guirlande* a *Acante et Céphise*; dále blíže neurčené „*Quatuors*“. Viz TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 327.

²⁴⁷ O tom například LINK, D., „Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783–1792...“, *op. cit.*

²⁴⁸ Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794).

Turín do francouzského Lyonu. V polovině srpna dorazil do Paříže a setrval zde až skoro do vánoc. Odtud se ještě s měsíční zastávkou na lotrinském dvoře v Nancy a Lunéville vracel přes Strassburg zpět do Vídně, kam dorazil 13. února 1734.²⁴⁹ Z této obsáhlé cesty se dochoval velmi zajímavý pramen – jedná se o seznam všech lidí, se kterými se mladý hrabě během cesty setkal.²⁵⁰ Z množství jmen předních hudebníků, kteří se v seznamu objevují, je zřetelný Kounicův zájem o hudební dění, který se během jeho života ještě prohluboval.

Zatímco tento obsáhlý seznam uvádí z cest po Německu a Nizozemí zejména vysoce postavené šlechtice a dvořany, z pobytu v Itálii se již objevují častěji i jména různých umělců. Během své cesty se zde setkal kromě Antonia Vivaldiho a Giuseppe Tartiniho také s Farinellim, Caffarellim či Vittorií Tesi, která později završila svoji profesní dráhu právě ve Vídni. I přes poměrně dlouhý a na zážitky bohatý pobyt v Itálii není s ohledem na hudebníky seznam lidí, s nimiž se tam mladý Kounic setkal, tak obsáhlý. Podstatně sdílnější je v tomto ohledu z čtyřměsíčního pobytu v Paříži. Zde jsou jednotliví hudebníci a tanečníci přesně označeni a rozdělení dle svých profesí. Celý takto utříděný seznam obsahuje na šedesát jmen. Kromě rozdělení na hráče na housle, violu da gamba, učitele varhan a cembala, flétnisty, či tanečnický a zpěváky opery, mladý Kounic neopomíjí ani kvalitativní rozdělení. Uvádí tedy mezi „skladateli“ dvě jména: „Mr Coret,²⁵¹ Mr Boismortier“.²⁵² Avšak hned pod nimi uvádí „dobré skladatele“. Dle Kounice to byli: „Mr Des Touches, Mr Bernier, Mr Battistin, Mr Michele Mascitti“.²⁵³ Je zajímavé, že Kounicem vybraní „dobří skladatelé“ představují hlavní proud italské a italskými vzory ovlivněné hudby ve Francii. Kromě této kvality se pak hodí připomenout, že právě hráčské umění Jeana-Baptisty Stucka na violoncello mělo v Paříži takový úspěch, že výrazně přispělo

²⁴⁹ O Kounicovu studiu v Lipsku i průběhu kavalírské cesty více viz KLINGENSTEIN, Grete, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, s. 158ad.

²⁵⁰ *Recueil des noms de toutes sortes de personnes rencontrées pendant les voyages de Mr le Comte V: de Kaunitz Rittberg*. CZ-Bsa/fond Rodinný archiv Kouniců (G 436), karton 438, Inv. č. 4055, fol. 26r–41v.

²⁵¹ Michel Corrette (1707–1795), v té době hudební ředitel Foire St Germain a Foire St Laurent.

²⁵² Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755), v té době autor své první knihy francouzských kantát (*Cantates françoises*, 1724) a již více než 40 z celkové stovky opusů komorní hudby, zejména sonát pro flétnu.

²⁵³ André Cardinal Destouches (1672–1749), Nicolas Bernier (1665–1734), Jean-Baptiste Stuck (1680–1755), Michele Mascitti (1663/64–1760).

k odklonu od violy da gamba ve prospěch violoncella. Do doby Kounicova pařížského pobytu spadá i významná událost pro dějiny francouzské opery. V říjnu 1733 byla totiž v pařížské *Académie Royale de Musique* poprvé uvedena první opera Jean-Philippa Rameaua *Hippolyte et Aricie*, která rozpoutala polemiky o vývoji skladebného stylu mezi zastánci lullyovské opery a obránci modernějšího italskými prvky ovlivněného stylu Rameauova.²⁵⁴ Skutečnost, že Rameau byl v této době na začátku své kariéry operního skladatele a byl známý spíše jako hudební teoretik a hráč na klávesové nástroje, dokládá jeho zařazení v Kounicově seznamu. Tam se totiž objevuje pouze ve výčtu „učitelů na varhany a cembalo“.

Výrazná převaha v Paříži působících hudebníků v rámci celého seznamu jmen ukazuje, jak významný byl pro Kounice právě pařížský pobyt. Po svém návratu z cest se snažil zúročit své nabyté zkušenosti u císařského dvora. Přestože byl jeho otec Maximilian Ulrich říšským dvorním radou, nebylo snadné získat stejnou a později i vyšší pozici pro mladého Václava Antonína.²⁵⁵ V lednu 1735 byl Václav Antonín spolu s dalšími šesti mladými šlechtici uveden do postu říšského dvorního rady (*Reichshofrat*), první příležitosti diplomatických misí se mu však nabídly až po smrti Karla VI. Rychlejšímu vzestupu jeho kariéry bránil zejména nedostatek finančních prostředků nutný pro zastávání postu ambasadora. Jeho první mise tak směřovaly až na začátku 40. let do Itálie, následně pak působil v rakouském Nizozemí. Jeho nevýznamnější zahraniční misí však byl jednoznačně post rakouského vyslance ve Francii, kterým byl jmenován již v lednu 1749, do Paříže se však vydal až na podzim následujícího roku, jakmile do Vídně dorazil jeho francouzský protějšek. Důvodem Kounicovy mise byla snaha Marie Teresie o změnu spojenecké politiky habsburského soustátí. Francie jako letitý nepřítel Habsburků se měla stát jejich spojencem proti rozpínavému Prusku. Hlavním aktérem této nové habsburské zahraniční

²⁵⁴ K této problematice nejnověji viz BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau : Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, s. 303ad.

²⁵⁵ Detailněji se zrodu kariéry mladého Václava Antonína z Kounic-Rietbergu věnuje Grete Klingenstein, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz, op. cit.*, s. 254ad.

politiky, která se vepsala do dějin jako tzv. *renversement des alliances*, byl právě Václav Antotín z Kounic-Rietbergu.²⁵⁶

Za účelem získání nového spojence proti Prusku byl Kounic jmenován mimořádným vyslancem ve Francii. V rámci své mise měl splnit zejména dva hlavní úkoly: přesvědčit francouzský dvůr o pacifistickém smýšlení císařovny a o její upřímné snaze udržovat s Francií dlouhodobé vztahy k udržení míru v Evropě; vyživovat a znásobovat podezřívavost vůči Prusku, aby zavedl svár mezi tuto zemi a versailleský dvůr.²⁵⁷ Kounic si byl vědom, jaké osoby mu mohly ve Francii nejvíce pomoci při plnění jeho úkolu. Již od začátku se tedy snažil získat přízeň kromě francouzského krále Ludvíka XV. také jeho milenkou markýzy de Pompadour, která hrála významnou roli ve francouzské neoficiální diplomacii.²⁵⁸ O ostatní členy francouzského dvora se však příliš nezajímal a sám dokonce tvrdil: „Musím se zajímat jen o dvě osoby, krále a jeho milenkou: vycházím dobře s oběma.“²⁵⁹ S královou milenkou Kounice spojoval zájem o divadlo. Jsou doloženy jeho návštěvy markýzy v jejím zámku v Bellevue, kde byl inkognito přítomen provádění operních představení, v nichž markýza sama spolu s dalšími dámami a kavalíry účinkovala. Právě na pozvání markýzy se mohl takových představení inkognito účastnit, protože francouzská etiketa by mu podobné návštěvy jakožto zahraničnímu vyslanci nedovolovala. Takové příležitosti Kounicovi umožňovaly také být v kontaktu s králem a jeho ministry.²⁶⁰

Přestože doklady o Kounicově návštěvě představení u markýzy de Pompadour pocházejí až z roku 1752, dobové zmínky ukazují, že se jejich dobrý vztah zrodil již záhy po Kounicově

²⁵⁶ Tomuto dějnému zvratu se podrobně věnuje např.: SCHILLING, Lothar, *Kaunitz und das Renversement des alliances. Studien zur außenpolitischen Konzeption Wenzel Antons von Kaunitz*. Berlin: Duncker & Humblot, Historische Forschungen Bd. 50, 1994.

²⁵⁷ SCHLITZER, Hanns (ed.), *Correspondance secrète entre le comte A. W. Kaunitz-Rietberg, ambassadeur impérial à Paris, et le baron Ignaz de Koch, secrétaire de l'Impératrice Marie-Thérèse. 1750–1752*. Paris: E. Plon, 1899, s. XII.

²⁵⁸ O tom více viz DADE, Eva Kathrin, *Madame de Pompadour: die Mätresse und die Diplomatie*. Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010.

²⁵⁹ „J'ai deux personnes à ménager, le roi et sa maîtresse: je suis bien avec tous les deux.“ Tento Kounicův výrok zprostředkovává Marmontel ve svých pamětech, viz MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires*. (J. Renwick, ed.), Paris: Honoré Champion, 2008, s. 293–294.

²⁶⁰ Taková představení jsou doložena na jaře 1752, viz dopis Kounice Ulfeldovi do Vídně z 22. 4. 1752 citovaný v DADE, E., *op. cit.*, s. 160.

příjezdu. Argenson ve svém deníku z prosince 1750 popisuje, že „Markýza jej [Kounice] hýčká a přeje si slavnost v jeho domě. Ta se plánuje na tuto zimu.“²⁶¹ I když si Kounic markýzu předcházela, jak mohl, a zajistil jí i honosné dary od císařovny,²⁶² pořádání slavností ve svém pařížském sídle se vyhýbal. Stejně jako po návratu z kavalírské cesty, kdy mu nedostatek financí zbrzdil slibnou kariéru u vídeňského dvora, i nyní si Kounic nemohl dovolit velké výdaje na reprezentaci. Sám si v dopise císařovninu sekretáři baronu Kochovi na nákladný pařížský život stěžoval:

„Výlohy, jaké tu člověk má, když žije přiměřeně svému stavu, jsou nesmírné; je nás více než 100 osob u mě na bytě a na stravě, více než 50 koní s nájmem 25 tis. liber a způsobem života, který tomu všemu odpovídá. Navíc je tu vše dvojnásobně drahé než ve Vídni a pro cizince zejména je nemožné nějak zde moci ušetřit [...]“²⁶³

Za takto vysoký nájem si Kounic v Paříži pronajímal honosný palác Bourbonů, který pařížany vysloveně sváděl k domněnce, že zde budou konány okázalé slavnosti a bály, jak nám dokládá Marmontel, častý Kounicův host v tomto paláci, ve svých pamětech. Když se ho Kounic jednou zeptal, co si o něm lidé myslí, Marmontel odvětil:

„Říká se, pane vyslanče, že Vaše Excelence nepodporuje dojem okázalosti, který vzbudila při svém příjezdu. Nejdůležitější velvyslanectví v Evropě, velké bohatství, palác k bydlení, nejokázalejší pompa, s níž jste přijel, předesílaly více luxusu a lesku ve vašem domě a způsobu života. Očekávala se skvělá tabule, hostiny a slavnosti, hlavně bál, bál ve vašich úžasných salónech, ale nic z toho není vidět. Žijete se ženami z finančních kruhů jako obyčejná soukromá osoba a zanedbáváte vysokou společnost ve městě a u dvora.“²⁶⁴

²⁶¹ 5. 12. 1750: „*La marquise de Pompadour le caresse et lui a demandé une fête dans sa maison. Ce sera pour cet hiver.*“ v ARGENSON, René Louis de Voyer d', *Journal du Marquis d'Argenson*, (Laurent Sortais, ed.), Clermont-Ferrand, 2002–2006, sv. 7, s. 260.

²⁶² O tom také LENDEROVÁ, Milena, „Wenzel Anton Kaunitz, ambassadeur d'Autriche en France“, in: *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*. (G. Klingenstein, F. J. Szabo eds.), Graz, Esztergom, Paris, New York: Andreas Schneider, 1996, s. 47–56.

²⁶³ „*La dépense que l'on fait ici lorsque l'on vit comme je fais convenablement à son état, est prodigieuse ; nous sommes plus de 100 personnes logées et nourries chez moi, plus de 50 chevaux avec un loyer de 25 m. £, et une façon de vivre qui répond à tout cela. Tout est ici d'ailleurs au double des prix de Vienne, et pour un étranger surtout il est impossible de pouvoir y faire une certaine économie [...]*“ Dopis Kounice Kochovi z 12. 2. 1752 v SCHLITZER, H. (ed.), *Correspondance secrète, op. cit.*, s. 164.

²⁶⁴ „*On dit, monsieur l'ambassadeur, que Votre Excellence ne soutient pas l'idée de magnificence qu'on avait conçue à son arrivée à Paris. La première ambassade de l'Europe, une grande fortune, un palais pour hôtel, la pompe la plus fastueuse dans l'entrée que vous*

Kounic si však do svého soukromí nehodlal nechat zasahovat a reprezentaci považoval za nudnou.²⁶⁵ Místo nadbíhání si dvořanů raději trávil čas v uměnímilovných kruzích finančníků. Jedním z nich byl i Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière (1693–1762), velký milovník hudby a podporovatel Rameaua.²⁶⁶ I když jméno de La Pouplinière nenalezneme v seznamu osob, s nimiž se mladý Kounic setkal během své kavalírské cesty vedoucí přes Paříž, věděl o jeho existenci ještě před odjezdem na svoji vyslaneckou misi. Dokonce byl informován i o posledních aférách jeho domu.²⁶⁷ Během svého pařížského pobytu pak byl Kounic pravidelným hostem koncertů a představení organizovaných tímto finančníkem v jeho domě na ulici Richelieu (současné číslo 59) v Paříži a také v paláci, který si pronajímal v nedalekém Passy. S La Poupliniérem Kounice spojovala mimo jiné i náklonost ke zpěvačce pařížské opery Mlle Coupé.²⁶⁸

Kromě Kounice byli na začátku 50. let častými hosty u de La Pouplinière i Jean-François Marmontel, Jean-Jacques Rousseau a jím tam uvedený Friedrich Melchior Grimm, dále pak hlavní redaktoři právě vznikající *Encyclopedie* Denis Diderot a Jean le Rond d'Alembert. Kromě v Paříži dlouhodobě působících osobností se dům de La Pouplinière stal také důležitou zastávkou

avez faite annonçaient pour votre maison et pour votre façon de vivre plus de luxe et de splendeur. Une table somptueuse, des festins et des fêtes, le bal surtout, le bal dans vos superbes salons, c'était là ce qu'on attendait, et l'on ne voit rien de tout cela. Vous vivez avec des femmes de finance comme un simple particulier, et vous négligez le grand monde de la ville et de la cour.“ v MARMONTEL, J.-F., *Mémoires. op. cit.*, s. 293.

²⁶⁵ „[...] je ne suis ici que pour deux choses : pour les affaires de ma souveraine, et je les fais bien ; pour mes plaisirs, et sur cet article je n'ai à consulter que moi. La représentation m'ennuierait et me gênerait : voilà pourquoi je m'en dispense.“ *Ibid.*

²⁶⁶ Hudebním zájmem tohoto finančníka se zevrubně věnoval Cucuel: CUCUEL, Georges, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris: Fischbacher, 1913.

²⁶⁷ Z výpisků, které si Kounic dělal z došlé korespondence, vyplývá, že měl před odjezdem do Paříže dobré místní informátory; jejich jméno však není zmíněno. Takovým způsobem se také v dopise odeslaném z Paříže 22. ledna 1749 dozvěděl o milostné aféře Madame de La Pouplinière a jejím zapuzení manželem. Viz CZ-Bsa/ G 436, karton 450, inv. č. 4477, fol. 14r–14v.

²⁶⁸ Marie-Angélique Coupé (1723 – po 1789) byla v letech 1738–1753 členkou pařížské Académie royale de musique. Pro svůj půvab byla často obsazována do rolí Lásky, například v Rameaových *Dardanovi*, *Les Fêtes d'Hébé* a *Pygmalionu*. Po odchodu z opery zpívala u dvora a roku 1780 byla jmenována členkou královny komorní hudby „musicienne ordinaire de la Chambre“. Viz LEGRAND, Raphaëlle, „Coupé, Marie-Angélique“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. (M. Benoît, ed.), Paris: Fayard, 1992, s.185.

významných cizinců: mimo Kounice se zde objevoval mladý vévoda Ludwig Eugen von Württemberg a krátce i Giacomo Casanova.²⁶⁹

Oblíbeným žánrem La Pouplinière byly komedie, jejichž byl také často autorem, po vybudování divadla u paláce v Passy (1753) pak zejména komické opery. Po téměř 20 let (do roku 1753) vedl jeho orchestr Jean-Philippe Rameau a mnoho z jeho děl včetně chrámových bylo premiérováno právě u La Pouplinière. Na začátku 50. let se však ve finančnickových preferencích stále více prosazoval zájem o díla zahraničních autorů, zejména italské a německé či rakouské provenience. Jím pořádané koncerty tak přispěly k objevení pro Paříž cizích autorů a k rozšíření nových děl, zejména symfonií. Cucuel shrnuje vliv La Pouplinière na vývoj symfonie v Paříži do dvou hlavních rovin: jeho koncerty zaprvé předcházely a jistým způsobem řídily výběr repertoáru pro *Concert spirituel*, zadruhé byly nápomocny publikování děl u pařížských vydavatelů.²⁷⁰ Paříž se v 50. letech 18. století stala hlavním centrem hudebních edic, od roku 1755 zde vycházelo množství symfonií zejména zahraničních autorů v rámci kolektivních sbírek, tzv. *Vari Autori*.

Informace o nových dílech a skladatelích mohl La Pouplinière získávat od svých hostů, včetně hraběte Kounice, jak navrhuje Cucuel.²⁷¹ Jedním z takových hudebníků mohl být i Georg Christoph Wagenseil. Právě on je totiž jedním z mála hudebníků, jejichž vlastnoruční dopisy jsou dochovány v rodinném archivu Kouniců.²⁷² Jedná se o dva krátké dopisy v italštině, které Wagenseil poslal hraběti Kounicovi do Paříže na podzim 1751 jako reakci na Kounicovu objednávku jeho kompozic a následně jako průvodní dopis k zaslaným skladbám, pravděpodobně sonátám pro klávesový nástroj.²⁷³ Kounicova původní objednávka ani jeho reakce se naneštěstí

²⁶⁹ Casanova měl de La Pouplinière navštívit v Passy v létě 1752. Viz CUCUEL, G., *La Pouplinière*, *op. cit.*, s. 177.

²⁷⁰ *Idem*, s. 376.

²⁷¹ *Idem*, s. 177.

²⁷² Hudebníkům v soukromé korespondenci Václava Antonína Kounice věnuje svoji studii Croll: CROLL, Gerhard, „Musiker und Musik in der Privatkorrespondenz von Wenzel Anton Fürst von Kaunitz. Informanten und Informationen“, in: *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg...*, *op. cit.*, s. 341–359.

²⁷³ Tyto dopisy detailně analyzuje Croll: CROLL, Gerhard, „Gli allegri e presti sono molto veloci, e legati' eine authentische Spielanweisung eines Komponisten für seine Musik“, in: *Musicus perfectus: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*. (Pio Pellizzari, ed.), Bologna: Pàtron, 1995, s. 185–190.

v opise nedochovaly. Pařížská mise hraběte Kounice měla ostatně velmi neblahý vliv na archivaci korespondence, jak můžeme soudit z minima dochovaných dopisů právě z tohoto pro nás tak zajímavého období. O to výjimečnější jsou Wagenseilovy dopisy, které dokládají Kounicovy vazby na vídeňské hudebníky během jeho pobytu v Paříži a také zájem o jejich nová díla. Aniž bychom měli k dispozici další dopisy či jiné prameny, můžeme se pouze dohadovat, za jakých okolností a kým byly Wagenseilovy skladby v Paříži prováděny. Zda se tedy jednalo o objednávku pro koncerty u La Pouplinière či jinde. Je na místě zde zmínit, že 12. ledna 1756 získal Wagenseil privilegium na deset let k vydávání svých instrumentálních děl v Paříži.²⁷⁴ Zásilka jeho skladeb Kounicovi pak dokonce o dva roky předběhla vydání Wagenseilových sonát op. 1 ve Vídni (1753).²⁷⁵

Croll navrhuje, že Wagenseilovy skladby mohly být hrány v salónu Mme Geoffrin. Tento významný pařížský salón v ulici Saint-Honoré byl skutečně místem, které hrabě Kounic navštěvoval.²⁷⁶ Kontakt s Mme Geoffrin Kounic udržoval i po svém návratu do Vídně, jak dokumentuje několik málo dochovaných dopisů.²⁷⁷ Dovídáme se z nich, že Mme Geoffrin mu pomáhala získat ze Strassbourgu a Paříže „jeho srdci ty nejpříjemnější věci“,²⁷⁸ on ji zase velmi dobře přijal během její návštěvy Vídně v červnu 1766. V dopise z 24. dubna 1768, snad nejčastěji citovaném z celé Kounicovy soukromé korespondence, se pak Mme Geoffrin přimlouvá za mladého Mozarta, který se v té době chtěl usadit ve Vídni. Hodí se zde připomenout, že Kounic

²⁷⁴ CUCUEL, G., *La Pouplinière, op. cit.*, s. 376.

²⁷⁵ CROLL, G., „Gli allegri e presti...“, *op. cit.*, s. 189.

²⁷⁶ Marie-Thérèse Rodet Geoffrin (1699–1777) otevřela svůj salón po smrti Mme de Tencin roku 1749 a ve svém domě v ulici Saint-Honoré přijímala hosty dvakrát týdně. Pondělní večery byly věnovány zejména výtvarným umělcům, ve středu pak přijímala hlavně literáty a filosofy. Po takřka 30 let byl její salón jednou z hlavních adres nejen pro renomované umělce, ale také pro význačné cizince na návštěvě Paříže. O tom více např.: HAMON, Maurice – PERRIN, Dominique, *Madame Geoffrin*. Paris: Editions Fayard, 2010 a ALDIS, Janet, *Madame Geoffrin. Her Salon and Her Times. 1750–1777*. London: Methuen & Co., 1905. K problematice pařížských salónů v 18. století a jejich hlavním představitelům je velmi zásadní studie Liltiho: LILTI, Antoine, *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris aux XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005.

²⁷⁷ Jedná se celkem o 5 dopisů: kopie dopisu od Kounice Mme Geoffrin, 9. 3. 1767; originál dopisů od Mme Geoffrin z Paříže Kounicovi – z. 24. 3. 1767, 27. 4. 1768, 27. 11. 1771 a 19. 4. 1772. CZ-Bsa/ G 436, karton 441, inv. č. 4202, 14 fol.

²⁷⁸ „[...] *les choses du monde les plus agreables à mon cœur*“. Kopie dopisu, V. A. Kounic – Mme Geoffrin, z 9. 3. 1767, fol. 13r.

slyšel hrát malého Mozarta ve svém vídeňském paláci již v říjnu 1762,²⁷⁹ tedy ještě před první návštěvou Paříže Mozartovy rodiny (18. 11. 1763 – 10. 4. 1764). Mme Geoffrin se pak s mladým Mozartem setkala až v roce 1766, krátce před svým odjezdem do Varšavy přes Vídeň.

Dalším hudebníkem, kromě Wagenseila, kterého Kounic během své pařížské ambasády prokazatelně v Paříži představil, byl Karel Kohout, jemuž v této práci věnujeme samostatnou kapitolu. Lze se domnívat, že Kounicův vliv na zprostředkování vídeňské hudební kultury v Paříži byl mnohem širší. Nedostatek pramenů, zejména torzovitost dochované korespondence z tohoto období, však neumožňují celý rozsah dostatečně zmapovat.

Kounicova úloha coby agenta však nebyla pouze jednosměrná, pokud tak můžeme soudit alespoň z přání císařovny. Ta totiž prostřednictvím svého sekretáře barona de Koch Kounicovi vzkázala, aby ji každý měsíc zásoboval z Paříže novinkami v oblasti krásné literatury a všeho, co by ji a její rodinu mohlo pobavit.²⁸⁰ Již měsíc po svém příjezdu do Paříže tak hrabě Kounic odeslal do Vídně první literární novinku – komedii od Mme de Graffigny.²⁸¹ Právě salón Mme de Graffigny byl jednou z dalších pařížských slavných adres, kde byl hrabě Kounic k vidění.²⁸² Tato v Paříži usazená literátka však nebyla ve Vídni neznámou. Díky svému lotrinskému původu měla

²⁷⁹ Dle deníku hraběte Zinzendorfa měla rodina Mozartů navštívit Kounice 18. října 1762 mezi šestou a devátou hodinou večer a on jim pak poskytl k návratu domů kočár. Viz DEUTSCH, Otto Erich, *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1966, s. 16. I v pozdějších letech Mozart v Kounicově paláci několikrát vystoupil v rámci soukromých koncertů.

²⁸⁰ „[...] *et sachant la finesse de votre gout en tout, Elle [Marie-Teresie] soubaite, que vous preniez, Monsieur, la peine de luy envoyer de Mois en Mois ce qui sortira de nouveau en fait de belles lettres ou d'autres curiosités, et que vous jugeriez convenir tant à son amusement qu'à celui de son auguste famille.*“ Dopis Koča Kounicovi ze 7. 11. 1750 v SCHLITZER, H. (ed.), *Correspondance secrète, op. cit.*, s. 26.

²⁸¹ „*Vous trouverez ci-joint [...] une comédie de Mme de Graffigny, qui a été extrêmement goûtée ici et deux brochures, qui l'ont été également. Si vous trouvez tout cela digne de l'attention de Sa Majesté je vous prie de le mettre à ses pieds.*“ Dopis Kounice Kochovi ze 4. 12. 1750 v SCHLITZER, H. (ed.), *Correspondance secrète, op. cit.*, s. 40–41. Jednalo se o pětiaktovou hru *Cénie*, prem. 25. června 1750 v Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, která se v Paříži hrála s velkým úspěchem i během listopadu a prosince toho roku. O zásilce do Vídně viz dopis č. 1662: Mme de Graffigny – Devaux z 28. ledna 1751 v DAINARD, J. A. (ed.), *Correspondance de Mme de Graffigny*. Oxford: Voltaire Foundation, 2007, sv. XI, s. 373.

²⁸² Françoise de Graffigny (1695–1758), původem z Lotrinska, se v Paříži usadila roku 1739 a postupně se začala zapojovat do společenského dění. Spolu s jejími osobními úspěchy na literárním poli se její salón stal na začátku 50. let velmi ceněným a žádaným místem. Nové výzkumy založené na studiu její obsáhlé korespondence umožňují přehodnotit její roli v Paříži té doby, o tom více: SHOWALTER, English, *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*. Oxford: Voltaire Foundation, 2004. Kritická edice její korespondence je vydávána pod vedením J. A. Dainarda tamtéž od roku 1985, viz předešlá pozn.

blízko k císařskému dvoru a dlouhodobě si dopisovala s manželkou knížete Paula Antona z Esterházy, také lotrinskou rodačkou, Marií Annou de Lunati-Visconti.²⁸³

Skutečnost, že pro hraběte Kounice nebylo vždy snadné zajistit v Paříži vše, co se od něj žádalo, vyplývá z problémů, s jakými se potýkal při shánění učitele tance pro vídeňský dvůr. Ve svém dopise císařovninu sekretáři baronu Kochovi si stěžuje na komplikovanost takového úkolu:

„Rád bych stejným způsobem uspěl při získávání učitele tance; ale musím vám říci, že bude velmi obtížné nalézt někoho takového, koho by stálo za to poslat a kdo by chtěl ze země odejít. Tanec v této zemi tak nesmírně upadl, že je to k nepochopení. Celý jsem zkoprněl, když jsem shlédl balety v opeře. Nejen že v nich není nic dokonalého, ale dokonce jen velmi málo průměrného. Co se týče menuetu, už se netančí na žádném plese. Možná se jednou opět vrátí do módy, avšak momentálně je zcela přežitý. Tančí se pouze kontratance a již není téměř nikdo, jak mezi muži, tak mezi ženami, kdo tančí menuet trochu slušně. [...]“²⁸⁴

Pařížská mise hraběte Kounice byla doprovázena množstvím s hudbou spjatých zážitků, a to nejen v rámci povinností vyslanického postu či při plnění objednávek z císařského dvora. Kounic byl znám svým zájmem o kulturní dění a svojí zálibou v hudbě. Jeho dvouletý pobyt v Paříži na něj měl velký vliv i při jeho následném působení v rámci Vídně.

Nelze si zde nepovšimnout, že stejně jako během své první návštěvy Paříže, i tentokrát byl Kounic v centru dění v tu „správnou chvíli“. Poté co byl přítomen bouřlivým debatám po

²⁸³ Kněžna z Esterházy dokonce využila příjezdu nově jmenovaného rakouského vyslance do Paříže, aby po něm poslala Mme de Graffigny z Vídně objednanou látku. Viz dopis č. 1596: Mme de Graffigny – Devaux z 1. září 1750 v DAINARD, J. A. (ed.), *Correspondance de Mme de Graffigny. op. cit.*, sv. XI, s. 121. Mme de Graffigny byla také autorkou oslavné hry *Le Temple de la vertu* k narozeninám císaře Františka I., kterou provedly jeho děti v předvečer narozenin, 7. 12. 1750. O tom více viz dopis Kocha Kounicovi z 11. 12. 1750 v SCHLITZER, H. (ed.), *Correspondance secrète, op. cit.*, s. 47.

²⁸⁴ „Je voudrais pouvoir aussi bien réussir pour la commission du maître à danser ; mais je dois vous dire qu'il sera très difficile de trouver quelqu'un dans ce genre, qui merite la peine d'être envoyé et qui veuille se dépaïser. La danse est si prodigieusement déchuë dans ce païs-ci, que cela ne se conçoit pas. Je suis tombé de mon haut, lorsque j'ai vû les ballets de l'opera. Non seulement il n'y a plus de parfait mais même très peu de mediocre. Pour le menuet il n'y a plus de bal, où on en danse. La mode en reviendra peut-être un jour, mais actuellement elle est entierement passée, on ne danse que de contradances et il n'y a presque plus personnes ni en homes, ni en femmes, qui dansent un peu honnêtement le menuet. Jugez ou on en est réduit. On ne connoît pour maître en homes, que Mr Marseille qui a, je crois 80 ans, et est tout perdu de gouste, et en femmes, qu'une petite fille de l'opera que l'on appelle Mad[emoise]lle Puvignée fille de 15 ans, un vrai enfant. Je vous fait tout ce détail pour vous faire sentir combien il sera difficile de trouver ce que S : M[ajesté] desire ;“ Dopis Kounice Kochovi z 26. 12. 1750 v SCHLITZER, H. (ed.), *Correspondance secrète, op. cit.*, s. 61.

premiéře první Rameauovy opery *Hippolyte et Aricie*, mohl nyní asistovat reakcím Paříže a dvora na představení bouffonistů, které rozvířilo uvedení Pergolesiho *Sery Padrony* 1. srpna 1752 v *Académie Royale de Musique* italskou společností Eustachia Bambiniho. Přestože se hrabě Kounic sám, dle nám známých pramenů, k tzv. *guerre des bouffons* nevyjadřuje, byla jeho osoba promítnuta do jednoho z pamfletů. Jak navrhuje Françoise Péliisson-Karro, lze v bez povolení vydaném Grimmově spise *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* (leden 1753), který však byl v Paříži znám již od konce prosince 1752, vidět v postavě „hlasu“ (*Voix*) právě císařského vyslance.²⁸⁵

Období rozputané války *bouffonistů* se však již shoduje s posledními týdny pobytu hraběte Kounice v Paříži. Hrabě se nicméně postaral, aby na něj město jen tak nezapomnělo. 17. září 1752 zorganizoval s velkou pompou svůj slavnostní vstup do Paříže a oficiální audienci u krále ve Versailles.²⁸⁶ Přestože byl přepych a vkus jeho průvodu, v němž nechyběla ani hudba, velmi kladně hodnocen,²⁸⁷ ani tato událost ani celý dvouletý Kounicův pobyt v Paříži nepřinesly svůj kýžený výsledek ihned. Nové alianční smlouvy se Rakousku s Francií podařilo podepsat až v roce 1756.

Po návratu z Francie se hrabě Kounic plně ujal svých kancléřských povinností u dvora. Za své zásluhy, zejména s ohledem na sepsání míru v Hubertusburgu (1763), který ukončil sedmiletou válku, byl Václav Antonín Kounic povýšen na říšského knížete (1764), v lednu 1776 pak byl titul rozšířen na českého knížete.

Kounicovo vysoké postavení ve Vídni mu umožňovalo zásadně ovlivňovat aktuální dění v metropoli, a to i s ohledem na kulturu. Brown jmenuje Kounicův palác mezi hlavními adresami vídeňské společenské smetánky, která podporovala francouzské divadlo a u níž se pravidelně po

²⁸⁵ PÉLISSON-KARRO, Françoise, „*Le Petit Prophète de Boehmischbroda* de Friedrich Melchior Grimm : incidences chronologiques, géographiques, idéologiques“, in: *La ‚Querelle des Bouffons‘ dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. (Andrea Fabiano, ed.), Paris: CNRS éditions, 2005, s. 119–130.

²⁸⁶ Při té příležitosti byl vytištěn popis celé události, tj. pořadí konvoje a popis, kudy bude projíždět: *Ordre de l'entrée publique à Paris de Son Excellence M. le comte de Kaunitz-Rittberg, ambassadeur de l'Empereur et de l'Impératrice, Reine de Hongrie et de Bohême, le dimanche 17 septembre 1752*. [Paris] De l'impr. de G. Desprez, impr. ord. du Roi [1752]. Jeden exemplář tisku se nachází také v rodinném archivu Kouniců: CZ-Bsa/ G 436, karton 437, inv. č. 4053, fol. 10r–12v.

²⁸⁷ Velmi detailně průběh celého průvodu popisuje hrabě Jean-Nicolas Dufort de Cheverny, královský zmocněnec pro styk s vyslanci, ve svých pamětech.

představeních diskutovalo a také doporučoval další repertoár.²⁸⁸ Mezi pravidelnými hosty takových setkání byli kromě výše zmíněné kněžny Marie Anny z Esterházy, která byla v úzkém kontaktu s Mme de Graffigny v Paříži, také kněžna Eleonora z Liechtensteinu, hrabě Zinzendorf a různí zahraniční vyslanci. Dalším z hostů, který se dlouhodobě těšil Kounicově ochraně, byl hrabě Durazzo, zodpovídající za provoz vídeňských divadel. Ochranná ruka, kterou držel Václav Antonín Kounic kromě hraběte Durazza také nad Ranierim de' Calzabigi a Christophem Willibaldem Gluckem, je obecně považována za jeden z hlavních prvků, který umožnil prosazení Gluckovy operní reformy. Přestože se v Kounicově soukromém archivu naneštěstí nedochoval žádný Gluckův dopis,²⁸⁹ velmi obsáhlá korespondence s dalšími aktéry, Calzabigim a hrabětem Durazzem, je nedocenitelným pramenem pro studium této otázky.²⁹⁰

Další osobou, pomocí níž Kounic nepřímou ovlivnil vídeňský hudební život, byl baron Gottfried van Swieten, syn dvorního lékaře císařovny a zaměstnanec v diplomatických službách.²⁹¹ Jeho četné zahraniční mise mu umožnily seznámit se s hudební kulturou různých zemí. Po dvou misích v Bruselu a Paříži, které uskutečnil deset let po Kounicovi, byl van Swieten poslán jako vyslanec do Berlína (1771–77).²⁹² Tamní pobyt mu umožnil seznámit se s díly německých skladatelů, zejména Johanna Sebastiana Bacha a jeho synů. V rámci hudebních soirée u pruské princezny Anny Amalie poznal van Swieten také hudbu Georga Friedricha Händela,

²⁸⁸ Dalšími hostiteli byli např.: kněžna Maria-Anna z Esterházy či Juan Carlos vévoda z Braganzy. BROWN, B. A., *Gluck and the French Theatre...*, *op. cit.*, s. 39.

²⁸⁹ Jediný známý dopis Ch. W. Glucka adresovaný knížeti Kounicovi 31. 12. 1769 je uložen v soukromé sbírce v USA. Anglický překlad původně v němčině psaného dopisu byl vydán v rámci souborné Gluckovy korespondence, viz: MUELLER VON ASOW, Hedwig a E. H., *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibard Gluck*. New York: St Martin's Press, 1962, s. 25–26.

²⁹⁰ Viz CZ-Bsa/ G 436, karton 439, Korespondence s Calzabigim (inv. č. 4129), 285 fol a karton 440, Korespondence s hrabětem Durazzem (inv. č. 4174), 341 fol. K tomu také HELFERT, Vladimír, „Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigiho z r. 1767“, *Musikologie* I (1938), s. 114–122.

²⁹¹ O něm více např.: BERNHARDT, Reinhold, „Aus der Umwelt der wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf die Jahre 1929/1930*. Leipzig, 1930, s. 74–166.

²⁹² O tom také BUSCH, Gudrun, „Kaunitz'sche Diplomatie und ihre musikalischen Folgen: Gottfried van Swieten als kaiserlicher Gesandter in Berlin (1771–1777)“, in: *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg...*, *op. cit.*, s. 324–340.

jejího oblíbeného skladatele.²⁹³ Na cestách nabyté znalosti starých mistrů zůročil po návratu do Vídně, kde byl jmenován prefektem císařské knihovny (1778). Díky jím organizovaným či iniciovaným koncertům se tak mohly vybrané vídeňské kruhy seznámit se zapomenutými díly Johana Sebastiana Bacha, zejména s jeho *Temperovaným klavírem*, a také s Händlovými oratorií. Mezi hudebníky, kteří se účastnili pravidelných nedělních domácích koncertů u van Swietena, byl kromě houslisty a dvorního skladatele Josepha Starzera také loutnista Karel Kohout. Na programu zde byla díla Bachova a Händlova a dalších autorů skladeb ve starém stylu. Právě pro tyto koncerty upravoval Mozart Bachovy fugy pro smyčcové kvarteto.²⁹⁴ Kromě Mozarta byl baron Gottfried van Swieten v úzkém kontaktu také s Josephem Haydnem. Ten se nejen účastnil nedělních domácích koncertů, ale z podnětu van Swietena a na jeho dodaný text složil dvě oratoria *Die Jahreszeiten* a *Die Schöpfung*. Záliba van Swietena v oratoriích, kterou si přivezl z cesty do Londýna a již mohl rozvinout i během mise v Berlíně, iniciovala provedení několika Händlových takových skladeb v rámci koncertů *Tonkünstler Societät*. Aranžmá těchto děl a řízení koncertů měl na starosti Joseph Starzer a po jeho smrti (1787) se úkolu ujal Mozart. Kounicem podporované zahraniční mise barona van Swietena tak zásadním způsobem přispěly k znovuoživení ve Vídni dosud neznámých děl, která následně ovlivnila vývoj tvorby místních skladatelů.

Kounicův zájem o hudbu se promítal i do dění v jeho vlastním paláci. Bylo zde možné slyšet kromě členů jeho rodiny také Vídní projíždějící virtuosy. Kromě již zmiňované návštěvy malého Mozarta v říjnu 1762, byl kníže Kounic jedním z hlavních hostitelů Mozartovy rodiny během jejich návštěvy Vídně 1767/68, jeho palác na Mariahilf byl dokonce svědkem zkoušek na Mozartovu operu *La Finta semplice* v září 1768. I v dospělosti pak Mozart často u Kounice hrál.²⁹⁵ I když byl Kounicův vídeňský palác častým místem koncertů, nevíme, do jaké míry se na nich

²⁹³ Anna Amalia (1723–1787) byla nejmladší sestrou pruského krále Friedricha II. Jako sama aktivní hudebnice a ve skladbě žačka Bachova žáka Kirnbergera byla i důležitou organizátorkou hudebního dění v Berlíně. Na jejích soirée se scházeli významní umělci a inteligence, včetně zahraničních hostů. Viz BERG, Darrell, „Anna Amalia (i), Princess of Prussia.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online; cit. 25. 8. 2014].

²⁹⁴ KIRKENDALE, Warren, „More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach?“, *Journal of the American Musicological Society*, sv. 17, č. 1 (1964), s. 43–65.

²⁹⁵ SZABO, Franz A. J., *Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s. 26.

podíleli případně přímo pro knížete pracující hudebníci. V současné době je znám pouze jeden hudebník, který měl působit ve službách Václava Antonína Kounice. Dle Browna jím byl hornista Franz Steinmetz či Stamitz, který hrál v sezóně 1760/61 v orchestru vídeňského francouzského divadla a následně vstoupil do Kounicových služeb, při čemž si jej i nadále příležitostně půjčoval Durazzo. V sezóně 1763/64 Steinmetz opět působil v divadelním orchestru a od roku 1765 vstoupil do služeb knížete Esterházyho.²⁹⁶ Brown jej také identifikuje s hornistou, který se dvakrát představil v rámci pařížského *Concert spirituel* v letech 1754 a 1757.²⁹⁷ V pařížském průvodci dobrých adres se skutečně objevuje jistý „Stamitz“ bez uvedení křestního jména mezi učiteli hry na lesní roh.²⁹⁸ Tohoto hudebníka pak považuje Cucuel za jednoho ze dvou hornistů orchestru La Pouplinière, kteří jsou doloženi od roku 1753 a snad již od 1749.²⁹⁹

Dle nových zjištění však byl hornista Steinmetz v Kounicových službách již na počátku 50. let. Jeho jméno se totiž objevuje v účetních dokladech z období Kounicovy pařížské mise. V říjnu 1751 si hrabě nechal pro svého hornistu Steinmetze z Vídně do Paříže zaslat dva nové lovecké rohy s příslušenstvím a futrálem. Zásilka obsahovala i jedny housle od vídeňského městského houslaře jménem Johann Carl Thür za 14 zlatých.³⁰⁰ V Kounicových službách muselo být v Paříži hudebníků více, protože již pár měsíců po příjezdu si nechal z Vídně zaslat velkou

²⁹⁶ BROWN, B. A., *Gluck and the French Theatre...*, *op. cit.*, s. 113–114.

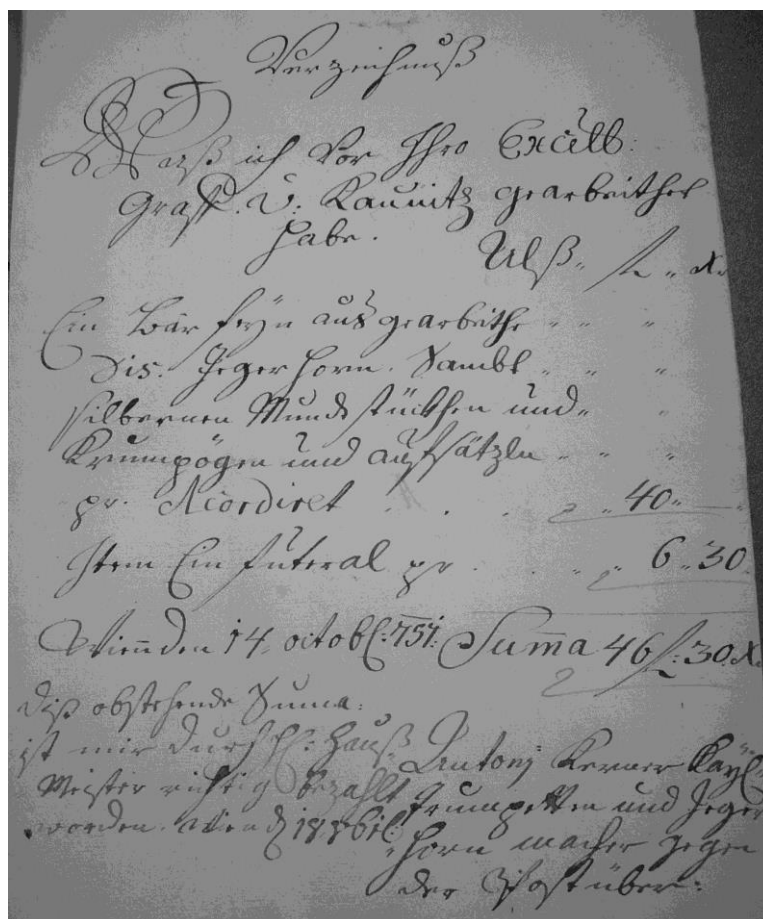
²⁹⁷ 16. dubna 1754 provedli dva hornisté Syryneck a Steinmetz koncert pro dva lesní rohy neznámého autora; 9. června 1757 hrál Steinmetz sám koncert pro lesní roh, viz PIERRE, Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*. Paris: Société française de musicologie, 2. vyd., 2000, s. 116, 128, 267 a 274.

²⁹⁸ Dle adresáře bydlel v rue du Chantre. Takto je uveden v nám dostupných pramenech z let 1759, 1763 a 1765, viz *Tableau de Paris pour l'année...* Paris: C. Herissant, 1759, s. 211; *Etat ou Tableau de la ville de Paris, nouvelle édition*. Paris: Prault, 1763, s. 186 a *tamtéž*, 1765 s. 186. Cucuel stejný údaj zmiňuje i pro rok 1761, CUCUEL, Georges, *Études sur un orchestre au XVIII^{me} siècle. L'Instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière. Oeuvres musicales de Gossec, Schenker et Gaspard Procksch*. Paris: Fischbacher, 1913, s. 26.

²⁹⁹ Tuto dataci navrhuje Cucuel na základě zmínky o dvou nových německých hornistech („*deux nouveaux cors de chasse allemands*“) v měsíčníku *Mercure de France* v prosinci 1748 a září 1749. *Ibidem*.

³⁰⁰ Dvojice loveckých rohů se stříbrnými nátrubky a nástavci pro ladění od císařského výrobce horen Antona Kernerera stála i s obalem 46 zl. 30 kr. Viz účetní doklad č. 430 z 18. října 1751 s přílohami, CZ-Bsa/ F 460, karton 244, inv. č. 767, nefoliováno. Vše bylo k odeslání zabaleno již následující den. Viz výdaje na poštovné pro rok 1751, *ibidem*.

zásilku strun za více než 40 zlatých.³⁰¹ Jednalo se o struny pro housle, violu, loutny a violon. Příjemcem loutnových strun byl zjevně Karel Kohout,³⁰² identitu dalších hudebníků však neznáme. Nemáme ani informace o Kounicem v Paříži pořádaných hudebních produkcích kromě již zmiňovaného slavnostního průvodu, který zorganizoval v závěru svého pobytu.



Obr. 7: Účet za dva lovecké rohy pro Steinmetze, ze 14. 10. 1751, CZ-Bsa, F 460, karton 244, inv. č. 767

I přes nedostatek pramenů k dalším hudebníkům ve službách hraběte Kounice, zaslouží si postava valdhornisty Steinmetze či Stमितze krátké zamyšlení. Přijmeme-li Brownovu identifikaci později ve Vídni a u Esterházyů působícího hornisty s oním interpretem z pařížského *Concert*

³⁰¹ Dodavatelem strun za celkem 40 zl. 49 kr. byl císařský dvorní výrobce louten Johann Joseph Stadlman. Viz účetní doklad č. 428 ze 17. března 1751, *ibidem*.

³⁰² O tom více viz kapitola 2.2.

spirituel z let 1754 a 1757, stává se tento hudebník dalším dokladem Kounicova vlivu na vývoj kariéry hudebníků. Skutečnost, že byl Steinmetz v Kounicových službách již v roce 1751, vybízí k domněnce, že s hrabětem do Paříže přímo přijel. Vyslancovy pařížské styky pak mohly Steinmetzovi dopomoci k práci u La Pouplinière, který byl jakousi vstupní branou pro *Concert spirituel*. Následné Brownem zmiňované působení ve Vídeňském divadelním orchestru, u hraběte Kounice a nakonec u knížat z Esterházy se v tomto ohledu nemusí vylučovat s výše zmíněnými soupisy pařížských učitelů hudby. Opakovaný výskyt hornisty jménem „Stamitz“ v pařížském adresáři v letech 1759–1765 se dá vysvětlit malou obměnou a aktualizací údajů v něm vydávaných – edice z let 1763 a 1765 jsou například přesným přetiskem, co se týče hudebníků. Vydání z roku 1759 má sice jinou typografickou úpravu, ale obsahově je rovněž stejné. Přes jedinečnost těchto pramenů pro lokalizaci v Paříži působících hudebníků a na ni vázané další archivní výzkumy se zde ukazuje jejich nedostatečná přesnost s ohledem na dataci. Je tedy možné, že i přes opakované zobrazení Stamitzova jména v pařížském adresáři mohl hudebník v mezičase přesídlit zpět do Vídně.

Případ tohoto hornisty velmi zajímavě dokresluje možný vliv Kounice na kariéru hudebníků, která se promítla i do života Kohoutů. Identita dalších hudebníků v Kounicových službách během pařížské mise i po jejím skončení však zůstává neodhalena.

Hrabě a od roku 1764 kníže Václav Antonín Kounic byl znám kromě svého chatrného zdraví³⁰³ také sebestředným chováním a četnými avantýrami s osobami z divadelního prostředí.³⁰⁴ Brown si proto klade otázku, čím byl skutečně motivován jeho zájem o divadlo. Aniž by bylo možné tuto otázku rozřešit, z dochovaných pramenů jasně vyplývá, jakou šíři měl Kounicův zájem o hudbu a divadlo a jak prospěšný mohl být pro jednotlivé umělce. Mezi hudebníky, kteří směli využít Kounicových styků a ochrany, patřili i oba loutnísté Karel a Josef Kohout. Hudební

³⁰³ Přestože u historiků převládá názor o Kounicově hypochondrii a jejím využívání v krizových situacích, Szabo se domnívá, že Kounicem popisované neduhy nebyly psychického, ale skutečně fyzického původu. Jako diagnózu navrhuje epidemic neuromyasthenia, tedy nemoc, která ve stresových situacích způsobuje Kounicem jmenované příznaky: slabost, bolest hlavy, nadměrné pocení končetin, horečka, částečné ochrnutí levé ruky. SZABO, F., *Kaunitz and enlightened absolutism...*, *op. cit.*, s. 21.

³⁰⁴ Mezi Kounicovy favoritky patřila ve Vídni v 50. letech zpěvačka Caterina Gabrielli, následně také bývalá tanečnice Teresa Angiolini, roz. Fogliazzi. Viz BROWN, B. A., *Gluck and the French Theatre...*, *op. cit.*, s. 47.

kariéře jejich otce a následně i obou bratrů v prostředí nejen vídeňském jsou věnovány následující kapitoly.

2. Hudebníci v rodinném kruhu Josefa Kohouta

V závislosti na výše dokázaném vídeňském původu Josefa Kohouta je zde na místě blíže představit hudební kariéru jeho nejbližších příbuzných, kteří měli přímý vliv na Josefovo hudební vzdělání i pozdější profesní uplatnění.

2.1. Otec Jakub Josef Kohout

Aniž by bylo Jakobu Kohoutovi věnováno v lexikografických pracích vlastní heslo, starší hudební slovníky uvádějí, že by otcem Karla Kohouta mohl být jistý hudebník jménem *Kohott*. Prvním autorem, který tohoto hudebníka jmenuje a od nějž informaci přebírají i pozdější lexikografové, je Johann Gottfried Walther. V hesle o loutnovém virtuosovi Ernstu Gottliebu Baronovi zmiňuje Čecha jménem Kohott jako prvního Baronova učitele loutny ve Vratislavi kolem roku 1710.³⁰⁵ Informaci od Walthera převzal Gerber a jako první navrhl, že by tento Baronův učitel mohl být otcem Karla Kohouta, kterému ve svém slovníku věnuje poměrně detailní heslo.³⁰⁶ Takřka doslovný překlad a spojení obou hesel (Kohotta a Karla Kohouta) od Gerbera pak nabízí francouzský slovník Chorona a Fayolla.³⁰⁷ Nezávisle na tomto francouzském slovníku převzal zmínku o Kohottovi jako možném otci Karla Kohouta od Gerbera také Dlabáč, jméno upravil na „Kohaut“ a pokusil se informace doplnit pravděpodobně vlastním výzkumem:

„Kohaut, ein Böhme und trefflicher Lautenspieler. Er hielt sich zuerst als Kammermusicus bei dem Berliner Hofe auf, und um das Jahr 1710 lebte er in Bresslau, wo er den berühmten Baron auf der Laute unterrichtet hat.“³⁰⁸

³⁰⁵ WALTHER, J. G., *op. cit.*, s. 73.

³⁰⁶ Hesla „Kohott“ a „von Kohaut oder Kohot (Karl)“ v: GERBER, E. L., *Historisch-Biographisches Lexicon, op. cit.*, I.Theil, sl. 745, resp. 746.

³⁰⁷ CHORON, Alexandre – FAYOLLE, François, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs,...* Précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique. Paris, Valade ; Lenormant, 1810, 1. sv., s. 376.

³⁰⁸ DLABACZ, G. J., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon, op. cit.*, sv. II, sl. 88.

Není jasné, z jakých pramenů Dlabač zmínku o berlínském Kohoutově působení čerpal, v rámci zde předkládané práce se jí nepodařilo nijak potvrdit. Tyto údaje o Baronově učiteli a pravděpodobném otci Karla Kohouta (u Fétise i Josefa Kohouta) však od Dlabače převzali takřka všichni významní lexikografové.

Zatímco působení u berlínského dvora vypadá v kariéře Jakuba Kohouta i přes četné vazby českých hudebníků na německá centra nepravděpodobně,³⁰⁹ jeho uplatnění ve Vratislavi se zdá být možné. Poslední výzkumy potvrzují úzké hudební vazby mezi Čechami a Slezskem, zejména pak Prahou a Vratislaví.³¹⁰ Připustíme-li tedy, že Jakub Kohout byl oním prvním Baronovým učitelem loutny, vyplývají z takového předpokladu další zajímavé souvislosti.

Ernst Gottlieb Baron se narodil ve Vratislavi 17. února roku 1696 jako syn Michalea Barona, krajkáře a vachmana městské rady, později kostelníka u sv. Barbary. Měl převzít povolání svého otce, přimknul se však k hudbě a zejména hře na loutnu, kterou se začal učit roku 1710 od Kohouta. Zároveň chodil na gymnázium, roku 1715 pak odešel do Lipska na univerzitu.³¹¹ Jakub Kohout jej tedy mohl učit v letech 1710-1714/15, když již sám měl přes 30 let. Baron se stal zdatným loutnistou a své umění uplatnil u mnoha německých dvorů, do dějin však vstoupil svými texty, zejména pak obsáhlým pojednáním o loutně, její historii, významných loutnístech a stavitelích: *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nüremberg, 1727). Kromě pravděpodobně jím dodaných informací o svém životě pro Waltherův slovník³¹² se však naneštěstí nikde jinde o jeho českém učiteli Kohoutovi nedovídáme. Namísto něj se Baron

³⁰⁹ Severoněmecká hudební centra patřila mezi nejčtetnější destinace hudebníků z Čech v 18. století; o tom více viz kapitola 1.3.1.

³¹⁰ GANCARCZYK, P. – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ, L. – POŠPIECH, R. (eds.), *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, zde s ohledem na loutnové prameny zejména JOACHIMIAK, Grzegorz, „A Week in the Blacksmith’s Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal“, s. 215–255.

³¹¹ WALTHER, J. G., *op. cit.*, s. 73.

³¹² Pokračování svých životních osudů nechal Baron vydat Marpurga, cf. „Herrn Barons Fortsetzung seiner in dem Waltherischen Lexico befindlichen Lebensumstände“, in MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, sv. I, 1755, s. 544–546. Ve druhém svazku této práce pak vyšly další tři Baronovy texty: „Herrn Ernst Gottlieb Barons Beytrag zur historisch- theoretisch- und practischen Untersuchung der Laute“, *ibid.*, sv. II, 1756, s. 65–83, „Herrn Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe“, *ibid.*, s. 119–123 a „Herrn Barons zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien“, *ibid.*, s. 124–144.

velmi obdivně zmiňuje o svých rodácích, rodině loutníků Weissů. O nich však věděl jen z doslechu a osobně slyšel hrát pouze Silvia Leopolda Weisse a viděl jeho skladby. K tomu však došlo až ve 20. letech pravděpodobně v Drážďanech.³¹³ V době, kdy se Baron začal na loutnu učit hrát, totiž žádný z rodu Weissů ve Vratislavi nebyl. Byl tedy Kohout jakýmsi záskokem?

Nejstarší z tohoto slavného rodu, Johann Jacob Weiss³¹⁴ (1662 Slezsko – 30. 1. 1754 Mannheim), působil ve Vratislavi od roku 1690. Jeho učitelské schopnosti se velmi zdařile odrazily na jeho dětech: Silviu Leopoldovi (12. 10. 1687 Grottkau³¹⁵ – 16. 10. 1750 Drážďany), Julianě Margaretě (bap. 21. 9. 1690 Vratislav – 20. 11. 1765 Weinheim) a nejmladším Johannu Sigismundovi (1695 Vratislav – 12. 4. 1737 Mannheim). Se svým nejmladším synem od roku 1708 působil na dvoře kurfiřta Johanna Wilhelma Falckého a potom také u jeho následovníka Karla Filipa v Heidelbergu a od roku 1720 v Mannheimu, kde také oba postupně zemřeli. Nejslavnější z rodu, Silvius Leopold, byl sice kolem roku 1706 ve službách hraběte Karla Filipa Falckého ve Vratislavi, v letech 1710-14 však byl v římském paláci polského prince Alexandra Sobieského. Po smrti Sobieského se krátce vrátil do služeb hraběte Karla Filipa Falckého, nejpozději od roku 1717 však působil v drážďanské kurfiřtské kapele.

I když Baron nemohl využít výuky Johanna Jacoba Weisse a ani se s ním a jeho dětmi ve Vratislavi blíže nesetkal, je možné, že naopak Jakub Kohout se právě za nimi do Vratislavi vydal a snad i mohl být žákem Johanna Jacoba Weisse. Přestože tyto hypotézy nemůžeme pramenně doložit, je propletenost osudů těchto hudebníků vsutku zajímavá. Dokonce v říjnu 1718, kdy se

³¹³ BARON, E. G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, 1727, s. 78.

³¹⁴ Pokud není uvedeno jinak, byly informace o životě rodu Weissů čerpány z odpovídajících hesel v encyklopediích MGG (2007) a www.grove-online.com. [citováno 25-02-2013].

³¹⁵ Dle posledních výzkumů se Silvius Leopold Weiss nenarodil ve Vratislavi roku 1686, jak bylo dříve uváděno, ale o rok později v Grottkau. LEGL, Frank, „Zwischen Grottkau und Neuburg. Neues zum Biographie von S. L. Weiss“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 4 (2000), s. 1–40.

Jakub Kohout usadil ve Vídni, jak dokládá záznam o jeho sňatku, se v tomto městě pohyboval i Silvius Leopold Weiss.³¹⁶ Oba hudebníci se tak mohli opět setkat.

Dalším rodem loutníků, se kterým se mohl Jakub Kohout ve Vratislavi setkat, byla rodina Kropfgansů; v době Kohoutova pravděpodobného pobytu zde se jedná zejména o nejstaršího člena rodu Johanna Kropfganse (1668 – po 1731) a jeho stejnojmenného syna (1708–1771ca). Z Baronova traktátu vyplývá, že vratslavský loutník a obchodník Kropfgans měl ještě dalšího, snad nejstaršího syna, který již v sedmi či osmi letech „docela schopně hrál suitu“. Jeho učitelem měl být blíže neznámý Seeliger. Dítě však záhy zemřelo.³¹⁷

Je škoda, že Baronova práce i přes množství informací o různých soudobých loutnících, nepřináší žádné informace o onom prvním učiteli loutny jménem *Kohott*. Je tedy otázka, jak dalece Barona jeho první učitel ovlivnil, a tedy i jaký mohl mít případný podíl na obsahu kapitol Baronova spisu, věnovaných právě hře na loutnu.³¹⁸

Zatímco vratslavské působení Jakuba Kohouta jako Baronova učitele musíme pro nedostatek dalších pramenů ponechat pouze v rovině hypotézy, jeho pozdější kariéru ve Vídni se podařilo alespoň v hlavních rysech rekonstruovat.

Jakub Kohout pobýval nejpozději od října 1718 ve Vídni a zde také ve stejném roce vstoupil do služeb knížete Adama Františka ze Schwarzenbergu jako komorní hudebník, „Cammer Musicus“. Nejpozději počátkem roku 1728 pak byl ze služby z blíže neznámých důvodů propuštěn. Většina služebních povinností se zřejmě odehrávala v rámci Vídně a blízkého okolí, kde také kníže s ohledem na své povinnosti u císařského dvora nejvíce pobýval.³¹⁹ Ve Vídni trvale žili i ostatní hudebníci knížete Adama Františka, jak vyplývá z místa narození jejich dětí.

³¹⁶ Od září 1718 do začátku roku 1719 byl S. L. Weiss spolu s dalšími 11 hudebníky z kurfiřtské kapely ve Vídni jako doprovod saského prince Friedricha Augusta, který si zde namlouval Marii Josephu, arcivévodkyni rakouskou, nejstarší dceru zemřelého císaře Josepha I. Při této příležitosti kurfiřtští hudebníci hráli před císařem Karlem VI.

³¹⁷ BARON, E. G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung*, op. cit., s. 143.

³¹⁸ *Idem*, s. 144ad.

³¹⁹ O tom více viz kapitola 1.4.1. této práce.

Kníže měl v tomto období ve svých službách jen minimum stálých profesionálních hudebníků, kromě loutnisty Jakuba Kohouta to byli dva trubači Jan Černohorský a František Vondráček. Další blíže nespecifikované hudební aktivity provozoval zřejmě i Johann Mühlberger, který byl „Capell Diener“. Dokumenty dochované z tohoto období ve schwarzenberském archivu nenabízejí mnoho informací o přesunech hudebníků ani o najímání příležitostných výpomocí. S ohledem na fungování hudebního provozu za Adamova syna Josefa Adama lze předpokládat, že i v této době se hudebníci přemísťovali spolu s vrchností při pravidelných cestách na panství v Čechách,³²⁰ případně si knížecí rodina mohla posloužit svými poddanými v daném místě; doložený je i případ vypůjčení sloužících mezi spřátelenou šlechtou.³²¹ V tomto ohledu by bylo jistě zajímavé vědět, zda knížecí hudebníci včetně Jakuba Kohouta doprovázeli Schwarzenbergy také během pražské korunovace Karla VI. roku 1723. Žádné prameny, ze kterých by se na tuto otázku dala vyčíst odpověď, nám však známy nejsou.

Nedostatek pramenů účetní i jiné povahy pro toto období má vliv i na naše povědomí o podmínkách a průběhu Kohoutovy služby. Nevíme tedy ani, jaký plat u Schwarzenbergů měl. Na rozdíl od svých kolegů hornistů, jejichž postavení bylo dobově privilegované a tedy i více ohodnocené, měl Kohout jako komorní hudebník zřejmě podstatně nižší příjem. Z dochovaných účtů schwarzenberské pokladny víme, že plat hornistů Černohorského a Vondráčka byl shodný, a to 450 zlatých plus 75 zlatých na ošacení ročně. S odchodem Černohorského do penze (1731) zůstal tento plat pouze prvnímu valdhornistovi a Černohorského nástupce Joseph Eck měl již jen 350 zlatých a 50 zlatých na ošacení ročně, tedy plat odpovídající i později druhému valdhornistovi u schwarzenberského dvora. Lze předpokládat, že plat Jakuba Kohouta, coby komorního hudebníka, se blížil spíše platu výše zmíněného Johanna Mühlbergera, ten dostával 180 zlatých

³²⁰ Z žádosti Jana Černohorského o dorovnání penze vyplývá, že knížete doprovázel kromě pobytů v Čechách také do Laxenburgu, kam pravidelně zajížděl císařský dvůr. CZ-K, F.P.d/17. O tom více FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 160–161.

³²¹ Dokladem toho je pramen vztahující se k cestě kněžny Eleonory Amálie v červenci a srpnu 1724 do Jánských lázní, tedy nedaleko panství hraběte Šporka. Ten obsahuje zmínku o dyou hráčích na lesní roh a „Sporkische Leuth“, kteří měli kněžnu na cestě doprovázet. Je pravděpodobné, že hrabě Špork kněžně nepůjčil běžné sloužící, ale spíše hudebníky (CZ-K, RA, karton 442). Děkuji Mgr. Kristině Popelka, pracovníci Státního oblastního archivu Třeboň pobočka Český Krumlov za sdělení této informace, stejně jako za množství cenných rad během mých studijních pobytů v archivu.

ročně.³²² Pro srovnání je zde na místě uvést, že například hofmistr měl dle stejného přehledu 500 zlatých ročně, štolba („Stallmeister“) pak 400 zlatých.³²³

Platové podmínky schwarzenberských hudebníků patřily ve srovnání s jinými známými případy k poměrně slušnému ohodnocení. V případě valdhornistů dokonce dosahovaly platů císařských hudebníků. Pro lepší přehled přikládáme srovnávací tabulku příjmů hudebníků různých v této době působících kapel. Jedná se pouze o přibližné srovnání, jelikož podmínky u různých dvorů v sobě nesly různé životní náklady i případnou výši deputátu. Níže uvedené částky tedy nelze brát absolutně, ale pouze jako rámcový přehled.

³²² FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 162.

³²³ Viz přehled zaměstnanců a jejich platů z 3. ledna 1733 pořízený pro potřeby výplat tzv. „Legaten“ dle poslední vůle zemřelého knížete Adama Františka sepsané 14. července 1728. CZ-K, ÚP, karton 892, položka č. 566.

	Hráč na lesní roh	Kapelník	Zpěvák	Loutnista/ Instrumentalista
Knížata ze Schwarzenbergu (1733)	350–450 zl.	450 zl.	není	180 zl.
Hrabě Morzin (1728) ³²⁴	25–190 zl.	400 zl.	není	80–300 zl.
Knížata z Esterházy (1728) ³²⁵	není ³²⁶	428 zl.	42–115 zl.	70 zl.
Císařská kapela (1729) ³²⁷	360–720 zl.	3100 zl. ³²⁸	400–1800 (4000) zl. ³²⁹	360–1800 zl.

Tab. 1: Přehled platů hudebníků šlechtických kapel

Z výše uvedeného přehledu je zřejmé, jak dalece oproti jiným pozicím bylo výhodné získat místo v císařské kapele. Je však třeba zmíněné údaje zohlednit ve správném kontextu – kromě císařské kapely totiž pouze schwarzenberští hudebníci trvale žili ve Vídni. Esterházyovští byli převážně v Eistenstadtu, kapela hraběte Morzina, kterou jsme uvedli pro srovnání s ohledem na původ Jakuba Kohouta, pak působila v Praze. Životní náklady a tedy i nutné platy se samozřejmě lišily s ohledem na místo pobytu. Je nutné také brát v potaz postavení hudebníků u jednotlivých zaměstnavatelů. Pokud žili na daném dvoře a měli s tím související hmotné zaopatření nebo odměny v naturáliích, jejich v hotovosti vyplácená mzda byla podstatně nižší, což se projevuje zejména v případě esterházyovské kapely a částečně i u hraběte Morzina.

³²⁴ Jako podklad byla použita tabulka platů morzinovských hudebníků v letech 1724–29. Viz KAPSA, Václav, *Hudebníci hraběte Morzina. Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2010, s. 89.

³²⁵ Viz platy hudebníků včetně na hotovost přepočítaného deputátu, TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 202–203.

³²⁶ V roce 1728, tedy za regentství kněžny vdovy Marie Octávie, nejsou na esterházyovském dvoře známi trubači. O tom více viz kapitola 1.4.2. této práce. Pro srovnání ještě uvedme, že v roce 1739 měli dva místní trubači Wolfgang Dobmayer a Stephan Sachs každý 200 zl., výše případného deputátu není známa. Po kapelníkovi tak byli nejlépe placenými hudebníky. Viz TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik*, *op. cit.*, s. 288–289.

³²⁷ Platový a početní přehled členů císařské kapely v letech 1706–1741 uvádí DUNLOP, A. J., *op. cit.*, s. 73–74.

³²⁸ Tato částka zahrnovala blíže neznámé výdaje.

³²⁹ Toto velké rozpětí způsobuje zahrnutí jak členů sboru, tak sólistů, jejichž platy se zcela vymykaly průměru.

Naopak u schwarzenberských hudebníků je systém odměňování podobný císařské kapele, v účetních záznamech jsme nenalezli žádné známky výplat deputátu. Mzda hudebníků byla tedy jejich konečným příjmem, občas zvýšeným o mimořádné odměny.

Vídeň bývá v 18. století považována za drahé místo pro život, na což si stěžuje mimo jiné i Burney. Je problematické určit hodnotu peněz v této době. Na základě dobových účtů lze alespoň přibližně vyvodit životní náklady, což nabízí Dunlop ve své monografii o Gottliebu Muffatovi.³³⁰ V 18. století měl tedy pohodlný život svobodného muže střední třídy vyjít ve Vídni ročně na 350 až 1000 zlatých. Samotný nájem malého bytu stál v 80. letech 18. století v centru Vídně kolem 60 zlatých ročně, na předměstí pak asi polovinu. Otop a svíce ročně stály kolem 24 zlatých. Přestože jsou tyto údaje značně přibližné a váží se k velkému časovému rozmezí, umožňují udělat si alespoň rámcovou představu o hodnotě platů hudebníků a jejich potřebách. Z těchto skutečností jasně vyplývá, že pokud se plat Jakuba Kohouta pohyboval v rozmezí 200 až 300 zlatých ročně, jak lze předpokládat s ohledem na platy ostatních zaměstnanců a na vývoj mezd hudebníků v pozdějším období, nemohl být pro rozrůstající se rodinu dostačující. Kohout navíc se svojí rodinou bydlel přímo ve Vídni v již zmíněném domě na Johannesgasse č. 17. Jeho lépe placení kolegové Černošský a Vondráček naproti tomu pobývali na předměstí zvaném „am Wieden“.³³¹ Je tedy více než pravděpodobné, že si Jakub Kohout kromě své služby u Schwarzenbergů musel přivydělávat i jiným způsobem. Vídeňský rušný hudební život k tomu nabízel jistě dostatek příležitostí.

I když se ve schwarzenberském archivu nedochovaly žádné prameny, z nichž by bylo možné zjistit Kohoutův přesný příjem, ani jeho služební povinnosti, můžeme alespoň částečně zjistit náplň jeho práce díky jeho vlastnímu svědectví. Více než osm let po svém propuštění ze

³³⁰ DUNLOP, A. J., *op. cit.*, s. 70–71.

³³¹ Na základě Todebeschauprotokolle lze vyvodit, že Jan Černošský žil „am Wieden“ v domě zvaném „Golden Strauß“, František Vondráček se ve 20. letech pohyboval mezi Vídní a „am Wieden“, kde se pak usadil na několik let v domě zvaném „Golden Bär“. Odtud se v polovině 30. let s rodinou přestěhoval do Českého Krumlova. Nejpozději v roce 1742 však byl již zpět ve Vídni, neboť je zde doložen křest jeho posledního syna. Jeho adresu v této době neznáme, je však možné, že byl ubytován přímo u Schwarzenbergů, protože mu v jejich zahradním paláci na Rennweg zemřela v květnu 1743 dcera Antonia Eleonora. Sám pak zemřel opět ve Wieden ve „Veit Schmied-Haus“, jeho vdova tamtéž v domě zvaném „Golden Stern“. Více o Vondráčkově rodině viz FRANKOVÁ, J., „Music at the court...“, *op. cit.*, s. 168ad., rodokmen rodiny na s. 174.

služeb se totiž hudebník obrátil na své bývalé zaměstnavatele s žádostí o nějakou podporu či uvolněné místo knížecího knihovníka.³³² Přestože lze dokument datovat až do počátku roku 1737, z jeho obsahu vyplývají skutečnosti vztahující se k době Kohoutovy aktivní služby u knížat. K sepsání žádosti vedla tehdy již zestárlého Jakuba Kohouta tísnivá finanční situace rodiny a nedávná smrt jeho ženy. Zůstal tehdy sám na zaopatření svých tří přeživších dětí, z nichž nejmladšímu Josefovi byly pouhé dva roky.

„Nejjasnější říšská kněžna a vévodkyně | nejmilostivější kněžna a paní, paní | vysoce urozená říšská hrabata | milostiví pánové, pánové |

Vaše [...] excelence, ráčím si ve vsí ponížené oddanosti, nejponíženější poslušnosti, dovolit přednést [následující] a i bez toho zůstávám s nejmilostivější upomínkou na Vaši knížecí jasnost: já, kterýžto za života jeho knížecí jasnosti knížete svaté říše římské, velkodušného knížete Schwarzenberga věrně sloužil v jeho komorní hudbě jako loutnísta po dobu 10 let, avšak krátce před jeho úmrtím, nemálo konsternován, jsem upadl v nemilost byv propuštěn, protože tato komorní hudba přestala působit. Musel jsem při svém soužení živit svou ženu a 3 nezletilé děti zoufalým sháněním takové či onaké výuky, aniž bych přestal poskytovat časté služby nejjasnějšímu princovi, a to s loutnou nebo malou komorní hudbou, zvláště bavit ho při neštovicích, a tak se ve své nejponíženější poslušnosti ucházím [...] za svoji neúnavnost a ustavičné služby o alespoň částečnou milost a protekci její knížecí výsosti, kdyby nejjasnější kněžna a paní a nejmilostivější pánové na základě časného skonu bývalého knihovníka Pürchmayera, jeho až do smrti přiznanou penzi nechali opět běžet, a zkušenost až dosud ukazuje, že pro věrného nejponíženějšího služebníka by nebylo větší útěchy, než kdyby ho dům jejich knížecí jasnosti zahrnul takovou obzvláště milostivou protekcí.

Obracím se na Vaši knížecí jasnost a celé veleslavné knížecí poručenství se svou nejponíženější a nejoddanější úpěnlivou prosbou a prosím jejich jasnosti o nejmilostivější slitování nad mou za života jeho jasnosti po 10 let věrně vykonávanou ustavičnou, dále [nečit.] po rozpuštění komorní hudby u nejjasnějšího prince, zvláště když měl neštovice, denní usilovnou službou, a aby mi bylo milostivě uděleno místo knihovníka, nebo případně mně, starému chudému muži pomoheno při výchově mých tří nezletilých dětí, které ztratily matku, a to zaniklou Pürchmayerovou penzí, nejmilostivějším se shovívavostí stanoveným libovolným příspěvkem z ní pocházejícím, pro jehož nejmilostivější poskytnutí na [mou] prosbu já i se svými dětmi setrvávám s veškerou ponížeností [...]

³³² CZ-K, F.P.d/17. Kohoutovu žádost o penzi stručně shrnuje již Zálaha. Viz ZÁLOHA, J., „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *op. cit.*, s. 46.

Nejponíženější nejoddanější | Jacob Kohaut | loutnista³³³

Jakub Kohout ve své žádosti popisuje svoji desetiletou službu jako časté hraní na loutnu či provozování malé komorní hudby.³³⁴ Na schwarzenberském dvoře se tedy v této době zřejmě neprovozovaly větší hudební produkce a i ansámbl komorní hudby, do nějž spadal Jakub Kohout, měl být koncem 20. let 18. století rozpuštěn.

Zjevně s ohledem na adresáty své žádosti, Jakub Kohout vyzdvihuje, jak svými hudebními produkcemi bavíval malého prince Josefa Adama, zejména denní službou, když měl princ neštovice. V roce 1727 skutečně tehdy pětiletý Josef Adam onemocněl neštovicemi a hrozilo tak

³³³ „Durchleuchtigste Reichs Fürstin und Herzogin | Gnädigste Fürstin und Frau Frau | Hochgebobrne Reichs Graffen | Gnädige Herrn Herrn, | Euer Hoch Fürst[liche] durch[laucht] und Hoch Reichs Gräff[liche] | Excellens, Excellens, geruben in all Submisester | Devotion Unterthänigst gebor[sambst], Hoch | deroselbten Vortragen zu laßen, und wird | Eüer hoch Fürst[liche] Durch[laucht] ohne dieß in gnädigsten | andenken beruben: welcher gestalten ich bej | Lebzeithen Sr hoch fürst[lichen] Durch[laucht] des heil[igen] Röm[ischen] | Reichs Fürsten von Schwarzenberg hoch See[igen] an | denkens bej Ihro fürgehabten Cammer Music als | Lautenist durch 10 Jahr lang zu dienen die | Hohe gnad gehabt, kurz aber vor Ihro absterben | weyl: Sr hoch fürst[lichen] Durch[laucht] Sothane Cammer Music | abgestellt, bei folglich auch ich mit denen übrig | zu meiner nicht geringen Consternation in | gnaden entlassen worden. Nun habe ich zwar | bey solchen fürgehabten Hertzens Kummer mich | sambt meinem Weib und 3 unerzogenen Kündern | zu ernähren mit ein und anderer Instruction | mich kümmerlich bewerben müssen, dabey aber nicht | | unterlassen den durch[lauchtige] Prinzen meine öfftere | bedinung abzustatten, hochdieselbe mit der | Lauten oder einer kleinen Cammer Music | besonders in denen blatern zu Divertiren und | dann durch meine unterthänigst-gehorsambste | Devotion beständig zu Contestieren mir je-und | allezeit auf daß aller bestreigste angelegen seyn | lassen mit der allstätten gnädigsten Ver- | tröstung für solch-meine unermüdet: und unaus- | setzliche dienstleystungen Euer hoch fürst[liche] gnade | und Protection dermahleinst theilhaftig zu wer[den], | nachdeme aber gnädigste Fürstin und Frau Frau | auch gnädigste Herren Herren Durch den zeitlich | hientritt des vorgewesenen Bibliothecari | Pürchmayer dessen biß in sein Todt genossene | Pension hien wiederumb zurück gefallen, und | es die erfahenheit biß anhero gezeiget, dass die | treü Devoteste Diener niehmahlen trost loß geblieben | sondern allstätts von diesem hoch fürst[lichen] Hauß | mit einer besonders gnädigste Protection angesehen | worden seyn. | Alß gelanget an Eure hoch fürst[liche] Durch[laucht] und die | gesambte hochlöb[liche] fürst[liche] vermundschaft mein Unterthänigst | gebor[sambstes] anflehen und bietten hoch selbte ge- | ruheten in gnädigster beherzigung meiner bej | Lebzeithen seiner hoch Durch[laucht] durch 10 Jahr lang | treü geleisteten unabläßigen dann en[nečit.] nach | abgestellten Cammer Music Bej dem durch[laucht] | Prinzen besonders in denen blatern täg[lich] | Contestiertem Diensteyfers mir dieser erledigte | Bibliothecari Stelle in hohen gnaden zu conferirn, | oder allenfalls mir alten armen Mann zur | beyhilff[liche] auferziehung meiner dreien numehro | Mutterlosen unmündigen Kündern von der beim | gefallenen Pürchmayerisch Pension eine selbst | beliebige gnädigste beysteuere aus angestambter | Milde gnädigst außzuwerffen, vor welche | g[nä]digste bittgewährung ich nebst meinen Kündern | umb die lang wihriege Zigerung des | hoch fürst[liches] Haußes Lebens lang dem | aller höchsten mit meine, unwürdig gebett | unabläßig anzu flehen unermanglen und in | all submissister Unterthänigkeit verharren | solle. |

Euer hoch fürst[liche] Durch[laucht] | und | hoch Reichs gräff[liche] Excell[ens] Excell[ens] | unterthänigster gehorsambster | Jacob Kohaut | Lautenist“

³³⁴ Zálaha tuto pasáz z Kohoutovy žádosti interpretuje tak, že měl hudebník hrát „na loutnu nebo jiný hudební nástroj“. ZÁLOHA, J., „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *op. cit.*, s. 46. Dle našeho názoru však nelze pouze na základě tohoto textu vyvozovat, že by Kohout musel i při provozování komorní hudby hrát na jiný nástroj než na loutnu. Je samozřejmě možné, že hru i na jiné nástroje ovládal, nelze to však nám známými prameny potvrdit.

vymření knížecího rodu po meči. I přes svoji zmiňovanou každodenní službu v době princovy nemoci však Kohout tehdy nebyl za svoji píli oceněn. Nefiguruje totiž mezi sloužícími, kterým bylo za péči o prince v prosinci 1727 vyplaceno přilepšení.³³⁵ Tato zmínka však mohla přispět ke kladnému vyřízení žádosti, čehož se v dubnu 1737 Jakub Kohout skutečně dočkal. Hudebník sice nezískal místo po zemřelém knížecím knihovníkovi,³³⁶ ale od ledna 1737 mu byla doživotně přiznána za jeho letitou službu a s ohledem na jeho stáří a nezaopatřené malé děti penze ve výši 100 zlatých ročně s kvartálními platbami.³³⁷ Výše penze zjevně odrážela délku Kohoutovy služby, protože odpovídá penzím přidělovaným spíše vdovám po knížecích zaměstnancích, či nižším pozicím. Stejnou penzi tedy například dostala v roce 1737 vdova po hornistovi Janu Černoorském, která měla jedno nezaopatřené dítě.³³⁸ Je na místě připomenout, že Černoorský sám pobíral penzi ve výši svého platu, tedy 525 zlatých ročně.

Stejně jako pozdější penze, ani mzda během aktivní služby u Schwarzenbergů Jakubovi Kohoutovi k uživení rodiny nemohla dostačovat. Sám se ve své žádosti o podporu zmiňuje o zoufalém shánění různé výuky, kterou si přivydělával. Žádné prameny pro takové Kohoutovy aktivity během služby u Schwarzenbergů naneštěstí nebyly nalezeny. Jediným doloženým žákem Jakuba Kohouta tedy kromě jeho vlastních dětí je mladý kníže Pál Antal z Esterházy.

Z matričních záznamů vyplývá, že nejpozději v dubnu 1728, v době narození dcery Marie Barbary Josefy, již rodina žila v paláci knížete Esterházyho na Wallnerstraße a Jakub Kohout zde byl loutnistou. Vzhledem k tomu, že se žádné nám známé prameny dokládající Kohoutovo působení u Schwarzenbergů a potom u Esterházyů nijak časově nepřekrývají, nemůže být toto působení považováno za paralelní a tak jako snad možný důvod pro propuštění ze služeb

³³⁵ CZ-K, ÚP 762, Pomocná účetní kniha 1727, položka č. 111.

³³⁶ Knížecí knihovník Johann Baptist Pürchmayer von Hogen zemřel 28. prosince 1736, jak uvádí doklad o zaplacení zbylé mzdy jeho dědic. CZ-K, ÚP, karton 892, účet č. 442 ½.

³³⁷ CZ-K, ÚP, karton 927, účet č. 408.

³³⁸ CZ-K, ÚP, karton 927, účet č. 409. Z přehledu penzí při nástupu Josefa Adama se ukazuje tato výše penze jako nižší průměr. 100 zlatých ročně měla například vdova po mladším komorníkovi („Cammer Jung“) nebo vysloužilí zaměstnanci stájí. Knížecí komorník Victor Jaus naproti tomu dostával jeden zlatý denně, tedy 365 zlatých ročně. CZ-K, ÚP, karton 928, účet č. 478.

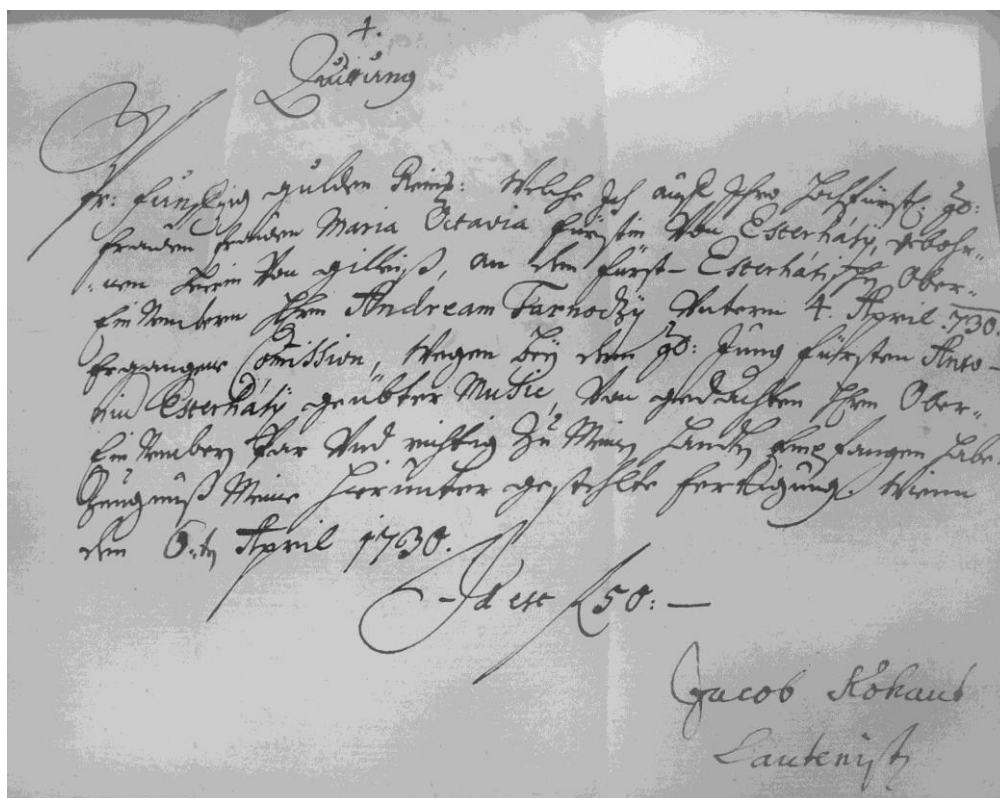
prvního zmiňovaného. Důvody ukončení služby u Schwarzenbergů tedy zůstávají i nadále tajemstvím – o to více, že se nezdá, že by si Jakub u nového zaměstnavatele polepšil. Nestal se totiž stálým hudebníkem u knížat, ale byl pouze učitelem loutny mladého Pála Antala, který v té době ve Vídni navštěvoval jezuitské gymnázium.

Dle účetních dokladů uložených v hospodářském archivu Esterházyů na hradě Forchtenstein víme, že Jakub Kohout vyučoval mladého knížete minimálně v letech 1729–1731. Lze však předpokládat, že výuka probíhala již od roku 1728, tedy od doloženého přestěhování rodiny Kohoutů do esterházyovského paláce. V archivu rodu jsou dochovány celkem 3 kvitance na lekce za roky 1730 a 1731 a jeden průvodní pokyn od kněžny vdovy Marie Octavie pro výdejce peněz.³³⁹ V něm kněžna přikazuje, aby bylo hudebníkovi Kohoutovi vyplaceno 50 zlatých, „stejně jako v předešlém roce“; důvod platby nijak neupřesňuje. Dokument je datován 4. dubna 1730.³⁴⁰ Za tímto dokumentem následuje ihned kvitance Jakuba Kohouta vystavená na stejnou sumu a nesoucí datum 6. dubna 1730. V ní je již specifikováno, že se jednalo o „výuku hudby u mladého knížete Pála Antala Esterházyho“.³⁴¹

³³⁹ Existenci těchto pramenů zmiňuje Pratl v indexu dokumentů z hradu Forchtenstein, vztahujících se k hudbě, viz PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, DVD.

³⁴⁰ „*Commission | Dierauf bestehen wir H[er]rn Andrea | Tarnoczy deren fürst[liche] Rendten ober-ein- | nehmer, selber solle dem Musicanten allhier | Nabmens Gobott, gleich Vorigen Jahrs | Lauth H[er]rn g[ra]fens Erdödy ergangen bestel | vor seyer widerumb fünfzig Gulden gegen | dessen beschreibung entlichten, welche aus- | gaab ihme in seiner führende Rechnung vor | gültig erkent, und acceptiret werden | solle. Wienn den 4. April 1730. | Maria Octavia | Fürstin Esterbasin.*“ A-EWBF, GC 1730 N 97.

³⁴¹ „*Quittung | Pr. fünfzig gulden Reins: Welche ich auf Ihro hochfürst[liche] ge[laucht] | frauen frauen Maria Octavia fürstin von Esterházy, gebobr- | nen Herrin von Gilleiss, an dem fürst- Esterhásischen Ober- | ein Nembem H[er]rn Andream Tarnocky Unterm 4. April 1730 | ergangene Commission, Wegen bey dem ge[laucht] jung Fürsten Anto- | nin Esterházy geübter Music, von gedachten H[er]rn Ober- | ein Nembem Par und richtig zu meine Hande empfangen habe: | Zeugniß meine hierunter gestellte fertigung Wien | dem 6ten April 1730. | Id est fl 50: | Jacob Kohout | Lautenist.*“ A-EWBF, GC 1730 N 98.



Obr. 8: Kvitance Jakuba Kohouta z 6. dubna 1730. A-EWBF, GC 1730 N 98.

Další dvě dochované kvitance dokumentují následující účetní rok, tj. 1730/31. Jakubu Kohoutovi dle nich bylo proplaceno celkem 120 zlatých za blíže neurčenou činnost v roce 1730,³⁴² respektive 1731.³⁴³ Obě kvitance nesou stejné datum, 28. června 1731, a byly vydány zjevně najednou. Je více než pravděpodobné, že se opět vztahovaly k výuce hudby, a to zřejmě hry na loutnu. Oba účty tedy dokládají průběh výuky ve druhém pololetí roku 1730 a v prvním pololetí roku 1731.³⁴⁴ Vzhledem k tomu, že účetní rok trval u Esterházyů vždy od května do

³⁴² „Quittung | Pr: sechzig gulden sage 60fl: welche auf g[nä]dige | anschaffung Ibro hochfürst[liche] gnaden Herr Herr Paul | Antoni Fürsten von Esterhazy von dem Hern | Andree Tarnoczy fürst[liche] Esterhás[ische] obereinnembers | vor das verflossene [1]730te. Jahr richtig und baar | empfangen habe. Zu ubrkhund meiner hierunter | gestelten fertigung. Wienn den 28 Juny An[no] 1731. | Id est: 60 fl: | Jacob Joseph Kohout | Lautenist.“ A-EWBF, GC 1731 F 1 N 48.

³⁴³ „Quittung | Pr: sechzig guldens sage 60fl: welche auf g[nä]dige | anschaffung Ibro hochfürst[liche] gnaden Herrn Herrn | Paul Antoni Fürsten von Esterhazy, von dem Hern | Andree Tarnoczy fürst[liche] Esterhásisch[e] oberein | nembem vor diess laufende [1]731 Jahr richtig | und baar empfangen habe. Zu ubrkhund mei- | ner hierunter gestelten fertigung. Wienn den 28ten | Juny An[no] 1731. | Id est: 60 fl: | Jacob Joseph Kohout | Lautenist.“ A-EWBF, GC 1731 F 1 N 49.

³⁴⁴ Pro srovnání uveďme, že lekce šermu pro mladého knížete stály v roce 1728 na jeden měsíc 8 zlatých. A-EWBF, GC 1729 N 3.

dubna následujícího kalendářního roku, nabízí se při porovnání s kvitancemi z roku 1731 otázka, co bylo v průvodním příkazu kněžny Marie Octavie k výplatě 50 zlatých myšleno oním „předešlým rokem“. Zda se jednalo o druhé pololetí roku 1729 nebo o celý účetní rok 1728/29. Protože se žádné další kvitance nedochovaly, nemůžeme doložit přesný začátek výuky mladého knížete Jakubem Kohoutem. Přesto jiný dochovaný účetní doklad vybízí k domněnce, že spolupráce loutnisty s knížecí rodinou trvala již od roku 1728.

V účetním archivu rodu je pro rok 1729 uložen doklad o proplacených částkách pro mladého hraběte Miklóse, mladšího bratra Pála Antala, které měly spojitost s hudbou.³⁴⁵ Vydané peníze byly proplaceny vídeňskému majordomovi Bernardu Zollerovi. Mezi množstvím příslušenství pro smyčcové nástroje a kopií různé převážně instrumentální hudby je zde uvedena také jedna položka, kterou lze vztáhnout k Jakubovi Kohoutovi. 16. července 1728 měl Zoller zaplatit 50 krejcarů za „1 Concert bezalt, so den Lauten/schreiber geschriben“. Celý účet čítající na 36 položek, a další 4 přidané na samostatném listu, pokrývá období od září 1727 do prosince 1728. Pouze u dvou položek je uvedeno jméno autora – jedná se o pravděpodobně tisky koncertů Torelliho celkem za 8 zlatých³⁴⁶ a „Bodini Authoris Synphonien“, které stály 1 zlatý a 30 krejcarů.³⁴⁷ Ostatní položky se týkají opisů různých koncertů, symfonií, partit a také 2 kantát. Nevíme, zda opis pořízený loutnistou, tedy pravděpodobně Kohoutem, byl koncertem pro loutnu nebo pro jiné nástroje. Esterházyovská hudební sbírka uložená v Národní knihovně v Budapešti v současné době neobsahuje žádné skladby pro loutnu. Vzhledem k výši platby lze při porovnání s ostatními položkami usoudit, že se muselo jednat o kopii koncertu pro 7 až 8 hlasů. S ohledem na poměrně vyrovnané ceny u všech položek hudebnin je málo pravděpodobné, že by se v tomto případě jednalo o vlastní kompozici a ne o pouhý opis. Pouze jedna další

³⁴⁵ A-EWBF, GC 1729 N 6. Dokument nezmiňuje ani Tank ani Pratl ve svých registrech. Vzhledem k důležitosti tohoto dokumentu uvádíme jeho celý přepis v appendixu B.

³⁴⁶ V seznamu plateb je uvedeno „über die seind 16[sic] Torellische Concert | gekkauft worden - 8fl.“ S ohledem na výši částky lze předpokládat, že se jedná o tisk s 12 koncerty, jako např. Torelliho poslední 8. opus.

³⁴⁷ Zřejmě Sebastian Bodinus (1700–1759), německý houslista a skladatel působící na různých německých dvorech, nejdéle však na bádenském dvoře v Karlsruhe. Tiskem mu v Augsburgu vyšlo několik sbírek triových sonát a kvartetů pod názvem *Musikalischen Divertissements*. Tisky nejsou datovány, dle Grove by měl být první díl vydán před rokem 1726. HÄFNER, Klaus, „Bodinus [Bodino], Sebastian“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, dostupné na <http://www.oxfordmusiconline.com>. [cit. 30. 6. 2014].

položka v seznamu obsahuje zpřesňující údaj původce: jedná se o opis kantáty za celkem 28 krejcarů, který byl zaplacen „dem Marten Altisten“. Jedná se zřejmě o kopistu Martina Almera, který opsal v roce 1728 i množství chrámových skladeb pro čerstvě nastoupivšího kapelníka Wenera.³⁴⁸

I když nevíme, do jaké míry se Jakub Kohout podílel na hudebninách sepsaných na Zollerově účetním dokladu, ukazuje tento pramen na velmi čilý hudební ruch v oblasti instrumentální hudby v esterházyovském vídeňském paláci. Tehdy čtrnáctiletý hrabě Nikolaus se v té době učil hrát na smyčcové nástroje od blíže neurčeného učitele. Z položek v účtu lze vyvodit, že se jednalo o housle, violoncello a violu da gamba („Englische Viola“). Kromě explicitně jmenovaných autorů se však naneštěstí nepodařilo blíže upřesnit, jaký repertoár byl pro mladého hraběte opatřován.

Žádný podobný pramen, vztahující se k výuce hudby Miklósova staršího bratra, knížete Pála Antala, se naneštěstí nedochoval. S určitostí známe jen jeho učitele loutny, Jakuba Kohouta. Identitu jeho dalších učitelů hudby, tj. houslí a flétny, blíže neznáme. Kohoutova výuka je účetně doložena do prvního pololetí 1731. Je však jisté, že nemohla trvat o mnoho déle, protože již na podzim téhož roku se mladý kníže zapsal na univerzitu v belgickém Leidenu. Jak jsme již uvedli výše, mezi sloužícími, kteří jej doprovázeli, byli také dva hudebníci, houslista a hráč na violon.³⁴⁹ Z pozdějších knížecích preferencí je pak jednoznačně patrné, že si oblíbil více flétnu a housle než loutnu.

Přestože lekce loutny skončily poměrně brzy, rodina Kohoutů zůstala bydlet v esterházyovském paláci téměř patnáct let. Naneštěstí nemáme žádné prameny o pracovních aktivitách Jakuba Kohouta od poloviny roku 1731. Z jeho pozdější žádosti o penzi u Schwarzenbergů je zřejmé, že měl existenční starosti, které se ještě prohloubily úmrtím jeho ženy

³⁴⁸ Přepis účtu za kopie chrámové hudby (dokument Acta Musicalia č. 755) uvádí TANK, U., *Studien zur Esterházyischen Hofmusik, op. cit.*, s. 178–181.

³⁴⁹ Viz kapitola 1.4.2. této práce.

v červnu 1736. I když získal od ledna následujícího roku doživotní penzi, nemohla tato zcela pokrýt životní náklady na tehdy čtyřčlennou rodinu.

Bydlení v esterházyovském paláci mohlo být však pro Jakuba Kohouta zdrojem příjmů. Dříve uvedené hudební aktivity během zimy 1740 zaměstnávaly hodně hudebníků, více než bylo v té době u knížete řádně zaměstnaných. Lze se tedy domnívat, že posily v takových případech najímal kníže přímo ve Vídni. Vídeňský majordomus Bernhard Zoller, kmotr jednoho z Kohoutových dětí, se o výdaje spojené s hudbou na této adrese částečně staral. Bylo tomu tak nejen v době studií obou princů, jak dokazuje výše zmíněný účet za hudební výdaje pro mladého hraběte Miklóse, ale i v pozdějších letech. V březnu 1739 mu bylo například zapláceno za kopie árií, chrámové a taneční hudby.³⁵⁰ S hudbou je spjat i další dochovaný účet pro Zollera, tentokrát z listopadu téhož roku.³⁵¹ Jemu byly také propláceny náklady na hudbu během dříve zmíněné plesové sezóny roku 1740. Známost s Zollerem tedy mohla přinášet občasné přivýdělký i Kohoutově rodině. V této době již můžeme uvažovat o zapojení také staršího syna, Karla.

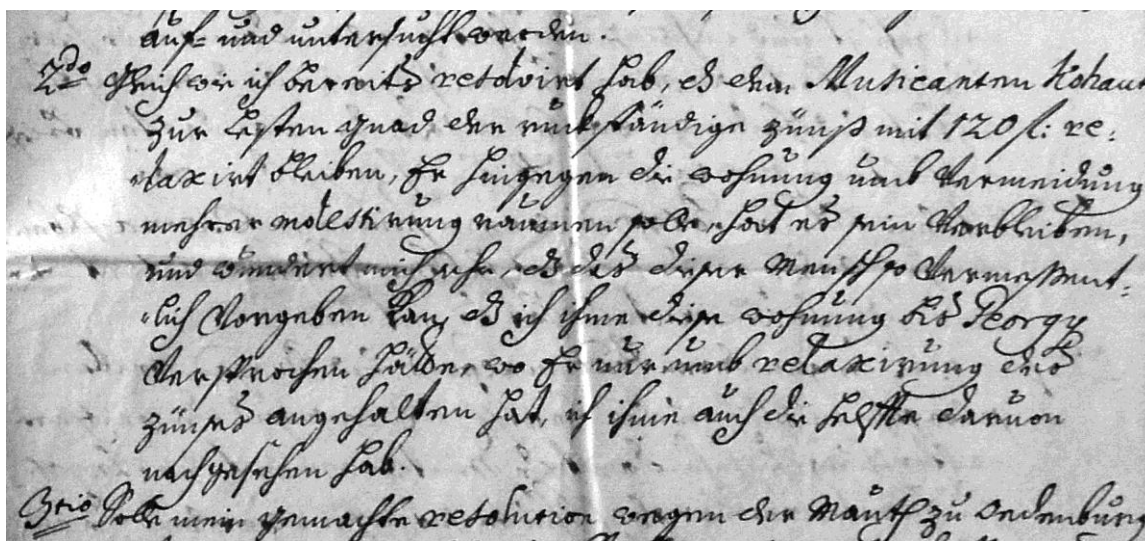
Finanční situace Jakuba Kohouta však byla dlouhodobě problematická, což mělo vést až k odchodu z esterházyovského paláce, jak se dovídáme z nově objeveného pramene. V relaci z polního tažení zmiňuje kníže Pál Antal svému vídeňskému sekretáři Kohouta několikrát:

„Za druhé: Jak jsem již rozhodl, že hudebníkovi Kohoutovi, milostivě slevím zbývajícím nájem o 120 zlatých, on zato byt vyklidí, aby se vyhnul dalším problémům, jak je dohodnuto, a velmi mě udivuje, že tento člověk může tak opovážlivě předstírat, že jsem mu tento byt slíbil až do Jiřího, kde [/když] žádal jen o slevu řečeného nájmu, já jsem mu také polovinu z něj odpustil.“³⁵²

³⁵⁰ Pratlův registr uvádí k účtu z 9. 3. 1739: „*Wiener Hausverwalter verrechnet Kopiaturen von Arien, Chor- und Ballmusik*“. A-EWBF, AV F 117 N 2/34; cituji dle PRATL, J., *Acta Forchtensteiniana. op. cit.*, Registry na DVD.

³⁵¹ „*Wiener Hausverwalter verrechnet Musik für das Amt zu Leopold*“, EWBF, AV F 117 N 2/26.

³⁵² Relace ze 4. srpna 1743. H-Bol, P 131/ 1 c, No. 120, s. 117–120. Děkuji dr Pratlovi za zprostředkování tohoto pramene, na nějž narazil během svých vlastních výzkumů.



Obr. 9: Relace knížete Esterházyho vídeňskému sekretáři ze 4. srpna 1743, H-Bol, P 131/ 1 c, No. 120, s. 117 výřez. (foto J. Pratl)

V souboru pokynů kníže ještě připomíná, že aby se předešlo pochybám ohledně knížecího rozhodnutí, má být Kohoutovi toto předáno písemně prostřednictvím sekretariátu. V celém závěru relace se Pál Antal ještě jednou vrací k případu hudebníka, který mu zjevně nebyl lhostejný. Pokud se totiž jeho tvrzení ukáže pravdivým, nebyl by kníže proti tomu, ulehčit mu za jeho dlouhodobé služby.³⁵³

Žádné další prameny k této záležitosti nalezeny nebyly. Nevíme tedy, zda mohl Kohout zůstat s rodinou v paláci až do dubna 1744, nebo musel odejít dříve, a pokud, tak za jakých podmínek. Je také možné, že toto nucené vystěhování mělo souvislost s chystanými stavebními pracemi na paláci, které zde probíhaly v letech 1745–46.³⁵⁴

I když je citovaný pramen velmi stručný s ohledem na situaci Jakuba Kohouta, je cenným dokladem jeho „dlouhodobé služby“ pro knížata z Esterházy, jak ji Pál Antal sám popisuje. Bližší náplň této služby však zatím zůstává neobjasněna. Připomeňme jen, že od odchodu Duranda roku 1722 nebyl v esterházyovských službách žádný loutnista.

³⁵³ „Sub No 2do: So fehrn des Instantens vor- | geben wahrhaft ist, bin ich eben falls nicht zugegen, ihme | wegen seinen so langwüirigen diensten zu consolirn, | worüber dero information erwarte.“ Ibid.

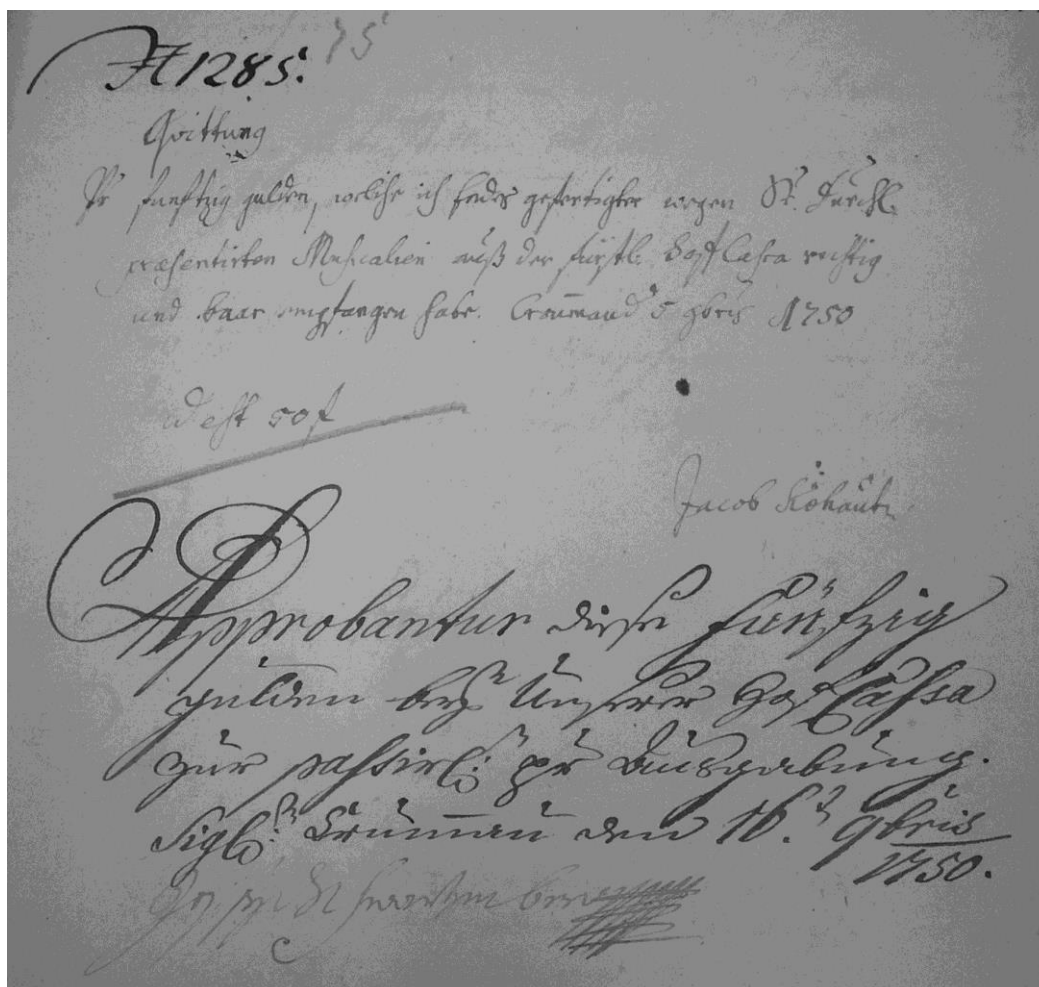
³⁵⁴ O úpravách paláce více viz PERGER, R., *Das Palais Esterházy...* op. cit., s. 33ad.

Není známo ani kdy, ani kam se Jakub Kohout s rodinou přestěhoval. Můžeme se pouze domnívat, že to bylo do schwarzenberského paláce na Neuen Marktu, kde také sám později zemřel. Záloha se domnívá, že Jakub Kohout byl opět aktivně činným u Schwarzenbergů od nástupu Josefa Adama.³⁵⁵ Pro toto tvrzení jsme však nenalezli žádné pramenné podklady. I s ohledem na vysoký věk Jakuba Kohouta je jeho další aktivní služba málo pravděpodobná. V účetních dokladech schwarzenberské ústřední pokladny se objevuje od roku 1737 pouze jako penzista.³⁵⁶ I když mu byla penze přiřknuta se čtvrtletními splátkami, dostával ji ve skutečnosti pololetně, jak vyplývá ze vždy párově se vyskytujících kvitancí.

Přestože u Jakuba Kohouta je pro vysoký věk aktivní služba málo pravděpodobná, je možné, že jeho synové získávali u Schwarzenbergů své první profesní ostruhy. Vzhledem k tomu, že hudební posily pro různé příležitosti vyplácel přímo knížecí „kapelník“, tedy František Vondráček a později Ferdinand Arbesser, nelze s jistotou prokázat, kdo se jmenovitě na hudebních produkcích podílel. Nějakou formu aktivní spolupráce s knížecí rodinou dokládá i účet z 5. listopadu 1750 pro Jakuba Kohouta za „presentirten Musicalien“.

³⁵⁵ ZÁLOHA, J., „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *op. cit.*, s. 47.

³⁵⁶ Jeho vlastnoruční kvitance za penzi se dochovaly takřka kompletně od roku 1745 až do jeho smrti v květnu 1762. Viz CZ-K, ÚP, kartony 927, 928, 929 a 930.



Obr. 10: Kvitance Jakuba Kohouta z 5. listopadu 1750. CZ-K, ÚP, karton 233, č. 1285.

Je zajímavé, že na rozdíl od všech Kohoutových kvitancí na penzi, které jsou psány a datovány ve Vídni, byl tento účet napsán v Krumlově. Znamená to tedy, že již 72 letý hudebník tehdy byl v Českém Krumlově a snad se i podílel na místních hudebních aktivitách. Kvitance naneštěstí nepřináší žádné upřesnění, o jaké hudebniny se jednalo. Nevíme tedy ani, zda to byla díla přímo Jakuba Kohouta, či zda mezi nimi mohly být i skladby jeho synů, kterým mohl touto formou pomáhat záskat místo. Tato hypotéza vychází ze skutečnosti, že jediným dochovaným dílem ve schwarzenberské hudební sbírce, které složil někdo z rodiny Kohoutů, je mše C dur od

nejstaršího syna Karla Kohouta.³⁵⁷ Přítomnost této poměrně rozšířené mše ve schwarzenberské hudební sbírce však nemusí být nikterak spjata se zmiňovanou kvitancí.

V roce 1750 pobývali Schwarzenbergové na Krumlově nejprve začátkem roku. Z té doby víme o provedení školské hry u jezuitů na počest knížete Josefa Adama, kterému se však hra zdála velmi nudná.³⁵⁸ Dalším doloženým pobytem knížat v Českém Krumlově bylo období podzimu a zimy. Z této doby víme jistě jen o dvou představeních pořádaných k narozeninám knížete (15. prosince) a kněžny (28. prosince).³⁵⁹ Na základě porovnání s jinými roky je však velmi pravděpodobné, že s hudbou spjaté události byly podstatně četnější. Hlavní účetní kniha pro rok 1750 uvádí mezi „Extra Ausgaben“ kromě zmíněné Kohoutovy kvitance také několik dalších položek spjatých s hudbou.³⁶⁰

Bez součinnosti s dalšími prameny nelze určit, za jaký druh hudebnin obdržel Jakub Kohout poměrně vysokou částku 50 zlatých. Přítomnost hudebníka v již vysokém věku v Krumlově nebyla marná. Ještě před potvrzením výplaty oněch 50 zlatých za hudebniny totiž kníže Josef Adam Kohoutovi zdvojnásobil jeho roční penzi. Od července 1750 tedy měl dostávat ročně celkem 200 zlatých.³⁶¹ V roce 1753 však byla Kohoutovi penze opět snížena, a to na konečných 150 zlatých ročně,³⁶² které dostával až do své smrti. Za snížením penze pravděpodobně stála zhoršená finanční situace knížecí rodiny, kterou jsme zmínili již dříve.

³⁵⁷ O tom více viz kapitola 2.2.2.1.2.

³⁵⁸ Zmiňuje se o tom v dopise z 10. ledna 1750 hraběnce Marii Dominice z Thürheimu: „[...] *Jendy* [...] *au soir nous avons une Comedie des scoliers d'une Allemande moitié Latin, c'etoit la chose la plus ennuyante* [...] *et qui a duré pres de quatre heures* [...]“ Cituji dle KAZÁROVÁ, H., „Divadlo a tanec v životě Schwarzenbergů...“, *op. cit.*, s. 325. Jednalo se o hru *Geminus in uno firmamento splendor*, jejíž anonymní partitura je dochována ve schwarzenberské hudební sbírce. O tomto prameni více např. HELFERT, Vladimír, *Jiří Benda: Příspěvek k problému české hudební emigrace*. I. Brno: Filosofická fakulta, 1929, s. 118ad.

³⁵⁹ Viz pozn. č. 170.

³⁶⁰ Za „*producirten Musiquen*“ pro první pololetí celkem 78 zlatých, totéž pro druhé pololetí za 199 zlatých 47 kr.; dále za „*producirter Comoedi und Bantomine*“ celkem 71 zl. 28 kr. CZ-K, ÚP 182, položky č. 1282–1284.

³⁶¹ Viz relace knížete schw. dvornímu radovi von Esserovi ze 7. listopadu 1750 ohledně navýšení Kohoutovy penze. CZ-K, RA, F.P.d/17. Výplatu Kohoutovy kvitance kníže stvrdil až 16. listopadu.

³⁶² Viz seznam penzionovaných z roku 1753. CZ-K, ÚP, karton 929, položka č. 1032.

Jakub Kohout zemřel ve Vídni ve věku 84 let jako „Hof-musicus“ a „wahligler Pensionist“ knížete ze Schwarzenbergu v jeho paláci na náměstí Neuer Markt. Úzké vazby se svými prvními vídeňskými zaměstnavateli tedy udržoval až do posledních let. Kníže také přispěl rodině na hudebníkův pohřeb, který můžeme náklady přirovnat k pohřbům dobře situovaných vídeňských měšťanů.³⁶³

Pomocí pramenů z archivů rodu Schwarzenbergů a Esterházyů bylo možné alespoň částečně zrekonstruovat vídeňské působení Jakuba Kohouta. I když již víme, v jakém okruhu lidí se pohyboval a na jakých hudebních aktivitách tedy mohl spolupracovat, povědomí o jeho profesní kariéře zůstává stále velmi útržkovité. Zcela neznámá pak je jeho vlastní hudební tvorba, jejíž existenci navozuje dochovaný účet ze schwarzenberské pokladny. Vzhledem k poměrně rozšířenému příjmení Kohout, jak jsme s ohledem na hudebníky ukázali již v úvodní podkapitole, je problematická jakákoli atribuce dochovaných skladeb bez součinnosti dalších pramenů. To platí ještě více pro generaci Jakubových synů, tedy Josefa a Karla, jak ukážeme níže. Většina hudebních pramenů, zejména pak rukopisů, totiž obsahuje pouze příjmení autora.

S ohledem na generaci Jakuba Kohouta víme o existenci pouze jednoho pramene, a to v českých hudebních sbírkách. Jedná se o *Salve regina* pro sólový bas a 4hlasý sbor s doprovodem 2 houslí, violy a basu, jehož opis z roku 1737 pro kůr sv. Tomáše se dochoval ve sbírce kláštera augustiniánů na Starém Brně.³⁶⁴ I když synové Jakuba Kohouta, zejména pak starší z nich Karel, byli autory i chrámové hudby a podobnou tvorbu lze předpokládat tedy i u jejich otce, je málo pravděpodobné, že by byl autorem právě tohoto díla. Nabízí se zde spíše atribuce dříve zmíněnému varhaníkovi u křižovníků v Praze, či jinému dosud neznámému hudebníkovi stejného příjmení.

³⁶³ Celkové náklady na pohřeb činily 78 zl. 15 kr., z nichž 50 zl. uhradili hudebníkovi dědicové a zbytek doplatil kníže. Samotný pohřeb ve sv. Štěpánu stál 27 zl. 39 kr. (viz kapitola 1, pozn. č. 62). Účty související s pohřbem jsou uloženy v archivu Schwarzenberské ústřední pokladny, CZ-K, ÚP, karton 926, položka č. 1367. Pro srovnání s jinými případy viz LORENZ, Michael, „Haydn Singing at Vivaldi's Exequies: An Ineradicable Myth“, <http://michaelorenz.blogspot.co.at/2014/06/haydn-singing-at-vivaldis-exequies.html> [cit. 16. 6. 2014].

³⁶⁴ *Salve regina* | a voc. | Canto, Alto, | Tenore, Basso, | Violinis 2bus | Viola di Braccio | Violonczello | con | Organo | Del Sigl. Kobauth. CZ-Bm/ A.20.678.

* * *

Životní osudy a hudební kariéra Josefova otce Jakuba Kohouta, jak jsme se ji pokusili zrekonstruovat na základě dobových zmínek a archivních pramenů, ukazuje i přes svoji nekompletnost, z jakého prostředí Josef Kohout vzešel a jaké podněty mu mohlo poskytnout. Přijmeme-li hypotézu o identifikaci Jakuba Kohouta jako prvního učitele loutny Ernsta Gottlieba Barona, otevírá se tím vazba na pro loutnisty té doby velmi důležité centrum, slezskou Vratislav, a v ní žijící rody Weissů a Kropfgansů.

Oproti prozatím pramenně nedoložitelnému vratislavskému působení Jakuba Kohouta je jeho pozdější vídeňská kariéra již alespoň v hlavních rysech potvrzena. Kromě jeho dříve známého působení ve službách Schwarzenbergů, nově objevené dokumenty odhalují vazby také k dalšímu nejen z hudebního hlediska významnému vídeňskému knížecímu rodu, Esterházyům. Prostředí dvorů vysoké vídeňské šlechty bylo pro Jakuba Kohouta nejen zdrojem příjmů, s jejichž výší se zřejmě celoživotně potýkal, ale jistě umožnilo všestrannou přípravu jeho dvou synů na vlastní hudební kariéru.

I když víme, v jakých kruzích se Jakub Kohout pohyboval a s jakým druhem repertoáru mohl tedy přijít do styku, jeho vlastní tvorba zůstává zatím neodhalena. Jediným dokladem její existence je kvitance za dodané hudebniny pro knížete Josefa Adama ze Schwarzenbergu proplacená hudebníkovi v již pokročilém věku. Je tak doložena spolupráce až do vysokého věku na hudebním životě knížecího dvora, která mohla přispět k uplatnění i jeho dětí.

Vzhledem k úzkým vazbám, které mezi sebou udržovali oba Jakubovi synové po celý život, je zde namísto představit blíže Josefova staršího bratra Karla. I když tento exkurz svým časovým rozpětím přesahuje Josefovu vlastní životní dráhu, je nutné se zde kariéře Karla Kohouta věnovat blíže, a to zejména s ohledem na problematické atribuce dochovaných hudebních pramenů.

2.2. Starší bratr Karel Kohout

Karel Kohout, křtěný jako Carl Ignaz Augustin, patří k nejznámějším členům tohoto hudebnického rodu. I přes zájem jednotlivých muzikologů a interpretů o různé aspekty jeho díla nebyla životu a dílu Karla Kohouta zatím věnována žádná ucelenější publikace. Ani rozsah kompozičního odkazu tohoto skladatele dosud nebyl nikým plně zhodnocen a dílo nebylo zkatalogizováno. Právě potřeba zmapovat prameny děl Karla Kohouta a vypořádat se tak se spornými atribucemi děl Josefa a Karla Kohouta nás přiměla k hlubšímu studiu života a díla Josefova staršího bratra, jehož výsledky uvádíme v této kapitole. Pro odkazy na jednotlivá díla Karla Kohouta používáme čísla vycházející z tematického katalogu jeho děl, který připojujeme v rámci příloh této práce.

Hráčské schopnosti Karla Kohouta byly předmětem obdivu již jeho současníků. Burney jej uvádí jako vynikajícího loutnistu, není však jasné, zda se při své cestě ve Vídni roku 1772 s Kohoutem osobně setkal.³⁶⁵ Dle Marpurga je pak dokonce nejschopnějším loutnistou své doby, který na svém nástroji spojuje mimořádnou hráčskou vspělost s patřičným vkusem.³⁶⁶ Poněkud zdrženlivěji se však vyjadřuje k jeho skladbám, a to na základě krátké analýzy úvodních taktů *Divertimenta prima* (KK 33), v níž však nebere žádný zřetel k loutnovému partu. Jako velmi slavný hráč na loutnu a také skladatel pro tento nástroj je naproti tomu Karel Kohout hodnocen v přehledu členů císařské dvorní kapely a dalších vídeňských virtuosů, který byl vydán v rámci Hillerova lipského týdeníku *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* v září 1766.³⁶⁷ Velmi obdivně se k hráčskému umění Karla Kohouta vyjadřuje také Friedrich Melchior Grimm ve své *Correspondance littéraire*. Zde publikované texty spadají sice do roku 1765, váží se

³⁶⁵ BURNEY, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. Vol. I, London: T. Becket and Co., 1773, s. 365.

³⁶⁶ „Alle Welt beschreibt den Herrn Kohaut als einen der vortreflichsten Lautenspieler unserer Zeit, der mit einer besondern Fertigkeit auf seinem Instrumente, vielen Geschmack verbindet.“ Viz „Divertimento primo per il Liuto obligato, due Violini e Basso, del Sign. Carlo Kohaut. Lipsia presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf, 1761.“ [Recenze], in: *Kritische Briefe über die Tonkunst* (F. W. Marpurg, ed.), Bd. 2 (1763), T. 2 (1762), St. 87, 21.11.1761, s. 177.

³⁶⁷ Anonym, „Wien. Von dem dermaligen Etat der kaiserl. königl. Hof- und Kammermusik, wie auch einigen andern hiesigen Virtuosen und Liebhabern einen kurzen, wiewohl zur Zeit noch unvollkommenen Abriß mitzuthemen, hat ein Freund der Musik auf Verlangen folgendes niederschreiben wollen“, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (J. A. Hiller, ed.), Jg. 1, Nr. 13 (23. 09. 1766), s. 98.

však ke Kohoutovu pobytu v Paříži v letech 1750–1752 a budeme se jimi v tomto ohledu zabývat níže.

V rámci lexikografických prací se heslo o Karlu Kohoutovi poprvé objevuje u Gerbera, který jej nazývá „největším žijícím loutnistou“ a k heslu připojuje také seznam jemu známých Kohoutových skladeb:

„von Kohaut oder Kohot (Karl) Secretair bey der k. k. hof- und Staatskanzley zu Wien, der größte ißt lebende Lautenist; hat 1761 zu Leipzig sein erstes öffentliches Werk unter dem Titel drucken lassen: *Divertimento I. per il Liuto oblig. 2 Violin. e Basso*. In Mspt. sind hingegen um diese Zeit von seiner Arbeit bekannt geworden: 1 Lautenconcert, 12 Lautentrios, 12 Lautensolos, und 6 Violintrios.“³⁶⁸

Tyto informace o Karlu Kohoutovi postupně převzali další lexikografové: Dlabacž,³⁶⁹ Fétis³⁷⁰ i Schilling.³⁷¹

Loutnová tvorba Karla Kohouta a její novodobé edice vedly k znovuobjevení tohoto skladatele. Mezi prvními se jím více zabýval vídeňský muzikolog českého původu Adolf Koczirz.³⁷² Ten také upřesnil datum křtu Karla Kohouta a připojil informace o jeho rodičích.³⁷³ Jeho archivní výzkumy byly v této podobě nadále přebírány dalšími badateli a lexikografy a objevují se i v moderních hudebních encyklopediích.

³⁶⁸ „von Kohaut oder Kohot (Karl)“, in: GERBER, E. L., *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, op. cit., 1. Teil, 1790, sl. 745–746.

³⁶⁹ DLABACŽ, G. J., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, op. cit. Prag, 1815, sv. II, sl. 88.

³⁷⁰ FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 1. éd., Bruxelles: Meline, Cans et Co., 1835–1844, vol. 5 (1839), s. 373.

³⁷¹ WINZINGERODE, baron von, „Kohaut oder Kohot, Carl von“, in: SCHILLING, Gustav (ed.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Köhler, 1840–1842, Bd. 4 (1841), s. 173.

³⁷² KOCZIRZ, Adolf (ed.), *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert. Das Erbe deutscher Musik*. 2. Reihe, Bd. 1. Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1942.

³⁷³ KOCZIRZ, Adolf, „Karl Kohaut, Konzert in F-dur für Lautem 2 Violinen und Violoncello, bearb. von Hans Neemann“ [recenze], *Zeitschrift für die Gitarre* 5 (1926), s. 39.

Na Koczirzovy výzkumy navázal také Robert Frantz ve své nedokončené dizertační práci o tvorbě Karla Kohouta pro smyčcové nástroje, kterou připravoval na vídeňské univerzitě pod vedením Guido Adlera. I přes její torzovitou povahu se jedná o zatím nejucelenější práci věnovanou tomuto skladateli. Skici k této práci a část čistopisu, zejména o biografii Karla Kohouta a torzovitě i analytická část, stejně jako rozpracovaný tematický katalog jeho děl, jsou uloženy v rámci Frantzovy pozůstalosti v hudebním oddělení vídeňské Národní knihovny.³⁷⁴ Zde se také nacházejí Frantzovy spartace některých Kohoutových v partech dochovaných skladeb.³⁷⁵ V životopisné studii o Karlu Kohoutovi se Frantz na základě Koczirzových archivních výzkumů o Karlově vídeňském původu staví zamítavě k možnosti, že by byl synem Baronova z Čech pocházejícího učitele loutny, jak uvádí poprvé Dlabacž. Frantz také negativně hodnotí možnou příbuzenskou vazbu mezi Karlem a Josefem Kohoutem, kterou navrhuje Fétis. Jako první však dokumentuje vazby Karla Kohouta na české země, a to na základě nalezené poslední vůle skladatele a dokumentů vážících se k jeho úmrtí. Blíže také identifikuje v poslední vůli zmiňované příbuzné ze Sezemic u Pardubic.³⁷⁶ Tato biografická studie obsahuje navíc detailní soupis dobových zmínek o Karlu Kohoutovi včetně jejich citací. V rámci dochovaných částí Frantzových analytických studií jsou rozebrána díla Karla Kohouta pro smyčcové nástroje, včetně komorních skladeb s loutnou. Frantz se zde věnuje typologii Kohoutova díla, a to na základě charakteristiky jednotlivých vět s ohledem na sazbu, melodiku, použití rytmu a dynamiky, tempa, apod. Do analyzovaných děl zahrnuje Frantz celkem devatenáct instrumentálních skladeb, které tvoří také korpus jím sestaveného tematického katalogu, který je součástí dochované pozůstalosti.³⁷⁷

³⁷⁴ FRANTZ, Robert: celkem 10 signatur strojopisných a rukopisných dokumentů k dílu Karla Kohouta, s.d.: A-Wn/ Mus. Hs. 37296–37297, Mus. Hs. 37325, Mus. Hs. 37332–37338; zejména: *Zur Biographie Karl Kobauts*, [strojopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37332; *Das Streichwerk Karl Kobauts*, [strojopis s korekturami a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37296, *Die Kirckebensonaten Karl Kobauts*, [strojopis a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37334 a *Analysen der Kammermusik Karl Kobauts*, [strojopis a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37335.

³⁷⁵ Na Frantzovy opisy a spartace Kohoutových skladeb upozorňujeme u jednotlivých děl v rámci tematického katalogu., viz appendix A.

³⁷⁶ U Frantze jako „Lesemitz“. O tom více kapitola 1.3. této práce.

³⁷⁷ Jedná se o skladby KK 15, 17, 22, 25, 26, 29, 33, 35, 36, 37, 38, 39 a Ap. 7, 15, 18, 20, 21, 22, a7 – v rámci našeho katalogu odkazujeme také na čísla původního Frantzova katalogu.

Hlavní a při různých příležitostech citovanou prací o Karlu Kohoutovi je poměrně krátká studie Josefa Klímy, „Karl Kohaut, der letzte Wiener Lautenist“, v níž autor shrnuje dosavadní povědomí o skladateli z prací svých předchůdců a doplňuje je o poznatky z novější literatury.³⁷⁸ Součástí studie je stručný přehled skladeb Karla Kohouta s jejich uložením, který zahrnuje vídeňské prameny, díla v opatství Melk a částečně korespondencí zjištěné skladby v českých sbírkách (tři novodobé opisy sinfonií: Praha, Brno a mše v Českém muzeu hudby - Pnm). Klíma také uvádí seznam moderních edic Kohoutových děl, který obsahuje loutnové skladby vydané Neemannem, Koczirzem a Schnürlem.

Klíma je rovněž autorem hesel o Karlu Kohoutovi pro první a druhé vydání encyklopedie *MGG*, heslo z jejího prvního vydání bylo v anglickém překladu použito také v *New Grove Dictionary*.³⁷⁹

Kromě přímo Karlu Kohoutovi věnovaných studií jsou různé aspekty jeho hudební kariéry a tvorby zmiňovány v rámci tematických monografií. V Kohoutově díle se vyskytující fugy zahrnuje do svých analýz Warren Kirkendale.³⁸⁰ O Kohoutově tvorbě pro opatství v Melku se dozvídáme zase z monografie Roberta Freemana.³⁸¹ Dle dochovaných pramenů zřejmě nejrozšířenější Kohoutovu slavnostní mši, *Missa Sancti Willibaldi* (KK 4), zahrnuje do svého korpusu studovaných mší Bruce C. MacIntyre.³⁸² S ohledem na koncertní život ve Vídni je kromě

³⁷⁸ KLÍMA, Josef, „Karl Kohaut, der letzte Wiener Lautenist“, *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), s. 141–144. S odvoláním na Koczirze a Frantze zde Klíma uvádí křestní jména Karlova otce jako „Jakob Carl“ a v této podobě se jeho jméno objevuje i v moderních hudebních encyklopediích. Zmiňovaní autoři však ve svých pracích uvádějí pouze jedno a správné křestní jméno „Jakob“. Koczirzův žák Josef Zuth ve své encyklopedii uvádí křestní jména Karlova otce jako „Jacob (Josephus)“, jeho práce však nebyla reflektována v moderních encyklopediích. Viz ZUTH, Josef, *Handbuch der Laute und Gitarre*. Wien: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, 1926–1928; reprint Hildesheim: Olms, 1978, s. 159.

³⁷⁹ KLÍMA, Josef, „Kohaut, Karl“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (S. Sadie, ed.) New York: Macmillan Publishers Limited, 1980, Vol. 10, s. 153; též, „Kohaut, Karl (Ignaz Augustin)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 10. Kassel: Bärenreiter, 2003, sl. 430–431.

³⁸⁰ KIRKENDALE, Warren, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing: Schneider, 1966.

³⁸¹ FREEMAN, Robert N., *The Practice of Music at Melk Abbey based upon the Documents, 1681–1826*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.

³⁸² MACINTYRE, Bruce Campbell, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis, and Thematic Catalogue*. PhD. Theses, The City University of New York, 1984, Ann Arbor, 1986.

Hanslickovy studie Kohout zmiňován také u Marry Sue Morrow.³⁸³ Kohoutovo jméno se samozřejmě objevuje i v pracích o loutně, i když informace o něm se často omezují na výňatky z hudebních encyklopedií. Tak je tomu například u Pera Kjetila Farstada, který ve své monografii o německé galantní tvorbě pro loutnu informace ke Karlu Kohoutovi a jeho otci přebírá od Klímy a Hanslicka, v rámci slovníkového přehledu skladatelů pak připojuje přehled dochované loutnové tvorby Karla Kohouta.³⁸⁴

Dílo Karla Kohouta, zejména jeho loutnové skladby, bylo předmětem zájmu editorů již od 20. let 20. století. Do dnešní doby se dočkaly moderního vydání veškeré lokalizované Kohoutovy loutnové skladby, dále pak jemu připsaný koncert pro kontrabas a také dvě symfonie. Především loutnové tvorbě Karla Kohouta je věnována i většina nahrávek jeho děl. Mezi nejvýznamnější v tomto ohledu patří nahrávka loutnových koncertů Johna Schneidermana a profilové CD souboru *Ars Antiqua Austria* obsahující kromě loutnových skladeb také koncert pro kontrabas a symfonii f moll.³⁸⁵ Jedná se o velmi záslužné ediční počiny v kvalitní interpretaci, na přiložených průvodních textech, obsahujících někdy až úsměvné omyly v kariéře Karla Kohouta, se však jasně odráží stále nedostatečné povědomí o tomto hudebníkovi.³⁸⁶

³⁸³ HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869; MORROW, Mary Sue, *Concert life in Haydn's Vienna, op. cit.*

³⁸⁴ FARSTAD, Per Kjetil, *German galant lute music in the 18th century: a study of the period, the style, central lutenists, ornaments, idiomatic, and problems that arise when adapting lute music from this period to the modern eight-stringed classical guitar*. Göteborg University, Dept. of Musicology, 2000.

³⁸⁵ *Karl Kohout: Lute Concertos*. (John Schneiderman, Galanterie; booklet: Tim Crawford), Profil, 2005; *Karl Kohout. Haydn's lute player*. (Ars Antiqua Austria, Gunar Letzbor), Challenge Classics, 2009.

³⁸⁶ Hubert Hoffmann v bookletu k nahrávce souboru *Musica Antiqua Austria* zaměřuje Karla a Josefa Kohouta co se týče jeho pařížského působení. V bookletu je také připojena reprodukce rytiny, která má znázorňovat W. A. Mozarta a Karla Kohouta. Ve skutečnosti se však jedná o v Anglii pořízený portrét Willoughby Bertieho s neznámým loutníkem, který bývá někdy ztotožňován s Josephem Haydnem během jeho londýnského pobytu. Vzhledem k tomu, že neexistují žádné prameny dokládající pobyt v Londýně Karla Kohouta, je atribuce tohoto portréta Kohoutovi zcela zavádějící. Za konzultace k tomuto prameni velmi děkuji Davidu Van Edwardsovi.

2.2.1. Životní osudy Karla Kohouta

Karel Kohout byl, jak již bylo uvedeno výše, nejstarším synem v té době ve Vídni působícího loutnisty Jakuba Josefa Kohouta a jeho ženy Anny Elisabethy. Byl zde pokřtěn 26. srpna 1726 jako Carolus Ignatius Augustinus,³⁸⁷ v době, kdy rodina ještě žila v Johannesgasse (dnes č. 17). Celé své dětství však již prožil v paláci Esterházyů na Wallnerstraße, kam se rodina přestěhovala nejpozději začátkem roku 1728. Svě první hudební vzdělání bezpochyby získal od svého otce a můžeme se domnívat, že prostředí knížecího paláce umožnilo dospívajícímu Karlovi seznámit se s různým repertoárem a snad se i aktivně zapojit do místních produkcí. Nevíme sice s určitostí, kam se rodina z esterházyovského paláce přemístila, zda to bylo přímo do paláce knížat ze Schwarzenbergu, kde později Jakub Kohout zemřel, je však jisté, že Karlův otec dlouhodobě udržoval styky se svými bývalými zaměstnavateli. Tato skutečnost mohla být také nápomocna začínající kariéře mladého hudebníka.

Naneštěstí nemáme žádné informace o vzdělání Karla Kohouta. Jeho jméno se neobjevuje v matrikách vídeňské univerzity, které zahrnují i jezuitské gymnázium.³⁸⁸ S ohledem na jeho pozdější pracovní zařazení je však pravděpodobné, že nějaké vyšší vzdělání měl.³⁸⁹

Aniž bychom měli bližší informace o počátcích Karlovy hudební kariéry, z dochovaných hudebních pramenů vyplývá, že jeho renomé přesahovalo hranice Vídně již na konci 40. let 18. století. Dokumentuje to opis duchovní árie *Ex astuat cor neum* pro alt, dvoje housle, violu a cembalo (KK 9) z roku 1750, dochovaný ve fondu rajhradského kláštera.³⁹⁰ Její autor je zde totiž uveden jako „*Virtuoso D: Carolo Kohaut*“. Jak již z výše uvedených dobových zmínek vyplynulo, Karel Kohout byl ceněn zejména pro svoje hráčské schopnosti jako loutnista. Další dobové svědectví, které však zůstalo pouze v rukopisné podobě a bylo vydáno až ve 20. století, nicméně

³⁸⁷ Viz kapitola 1, pozn. č. 56.

³⁸⁸ Za sdělení této informace děkuji Thomasi Maiselovi, řediteli archivu vídeňské univerzity.

³⁸⁹ Jeho případné studium u piaristů se nepodařilo prozatím zdokumentovat.

³⁹⁰ CZ-Bm / Klášter benediktinů, Rajhrad, A 12665.

upřesňuje, že Karel Kohout uměl hrát hned na několik nástrojů, dokonce i na violon.³⁹¹ Autorem tohoto, dle nám známých pramenů ojedinělého výroku, je Maximilian Stadler (1748–1833), který informace o Karlu Kohoutovi zahrnul do svých rukopisných materiálů pro plánované dějiny hudby Rakouska. Vzhledem k tomu, že je pravděpodobné, že se Stadler s Kohoutem osobně znal, lze tuto informaci považovat za důvěryhodnou.

Přestože Stadler své materiály k dějinám hudby sepisoval počátkem 19. století, tedy až po smrti Karla Kohouta, Kohoutovo renomé muselo být značné již v prvních letech jeho kariéry. Víme o tom ze svědectví Friedricha Melchiora Grimma, kterého Kohout svojí hrou v Paříži zcela okouznil. Grimm píše o Kohoutovi ve své rozsáhlé *Correspondance littéraire*, periodiku v dobově populární epistolární formě, které zpravovalo předplatitele z předních evropských dvorů o nejnovějším kulturním dění ve francouzské metropoli. V rámci recenze na nově uvedenou komickou operu Josefa Kohouta *Le Serrurier* (1764) se zde dočteme, že:

„[...] Tento pan [Josef] Kohout má staršího bratra, který přijel do Francie s hrabětem Kounicem, a když hraje na loutnu, je to vznešený muž. Ten, jenž nám zůstal, hraje také na tento nástroj, ale chladně a bez nadšení: ten nadaný je ve Vídni.“³⁹²

Překvapivě se tento obdivný výrok ke hře Karla Kohouta a zároveň podstatně méně lichotivý k jeho mladšímu bratrovi obrátil v lexikografické literatuře proti Karlovi. Tuto citaci poprvé zmiňuje Fétis s ohledem na příbuzenský vztah mezi oběma bratry.³⁹³ Od něj informaci převzal Eitner, francouzský text však chybně přeložil a vztáhl onu nelichotivou poznámku o chladné hře

³⁹¹ „Karl Kohout, Secretair bey der k. k. Hof- und Staatskanzley zu Wienn, der größte Lautenist, den Kaiser Joseph ungemein schätzte und mit sich auf Reisen mitnahm. Er spielte mehrere Instrumenten meisterlich, besonders den Violon. Seine Fantasien auf der Laute konnten auch die größten Meister nicht ohne innigster Rührung anhören. Seine Kompositionen waren Meisterstücke. Schade, daß so wenig durch den Stich bekannt worden. [...]“ WAGNER, Karel (ed.), *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den Österreichischen Regenten*. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 6. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, [1978], s. 106.

³⁹² „[...] Ce M. Kohout a un frère aîné qui est venu en France avec M. le comte de Kaunitz, et qui est un homme sublime quand il touche le luth. Celui qui nous est resté joue aussi de cet instrument, mais froidement et sans enthousiasme : l'homme de génie est à Vienne.“ GRIMM, Friedrich Melchior – DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. (Tachereau, ed.), Paris: Furne, 1829–1831, 16 sv.; sv. IV, s. 150 [z 1. ledna 1765].

³⁹³ viz pozn. č. 66.

bez nadšení právě ke Karlu Kohoutovi.³⁹⁴ Následně se pak tato dezinformace objevuje i v další literatuře včetně Klímovy studie.

Skutečnost, že Grimm zmiňuje Karla Kohouta až na počátku roku 1765, tedy více než deset let poté, co jej v Paříži slyšel hrát, vedla k další mylné interpretaci tohoto svědectví. Jejím autorem je Robert Frantz, který v biografické části své nedokončené dizertační práce sice uvádí na pravou míru Eitnerův mylný překlad, avšak připojuje zároveň vlastní výklad okolností Kohoutovy pařížské mise.³⁹⁵ Dle Frantze tedy měl Karel Kohout jet do Paříže s Kounicem roku 1764 a připravovat zde budoucí svatbu Marie Antoinety s následníkem francouzského trůnu, což mělo být po uzavření míru v Hubertusburgu (1763) dalším krokem k upevnění rakousko-francouzských vztahů. Frantz naneštěstí nepřipojuje žádné odkazy na prameny či literaturu, které by toto jeho tvrzení dokládaly. Neexistence nám známých pramenů ke Kounicově cestě do Paříže roku 1764, stejně jako velký časový odstup od takové cesty a opravdového uskutečnění zmiňované svatby (1770) takovou interpretaci Grimmova citátu značně zpochybňují. I přesto se však informace o cestě Karla Kohouta do Paříže právě v roce 1764 objevuje po Klímově studii také ve všech hlavních hudebních encyklopediích.

Grimm však Karla Kohouta nezmínil jen jednou. Jeho hra na něj musela udělat opravdu velký dojem, protože se k němu vrací ještě o tři roky později při recenzi na jinou komickou operu jeho mladšího bratra, *Sophie ou le Mariage caché* (1768). Opět v kontrastu ke kritickému hodnocení komické opery Josefa Kohouta se zde dozvídáme, že:

„[...] Skutečný Kohout je ten, kterého vzal kníže Kounic do Paříže během své velvyslanecké mise ve Francii a který dělal okouzující věci a hrál na loutnu jako anděl; byl to starší bratr tohoto [Josefa]. Od té doby, jak jsem byl ujistěn, opustil hudbu pro civilní záležitosti a je nyní zaměstnán v kabinetu ministerstva ve Vídni.“³⁹⁶

³⁹⁴ EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 5, 1901, s. 409.

³⁹⁵ FRANTZ, R., *Zur Biographie Karl Kohauts*, [strojopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37332.

³⁹⁶ „[...] *Le véritable Kohaut est celui que M. le prince de Kaunitz mena à Paris lors de son ambassade en France, qui faisait des choses charmantes, et qui jouait du luth comme un ange ; c'était le frère aîné de celui-ci. Il a, à ce qu'on assure, quitté depuis la musique pour les*

V této vzpomínce na Karla Kohouta již Grimm specifikuje, kdy jej slyšel hrát: že se jednalo o období velvyslanecké mise tehdy ještě hraběte Kounice v Paříži (1750–1753). Lze se tedy domnívat, že i jeho předešlá zmínka o tomto loutnistovi se vztahovala ke stejnému období.

I když nemůžeme zcela vyloučit, že se kníže Kounic doprovázený Karlem Kohoutem do Paříže roku 1764 skutečně vydal, podstatně zajímavější je zjištění, že Karel hraběte doprovázel během jeho pařížské mise. Tomuto velmi důležitému a kulturními událostmi naplněnému Kounicovu pobytu v Paříži jsme se věnovali blíže již v jiné kapitole.³⁹⁷ Z dochovaných účtů vyplývá, že měl Kounic ve svých službách zřejmě hned několik hudebníků, již krátce po odjezdu do Paříže si totiž ve snaze ušetřit nechal z Vídně poslat velké množství strun pro housle, violu, loutny a violon, později také nové lovecké rohy. Jménem však známe pouze hudebníky dva: Franze Steinmetze a Karla Kohouta.

Jak jsme již uvedli v dané kapitole, hrabě Kounic se dlouhodobě potýkal s nedostatkem finančních prostředků, což mělo vliv i na jeho pařížské aktivity. Vyhýbal se pořádání honosných plesů a slavností v bourbonském paláci, který si během svého pobytu pronajímal. Přesto však se zde konaly pravidelné večere, na nichž byl častým hostem například Jean-François Marmontel. I když ten ve svých pamětech tuto skutečnost nezmiňuje, je možné, že byla při takových příležitostech provozována také hudba. Naneštěstí nemáme detailní informace o okruhu všech hostů, zvaných Kounicem do bourbonského paláce, nelze tedy říci, zda byl mezi nimi i Grimm. Je však možné, že Kounicovi hudebníci hráli i na jiných místech. V tomto ohledu se jeví velmi lákavou domněnka, že se mohli díky Kounicovi dostat i do domu finančníka La Poupelinière a zapojit se do tamních hudebních aktivit. Právě zde, jak jsme již uvedli výše, byl totiž Grimm v této době stálým hostem a mohl tedy být přítomen nějakému Kohoutovu loutnovému výstupu. Kromě Grimmovy vzpomínky však naneštěstí dosud nebyla nalezena žádná další zmínka o tomto pařížském pobytu Karla Kohouta a jeho případných tamních hudebních aktivitách. V tomto ohledu mlčí i pro toto období velmi torzovitá Kounicova osobní korespondence.

affaires, et se trouve employé dans le cabinet du ministère de Vienne.“ GRIMM, F. M. – DIDEROT, D., *Correspondance littéraire, op. cit.*, sv. V., s. 445 [z 15. června 1768].

³⁹⁷ Viz kapitola 1.4.3. této práce.

Pařížský pobyt Karla Kohouta na počátku 50. let 18. století byl jistě velmi důležitým mezníkem v jeho hudebním vývoji a kariéře a přispěl k jeho pozdější úzké spolupráci s hrabětem Kounicem. Stejně jako tomu bylo v případě Wagenseilově tak i Karlu Kohoutovi dopomohla vazba na Kounice a tentokrát i osobní přítomnost v Paříži k navázání kontaktů s tamními vydavateli. Kohoutovi zde vyšla tiskem minimálně jedna skladba – symfonie f-moll (KK 20), a to u La Chevardièra. Tisk, který je možné datovat přibližně do roku 1763, sice nenesl celé jméno autora, z dochovaných rukopisných pramenů však lze toto autorství určit. Jedná se o samostatně vydanou symfonii v partech, která nese č. 46 v rámci tzv. *symphonies périodiques* vydávaných La Chevardièrem, což byla ediční řada symfonií zejména v Německu a Rakousku působících autorů, která byla inzerována s týdenní periodicitou.³⁹⁸ Ve skutečnosti však lze napočítat celkem šedesát osm takto vydaných symfonií u La Chevardièra, a to v rozmezí let přibližně 1760–1771.³⁹⁹

Kromě této samostatně vydané skladby se objevuje příjmení „Kohaut“ také u tří dalších pařížských tisků sinfonického charakteru. Jedná se o sbírky tzv. *vari autori*, tedy kolektivní sbírky symfonií, vydávané v partech u editora Veniera. Pod jménem „Kohaut“ se zde objevuje vždy jedna symfonie, a to konkrétně ve svazcích: „opera III“ [ca 1756], „opera VIII“ [ca 1757] a „opera XI“ [ca 1760]. Autorství těchto v Paříži vydaných symfonií je obecně připisováno Josefu Kohoutovi s ohledem na jeho tamní působení. Minimálně první z nich, vydaná v rámci opery terzy, je však možná dílem právě Karla Kohouta. V souvislosti se zde dokázaným Karlovým pařížským pobytem v rámci Kounicova doprovodu se taková atribuce nejeví nijak překvapivou.⁴⁰⁰

Jak se dozvídáme z citované *Correspondance littéraire*, Karel Kohout se měl po odjezdu z Paříže postupně vzdát svých hudebních aktivit ve prospěch civilního zaměstnání na ministerstvu. I když existují doklady jeho hudebních aktivit i v pozdějších letech, dle jeho alespoň *ante quem* datovatelných skladeb lze skutečně jeho hlavní skladebnou produkci umístit do období

³⁹⁸ To potvrzuje například inzerát z červencového čísla časopisu *Mercure de France* roku 1760: „Recueil périodique en Symphonies, dont il paroît une nouvelle Symphonie, chaque semaine, des meilleurs Auteurs étrangers, chez M. de la Chevardiere, Editeur, rue du Roule, à la Croix d'or. [...]“ *Mercure de France*, juillet 1760, 2^e vol., s. 181.

³⁹⁹ JONES, David Wyn, „What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?“, in: RASCH, Rudolf (ed.), *Music Publishing in Europe 1600–1900: Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, s. 150.

⁴⁰⁰ Blíže se pařížským tiskům symfonií věnujeme v kapitole 4 zaměřené na sporné atribuce.

přibližně do roku 1760. A je pravděpodobné, že alespoň v prvních letech byla tvorba Karla Kohouta spjata se snahou o získání pozice profesionálního hudebníka. Tak tomu bylo zřejmě i v rámci pařížské služby u Kounice.

Nevíme, jak dlouho setrval Kohout přímo v Kounicových službách a jaké pozice zde zastával, nejpozději roku 1758 se však již objevuje mezi zaměstnanci císařsko-královské tajné dvorské a státní kanceláře, řízené opět Kounicem. Dovídáme se to z přehledu zaměstnanců všech úřadů sídlících ve Vídni, který každoročně vycházel již od roku 1701 pod názvem *Kaiserliche und Königliche wie auch Erzherzogliche und Dero Residenz-Stadt Wien Staats- und Standeskalender*, zkráceně jako *Schematismus*.⁴⁰¹ Zde se Karel Kohout objevuje poprvé v již zmíněném roce 1758, a to jako „kanzlist“ tajné dvorské a státní kanceláře v oddělení zahraničních záležitostí Nizozemí a Itálie.⁴⁰² Na stejné pozici (a se stejnou osobní adresou) jej nalzáme také v letech 1760 a 1763.⁴⁰³ Jak uvádějí Kubiska a Pölzl, rekrutování kancelářského personálu pro dvorské úřady se v 18. století často uskutečňovalo z privátního okruhu šlechtických rodin a dvorských funkcionářů.⁴⁰⁴ V tomto ohledu tedy není kariérní postup Karla Kohouta nijak výjimečný. S ohledem na pracovní náplň na takové pozici, se lze opět obrátit na jmenovanou práci, která i přes své primární zaměření na zaměstnance přímo dvora a ne administrativy přináší množství zajímavých informací k dvorské kariéře. Dle Kubiske a Pölzla se právě nižší úroveň kancelářských zaměstnanců, tedy kancelisté, rekrutovala často z rodinných příslušníků již zaměstnaných. Hlavními předpoklady pro přijetí byl úhledný rukopis, řádné znalosti čtení a psaní v řečech používaných u dvora (němčina, latina, italština a francouzština), píle a případně také znalosti účetnictví a kancelářských záležitostí. Náplní práce kancelisty totiž byly zejména psací práce – výroba čistopisů sekretářem

⁴⁰¹ Po vydáních z roku 1701 a 1702 vycházela další s přestávkami, a to v letech 1704-1711 a následně až roku 1719. Od roku 1721 vycházel Schematismus jednou ročně; mezery vznikají v důsledku výměny panovníka v letech 1742, 1743 a 1790. Mezi léty 1750 a 1772 vycházel pouze každé dva roky. O tom více viz KUBISKA-SCHARL, I. – PÖLZL, M., *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals*, op. cit., s. 60–61.

⁴⁰² „*Karolus Kohout log. obere Bäckerstraße im Baron Leiter'schen Hauß.*“ v rámci „*K.K. geheime Hof-und Staatskanzley. Der Auswärtigen Niederländisch-und Italiänischen Geschäften*“ viz *Kaiserliche und Königliche wie auch Erzherzogliche und Dero Residenz-Stadt Wien Staats- und Standeskalender*, 1758, s. 221.

⁴⁰³ *Idem*. 1760, s. 223 a 1763, s. 223.

⁴⁰⁴ KUBISKA-SCHARL, I. – PÖLZL, M., *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals*, op. cit., s. 85.

koncipovaných dopisů a dalších materiálů.⁴⁰⁵ S ohledem na alespoň rámcovou představu o příjmech takových zaměstnanců lze uvést, že v době po nástupu Marie Terezie, kdy byly zrušeny naturální deputáty a platy tedy byly navýšeny, dostával dvorský sekretář „Hofsekretär“ ročně 1000 zl. a kancelista 500 zl.⁴⁰⁶

I přes zde pospanou náplň práce kancelisty, kterým měl Karel Kohout v této době ve dvorské kanceláři být, se lze domnívat, že nebyla jeho jedinou aktivitou a že jeho skutečná pozice nebyla pouze administrativního charakteru na nejnižší úrovni. V této souvislosti je zajímavé zmínit, že na nizozemském ministerstvu financí působil od roku 1761 Ranieri Calzabigi a zároveň měl být i sekretářem Kounice.⁴⁰⁷

Do tohoto období spadají totiž i dvě nejvýznamnější hudební zakázky Karla Kohouta. Byl to právě on, kdo byl vybrán pro zhudebnění dvou gratulačních kantát, *applausů*, k oslavě korunovace Josefa II. v dubnu 1764. Obě díla, kterým se budeme ještě blíže věnovat, byla provedena v benediktinském opatství v Melku, když zde císařská rodina nocovala při cestě do a z Frankfurtu. I když bývá v biografii Karla Kohouta uváděno, že často doprovázel Josefa II. na jeho cestách, zřejmě v odkazu na Stadlera,⁴⁰⁸ není jisté, že tomu tak bylo i při cestě na frankfurtskou korunovaci. Dvůr nocoval v Melku od 12. do 13. března 1764 a pak pokračoval v cestě. 29. března byl ve Frankfurtu Josef kurfiřty zvolen za budoucího římského krále a 3. dubna byl korunován. Při zpáteční cestě se císařský průvod opět zastavil v opatství, které bylo tradičním návštěvním místem Habsburků, a zúčastnil se zde ve dnech 21.–23. dubna velikonočních oslav. Vzhledem k náročnosti příprav pro návštěvu dvora, do kterých se zapojil i Karel Kohout, je málo pravděpodobné, že se mohl účastnit průvodu do Frankfurtu. Již 11. dubna

⁴⁰⁵ *Idem.*, s. 86 a 138.

⁴⁰⁶ *Idem.*, s. 87.

⁴⁰⁷ S Calzabigim se mohl Kohout setkat již během svého pařížského pobytu. Ten zde totiž byl od roku 1751 či 1752. Viz BROWN, Bruce A., „Calzabigi, Ranieri“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, [online; cit. 27. 11. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04625>.

⁴⁰⁸ Viz pozn. č. 391.

1764 je totiž doložen jeho opětovný příjezd do Melku z důvodu příprav na provedení druhého *appalusu*.⁴⁰⁹

Kohoutovo autorství zmiňovaných gratulačních kantát bývá dáváno do souvislosti s jeho domnělým povýšením do šlechtického stavu. Již ve zmiňovaném článku v Hillerových *Wöchentliche Nachrichten* z roku 1766 se Karel Kohout objevuje jako „Herr von Kohot“. Příklonka „von“ se u Kohoutova jména vyskytuje také v prvním jemu věnovaném slovníkovém hesle, a to u Gerbera. Odtud byl tento tvar přebírán postupně dalšími lexikografy: Dlabáčzem, Schillingem i Eitnerem. Výjimku v tomto ohledu tvoří encyklopedie Fétisova. Domněnku o Kohoutovu povýšení do šlechtického stavu by mohla navozovat i kronika kláštera v Melku (*Priorats-Ephemeriden*). Zde se totiž jeho jméno, v souvislosti s přípravou a provedením obou *applausů*, objevuje jako „Dns Carolus de Cohaut“, či dokonce „Compositor Musices Praenobilis Ds Carolus de Kohaut“.⁴¹⁰ Již Constant von Wurzbach a po něm také Frantz však upozorňuje na nedostatek pramenů dokládajících ono povýšení do šlechtického stavu.⁴¹¹ Nejzávažnějším důkazem pro zavrnutí této myšlenky pak je Kohoutova dochovaná poslední vůle z roku 1780 a dokumenty spojené s dědictvím po zemřelém Josefu Kohoutovi (1777), kde se ani v jednom případě Karel Kohout se šlechtickou příklonkou nepodepsal.⁴¹²

Hudební aktivity Karla Kohouta ve spojitosti s korunovací Josepha II. ukazují, že nemohl být pouze běžným civilním zaměstnancem dvorské kanceláře. U Hillera se Kohout objevuje mezi hudebníky pod souhrným nadpisem: „*Von der Hof-kapelle sind dermalen zu bemerken*“.⁴¹³ Ve skutečnosti však někteří ze zde zmíněných hudebníků, rozdělených do jednotlivých nástrojových

⁴⁰⁹ „11 Apr. [...] hora 7.20' vespere cum R. P. Beda [Schuster], Do de Cohaut, et Do de Mayer advectus est. [...]“, cituji dle FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey. op. cit.*, s. 416, doc. no. 7648.

⁴¹⁰ *Idem.*, s. 416, doc. no. 7645 [z 12. 3. 1764] a s. 417, doc. no. 76411 [z 22. 4. 1764].

⁴¹¹ WURZBACH, Constant von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1864, Bd. 12, s. 286; FRANTZ, R., *Zur Biographie Karl Kohauts, op. cit.*

⁴¹² A-Wsa/ 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360/1784 (Karl Kohaut, gest. 6. 8. 1784); F-Pan/ LIII, Inventaire, 17 juillet 1777.

⁴¹³ „Lautenisten. | Herr von Kohot, bey der kais. köniogl. Hof- und Staats-Canzley Secretär, so sehr in Spielen als Componieren auf diesem Instrumente berühmt.“ Viz: *Wöchentliche Nachrichten, op. cit.* (J. A. Hiller, ed.), Jg. 1, Nr. 13 (23. 09. 1766), s. 99.

a hlasových kategorií, mají přímo uvedeno, že pracují pro konkrétního šlechtice, tedy ne primárně císařskou kapelu. Možnost, že by Karel Kohout měl na císařskou kapelu přímé vazby je však velmi lákavá. Připomeňme v této souvislosti, že byl v císařské kapele až do roku 1728 vždy zaměstnán nějaký loutnista. Po smrti posledního z nich, Andrease Bohra (16. 4. 1728), již žádný další oficiálně angažován nebyl.⁴¹⁴ Jak jsme však již uvedli výše,⁴¹⁵ císařská kapela prošla podstatnými organizačními změnami v polovině 18. století, během nichž se výrazně snížil počet titularizovaných hudebníků ve prospěch volně najímaných a placených přímo kapelníkem. Tato skutečnost silně znehledňuje výzkumy o hudebnících v císařských službách v tomto období. V současné době nám tak nejsou známy žádné prameny, které by přímou spoluprací Karla Kohouta s císařskou kapelou potvrzovaly. Jako přímo člena císařské kapely jej nicméně uvádí Forkel ve své almanachu:

„Kohaut (– von) Virtuos auf diesem Instrumente [Laute] in der K. K. Hof-Kapelle, und Secretair in der Hof- und Staats-Canzley zu Wien; geb. – Soll sein Instrument sehr gut spielen, so wie er auch für dasselbe schöne Compositionen bekannt gemacht hat.“⁴¹⁶

I když je možné, že Forkelovo zařazení Karla Kohouta mezi členy císařské kapely mělo nějakou souvislost s dříve vydaným textem v Hillerově týdeníku, nelze tuto ideu ani zcela zavrhnout.

Z dochované korespondence mezi Josephem II. a Marií Terezií vyplývá, že Karel Kohout nebyl císařské rodině ani zcela neznámý a ani lhostejný. Jeho jméno se zde objevuje hned několikrát.⁴¹⁷ Z dopisů spjatých s cestou Josepha II. po Itálii na jaře 1769 je zřejmá starost o Kohoutovo zdraví. O to se zajímala Marie Terezie, jak vyplývá z dochované odpovědi jejího syna:

„[Vaše Výsost] je ve skutečnosti příliš laskavá, když přijala moji zprávu z Neapole; musel jsem ji diktovat ve spěchu. Kohout, na něž se mě [Vaše Výsost] ptá, mi není téměř k ničemu. Má zánětlivý otok na jednom oku, který mu brání cokoli dělat. Od Říma [druhá

⁴¹⁴ Do roku 1751 ještě v císařské kapele působil theorbista.

⁴¹⁵ Viz kap. 1.4.

⁴¹⁶ Zde je uveden v oddíle V. *Vorzügliche Künstler auf verschiedenen musikalischen Instrumenten*. Viz FORKEL, Johann Nikolaus, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*. Leipzig: Schwickert, 1781, s. 110–111.

⁴¹⁷ Zmínku v souvislosti s představením v Melku uvedeme na příčném místě.

pol. března] jsem jej téměř neviděl; je stále ve svém obydlí ve městě a právě sekretáři svého bratra Hombourgovi jsem zprávu diktoval. Počítám, že jej [Kohouta] pošlu domů asi brzy, jakmile bude moci podstoupit cestu, jeho oko je, dle toho, co mi říkají, ještě velmi červené. Vaše Výsost měla opět pravdu a naštěstí umím dělat vše sám a jej tedy vůbec nepotřebuji.“⁴¹⁸

Ze závěru následujícího dopisu se již dovídáme o Kohoutově návratu do Vídně:

„Zítرا posílám Kohouta zpět do Vídně v uzavřeném kočáře. Jeho zánět oka je lepší, ale ještě ne dobrý, a velmi bych se obával, že se zhorší kvůli prachu. Nepověřuji ho žádným dopisem, protože jeho stav je chatrný a nebude moci vycházet z domu.“⁴¹⁹

Jak je patrné z citovaných dopisů, Kohoutova pozice ve dvorské kanceláři mu umožňovala vejít do kontaktu s panovníky, jimž zjevně nebyl zcela lhostejným.

V této době figuruje Karel Kohout v *Schematismu* jako „Hofkancelist“ a bydlel na „Brandtstatt, im Baurenfeindis. Haus“.⁴²⁰ Nejpozději však od roku 1773 je jmenován jako „Hofkoncipist“, stále na stejné adrese.⁴²¹ I když Kohoutovo oficiální pracovní zařazení stále neukazovalo na výjimečnější pozici, z dobových svědectví se dozvídáme, že byl v této době osobním sekretářem knížete Kounice a těšil se jeho plné důvěře. Zpravuje nás o tom ve své tajné depeši kardinál Rohan, který byl vyslán do Vídně v roce 1771, aby zde zjistil zákulisí rakouské politiky s ohledem na dělení Polska. Při získávání tajné korespondence mezi knížetem Kounicem a knížetem Lobkowitzem z Petersburku bylo kardinálovo počínání odhaleno. Kounic měl

⁴¹⁸ „Elle est en vérité trop gracieuse d'approuver ma relation de Naples ; je l'ai du dicter à la hâte. Cobaut, dont Elle me demande des nouvelles, ne m'est presque d'aucune utilité. Il a eu une fluxion à un oeil qui l'empêche de rien faire. Depuis Rome je ne l'ai pas vu trois fois ; il est toujours au logis en ville et c'est au secrétaire Hombourg de mon frère que je l'ai dicté. Je compte le renvoyer au logis peut-être dans peu, et dès qu'il pourra soutenir le voyage, son oeil, à ce que l'on me dit, étant encore très-rouge. V.M. a encore eu raison en cela, et heureusement que je sais faire tout moi-même et que je n'en ai par conséquent point besoin.“ Viz *Maria Theresia und Joseph II. Ihre Correspondenz, sammt Briefen Joseph's an seinen Bruder Leopold.* (Alfred Ritter von Arneth, ed.), Wien: C. Gerold Sohn, 1867, Bd. I., CXVII, Joseph an Maria Theresia, [Florence, 16 mai 1769], s. 270–271.

⁴¹⁹ „Je renvoie demain Kobaut à Vienne avec une voiture fermée. Son inflammation à l'oeil est mieux, mais pas bonne encore, et je craindrais beaucoup qu'elle n'augmente par la poussière. Je ne le charge point de lettre, puisqu'il va très-doucement, et qu'il ne sera pas en état de sortir.“ *Idem.*, CXVIII, Joseph an Maria Theresia, [Florence, 22 mai 1769], s. 276.

⁴²⁰ *Kaiserliche und Königliche wie auch Erzherzogliche und Dero Residenz-Stadt Wien Staats- und Standeskalender*, 1769, s. 222.

⁴²¹ V následujícím roce se Kohout přestěhoval do již dříve zmiňovaného domu Gerstenbrandisches Haus na Kärntnerstraße a setrval zde nejméně dva roky. *Idem.*, 1773, s. 221, 1774, s. 223 a 1775, s. 223.

následně vyměnit zámky od svého kabinetu a pouze Kohout, „jeho osobní sekretář, měl tehdy tyto tajné depeše v úschově“.⁴²²

Kromě úředních záležitostí byl Karel Kohout knížeti Kounicovi nápomocný i v rámci jeho osobní korespondence, jak dokazují jím psané koncepty a kopie dopisů dochované v rodinném archivu Kouniců.⁴²³

Nejpozději od roku 1777 zastával oficiálně post dvorního sekretáře, jak dokládá jeho podpis u dokumentů spjatých se smrtí Josefa Kohouta.⁴²⁴ Na této pozici („Hofsekretär“) se objevuje také v *Schematismu* z roku 1778, opět s adresou na Brandstatt, kde bydlel již na konci 60. let. Sekretářem tajné dvorské a státní kanceláře v oddělení zahraničních věcí byl Karel Kohout až do své předčasné smrti v roce 1784. Jeho vysoké postavení se odráží i na velmi výjimečném ohodnocení, které v té době pobíral. Z dokumentů spjatých s jeho úmrtím totiž vyplývá, že jeho roční mzda tehdy byla 1700 zlatých.

⁴²² „[...] Comme mes relations subséquentes parloient de ces objets, et que j'envoyois en même-tems copies des lettres interceptées de la correspondance du prince de Kaunitz avec le prince de Lobkowitz à Petersbourg ; lettres intéressantes qui nous dévoiloient le secret de la politique de Vienne et de sa manière d'être avec Petersbourg, M. de Mery écrit ici que j'avois sûrement pénétré dans le cabinet ; que j'envoyois à ma cour des pièces qui en étoient extraites ; qu'il falloit se hâter de parer à cet inconvénient si majeur, etc. J'eus communication de ces mêmes avis ; je les fis passer à notre ministre, et je le prévenois qu'en conséquence le prince de Kaunitz avoit fait changer ses clefs, et que le seul M. Kohout, son secrétaire intime, étoit actuellement dépositaire de ces mêmes minutes secrètes. Je trouvai cependant encore les moyens d'en faire extraire quelques-unes ; mais des précautions excessives, une vigilance redoublée, l'indiscrétion d'un de mes agens et de petits altercats entre-eux ont fait tarir cette source.“ Viz: „Mes découvertes, par le prince Louis de Rohan, pièce secrète qui accompagnoit sa dépêche intitulée : *Tableau abrégé de mes principales négociations à la cour de Vienne, depuis le mois de janvier 1772, jusqu'au moi de juillet 1774.* Du 4 juillet 1774.“ in: BROGLIE, Victor-François de – FAVIER, Jean-Louis (eds.), *Politique de tous les cabinets de l'Europe, pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI.* Paris: Buisson, 1794, t. 2, s. 240.

⁴²³ Jedná se například o koncept dopisu knížete Kounice, s jeho vlastnoručními vpisky, adresovaný Louisi Augustinovi Blondelovi (1696–1791) do Paříže 10. 2. 1772. Kohout je zde uveden jako expeditor. CZ-Bsa/ G 436, karton 438, inv. č. 4097, fol. 25r–25v. Kopii tohoto dopisu s ohledem na jeho využití jako srovnávacího materiálu pro autografy Karla Kohouta připojujeme v apendixu B této práce.

⁴²⁴ Jedná se o zřeknutí se dědictví po Josefu Kohoutovi („Renonciation à la succession des biens“) F-Pan/ M.C., LIII, Inventaire, 17 juillet 1777.

Obr. 11: Podpis Karla Kohouta na zřeknutí se dědictví po Josefu Kohoutovi z 31. května 1777, F-Pan/M.C., LIII, Inventaire, 17 juillet 1777.

Je nesporné, že Kohout své hudební aktivity s nástupem do státní správy neopustil. Na základě jeho alespoň *ante quem* datovatelné hudební tvorby můžeme sice většinu dochovaných skladeb zařadit do období konce 40. a průběhu 50. let 18. století, ani v pozdějších letech se však Kohout hudby nevzdal. Dokazují to nejen již zmiňované gratulační kantáty z poloviny 60. let, ale také doklady o jeho koncertním působení.

Jak jsme již uvedli dříve, ve Vídni se ve druhé polovině 18. století postupně rozvíjely veřejné koncerty. Na nich se podílela i roku 1771 založená *Tonkünstler-Societät*, která od následujícího roku pořádala pravidelně čtyřikrát ročně benefiční koncerty pro penzijní fond hudebníků a jejich pozůstalých. Jednalo se vždy o dva koncerty s podobným programem během adventu a dva postní koncerty. Hlavním repertoárem byla oratoria „orámovaná“ symfoniemi a sólovými koncerty, nebo také mohl být program složen z vokálních, instrumentálních a sborových kusů.⁴²⁵

Na takovém koncertě zazněla i díla Karla Kohouta, na jejichž interpretaci se sám podílel. Informace o koncertě se však rozcházejí. Hanslick ve své monografii o dějinách koncertu ve Vídni zmiňuje koncert, který měl být během vánoc 1777. Zde uvádí program komponovaného koncertu („Erstes Gemischtes Concert“) o celkem osmi položkách, z nichž dvě se váží ke Karlu Kohoutovi: „5. Große Sinfonie von Herrn Kohaut. [...] 7. Großes Concertino für mehrere obligate Instrumente, worin sich der Compositeur, herr Kohaut, selbst hören läßt.“⁴²⁶ Vzhledem

⁴²⁵ O tom také EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „F. Vom Barock zur *Wiener Klassik*...“, *op. cit.*, s. 232; MORROW, M. S., *Concert Life in Haydn's Vienna*, *op. cit.*, s. 48–49; zejména však POHL, Carl F., *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät*. Wien: „Haydn“, 1871.

⁴²⁶ HANSLICK, E., *Geschichte des Concertwesens in Wien*, *op. cit.*, s. 31.

k tomu, že Kohout byl loutnovým virtuosem, zvažuje Hanslick možnost, že se s ohledem na 7. položku jednalo o loutnový koncert.⁴²⁷ Jako velmi pravděpodobné to na základě Hanslicka uvádí i Frantz. Pohl ve své monografii o *Tonkünstler-Societät* zmiňuje stejný koncert pod datem 17. března 1777. V rámci přehledu programu, který na rozdíl od Hanslickovy verze obsahuje některá přesněji určená díla, je u sedmé položky programu upřesněno: „7. Grosses Concertino von Kohaut, in welchem Herr Paisible nebst andern oblig. Instrumenten sich abermal wird hören lassen.“⁴²⁸ Není jasné, zda oba autoři čerpali informace ze stejných zdrojů. Francouzský houslový virtuos Louis Henry Paisible (1748–1782), který byl v té době na koncertním turné směřujícím až do Petrohradu, měl skutečně pro tento koncert složit a sám interpretovat houslový koncert. Je tedy možné, že vystoupil i v rámci jiných na koncertě uvedených skladeb. Jako jednoho z interpretů Kohoutova concertina jej cituje, i když se zkomoleným jménem, i Riedel.⁴²⁹

Ačkoli by se dalo předpokládat, že Karel Kohout vystoupil na koncertě v pozici loutnisty, zapojení Paisibla a popis provedené skladby jako „concertina pro více obligátních nástrojů“ navozuje dojem provedení jiného než loutnového koncertu. Tomuto popisu totiž zcela odpovídá jediné nám známé dochované concertino Karla Kohouta (KK 10), které je zároveň jeho co do počtu hlasů největším instrumentálním dílem. Jedná se o celkem čtyřvěté concertino v B dur pro šest obligátních (2 housle, 2 hoboje a 2 koncertantní violy) a pět doprovodných nástrojů (2 housle, bas a 2 corni ad libitum). Stadlerem zmiňované Kohoutovy schopnosti hry na více hudebních nástrojů ukazují, že se koncertu mohl zúčastnit i s jiným nástrojem než s loutnou. Tato identifikace hraného repertoáru si tedy nijak neprotiřečí se zmínkami o Kohoutově aktivním zapojení, pomineme-li možnost hry bassa continua v takřka libovolné skladbě.

⁴²⁷ *Idem.*, s. 131.

⁴²⁸ Celý Pohlem uvedený program byl následující: „1. Grosse Sinfonie von d'Ordonez (k. k. Landschaftsbeamter). 2. Chor aus dem Orat. ‚Il Ritorno di Tobia‘ von Jos. Haydn. 3: Rec. und Cavatine aus ‚Armida‘ von Traetta (Mlle. Cavalieri). 4. Violinconcert, eigens zu dieser Akademie verfertigt und gespielt von Paisible. 5. Grosse Sinfonie von Carl v. Kobaut. 6. Arie (Christof Arnobaldi, genant Comaschino). 7. Grosses Concertino von Kohaut, in welchem Herr Paisible nebst andern oblig. Instrumenten sich abermal wird hören lassen‘. 8. Neue Cantate mit Chor, von Christoph von Wagenseil, gewesener k. k. Kammercompositor. Soli: Mlle. Cavalieri – Mad. Vitadeo – Hr. Ponschab.“ POHL, C. F., *Denkschrift*, *op. cit.*, s. 58.

⁴²⁹ „Am 17. März 1777 ließ sich Herr von Kohaut hören, es wurden eine große Sinfonie und ein großes Concertino von ihm aufgeführt, welches von Peischle, einem berühmten Violinvirtuosen, vortrefflich gespielt wurde.“ RIEDEL, K., *Die Wiener Symphoniker vor und um 1750*. Dissertation, Wien, 1905, cituji dle KLIMA, J, „Der letzte wiener Lautenist“, *op. cit.*, s. 142.

Připustíme-li, že na tomto koncertě zaznělo právě concertino (KK 10), vybízí se otázka, jakou Kohoutovou sinfonií bylo doplněno. Ve všech zde citovaných popisech koncertu je zmiňována „velká sinfonie“. Většina dochovaných sinfonií Karla Kohouta je však pro tři až čtyři hlasy. Pouze dvě nám známé skladby se tomuto pravidlu vymykají – jedná se o třívětou sinfonii D dur (KK 16) a čtyřvětou symfonii F dur (KK 18). Obě tato díla jsou určena pro čtyři hlasy (2 housle, violu a bas), 2 hoboje a 2 lesní rohy ad libitum. Obě tyto skladby, stejně jako výše zmíněné concertino se dochovaly v unikátním opise nesoucím stejné charakteristiky v hudebním archivu knížat z Waldburg-Wolfegg-Waldsee v Německu. Nepřístupnost tohoto archivu pro badatele znemožnila bližší studium těchto pramenů, informace o nich tedy čerpáme pouze z databáze RISM A/II. Zde jsou u všech třech exemplářů uvedeny stejné charakteristiky použitého papíru a přibližná datace pramene kolem roku 1780. S ohledem na zmíněné charakteristiky skladeb a jejich dochovaných pramenů považujeme za možné, že je mezi nimi i ona „velká sinfonie“ z koncertu *Tonkünstler-Societät* v divadle U Korutanské brány.

Kromě doloženého účinkování na tomto veřejném koncertě se Karel Kohout pravděpodobně často účastnil hudebních produkcí pro uzavřenou společnost šlechtických paláců. Takové neveřejné koncerty jsou však podstatně složitěji zjištělné, protože k nim neexistují ani inzertní programy ani se jim nevěnují dobová periodika. Jako prameny pro studium takových hudebních aktivit tak slouží zejména deníky a osobní archivy jednotlivých účastníků z obecnstva, které však často postrádají dostatečnou přesnost s ohledem na program koncertu a jeho interprety. O vystoupení Karla Kohouta tak máme pouze jednu informaci, a to z deníku hraběte Zinzendorfa.⁴³⁰ S odkazem na něj zmiňuje Mary S. Morrow,⁴³¹ že se Karel Kohout zúčastnil koncertu pořádaného jistým „von Thauernathy“ 22. prosince 1761. Koncert řídil von Kees,⁴³²

⁴³⁰ K těmto pramenům hudebního života ve Vídni, viz pozn. č. 130.

⁴³¹ MORROW, M. S., *Concert Life in Haydn's Vienna*, *op. cit.*, s. 366.

⁴³² Franz Bernhard von Keeß (1720–1795), od 1764 Ritter von Keeß, byl právník a vyšší soudní úředník ve Vídni. Pořádal zde každý týden koncerty, na nichž se podílel i Joseph Haydn. Nepravidelně tyto koncerty navštěvoval také hrabě Zinzendorf. O něm více, viz: EYBL, Martin, „Franz Bernhard Ritter von Keeß – Sammler, Mäzen und Organisator. Materialien zu Wiens Musikleben im Geist der Aufklärung“, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*. Tutzing, 1998, s. 239–250. Cituji dle EYBL, M. – FRITZ-HILSCHER, E., „F. Vom Barock zur Wiener Klassik...“, *op. cit.*, s. 235.

Kohout zde vystoupil s loutnovými skladbami, dále je uvedena zpěvačka „Mme Taeuberin“.⁴³³ Žádné bližší informace k programu koncertu ani okolnostem jeho pořádání naneštěstí nemáme. Blíže neznámým zůstává také pořadatel koncertu „von Thauernathy“.⁴³⁴ Morrow jej zmiňuje jako pořadatele celkem čtyř koncertů, z nichž tři jsou jedinými doloženými vystoupeními sopranistky Teyber; informace o nich čerpá Morrow z deníků Zinzendorfových.⁴³⁵ Ty, jak jsme již uvedli, nebývají příliš detailní v popisu programu a interpretů hudebních událostí. Dozvídáme se tedy, kromě zmíněného Kohoutova účinkování, pouze o účasti „Mme Teiberin“ (ve třech případech) a uvedení Holzbauerovy symfonie na jednom z koncertů. U koncertu z 9. ledna 1762 pak nemáme žádné bližší informace k jeho obsahu. Lze se domnívat, že Kohoutovo zapojení do podobných hudebních akcí bylo četnější, než jak je dokládá současný stav známých pramenů.

Dalšími hudebními aktivitami, do nichž se Karel Kohout zapojoval, byly již dříve zmiňované nedělní polední koncerty pořádané baronem van Swietenem. O Kohoutovi v této souvislosti píše Griesinger: loutnista zde měl spolu s houslistou Starzerem často provádět Haydnovy skladby.⁴³⁶ Vzhledem k tomu, že se u van Swietena často provozovaly polyfonní skladby Bachovy v úpravě pro smyčcové kvarteto, se lze domnívat, že zde Kohout hrál spíše na jiný nástroj než na loutnu. Dle Bernhardta tvořil základní okruh interpretů smyčcové trio, které příležitostně rozšířil Haydn či jiný skladatel na kvarteto. Základní seskupení měli tvořit dvorní kapelník Starzer a právě Karel Kohout.⁴³⁷ Tyto Kohoutovy aktivity spadají již do posledních let jeho života. Baron van Swieten se do Vídně vrátil koncem roku 1777 ze své berlínské mise a krátce na to začal pořádat koncerty a pravidelná nedělní studijní setkání nad díly starých mistrů. Z Mozartovy korespondence se dovídáme, že byl pravidelným účastníkem nedělních poledních

⁴³³ Zřejmě sopranistka Elisabeth Teyber (1744–1816), dcera dvorního houslisty Mathäuse Teybera a jeho ženy, sopranistky Theresy Riedel. Po studiích u Testi a Hasseho započala svoji kariéru ve Vídni v 60. letech a pokračovala v ní dále zejména v Itálii.

⁴³⁴ Zinzendorf jej představuje jako „velmi bohatého mladého muže“. Cituji dle MORROW, M. S., *Concert Life in Haydn's Vienna*, *op. cit.*, s. 30.

⁴³⁵ Jedná se o koncerty 22. prosince 1761, 9. ledna, 26. února a 12. března 1762. Viz *Idem.*, s. 366–367.

⁴³⁶ „Bey Swieten kamen ehedem der Violinist Starzer und der Lautenist Kohaut öfters zusammen, um Haydnsche Musik aufzuführen [...]“ GRIESINGER, Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810, s. 66.

⁴³⁷ BERNHARDT, R., „Aus der Umwelt der Wiener Klassiker...“, *op. cit.*, s. 140.

koncertů, a to nejpozději od jara 1782.⁴³⁸ Oba hudebníci tak pravděpodobně společně objevovali zapomenutý repertoár. Kromě fug J. S. Bacha a jeho synů, aranžovaných pro smyčcové kvarteto, se zde provozovala i vokální díla: kantáty Händlovy a J. S. Bacha.⁴³⁹

Jak jsme již uvedli, Kohoutova spolupráce na van Swietenových nedělních setkáních spadá do posledních let jeho života. Karel Kohout zemřel náhle 6. srpna 1784 v 11 hodin večer na mrtvici, bylo mu pouhých 57 let. Přesto nenechal nic náhodě a snad ovlivněn předčasnou smrtí svého mladšího bratra a nedostatkem blízkých příbuzných sepsal již v listopadu 1780 poslední vůli.⁴⁴⁰ Ta se dochovala i včetně všech písemností spjatých s jeho úmrtím, tedy i včetně soupisu majetku po úmrtí a vypořádání s dědici. Dovídáme se zde, že Karel Kohout zemřel svobodný a bezdětný a místo jeho posledního pobytu byl „Ritterspurgischen Haus Nr. 788 in der Obern Bäckerstrasse“.

Poslední vůle Karla Kohouta pokrývá celkem v jedenácti bodech veškeré okolnosti spjaté s jeho úmrtím: od zádušních mší přes zaopatření sluhy až po rozdělení dědictví mezi vzdálenější rodinu, případné věřitele a univerzální dědičku; neopomíná ani na ustanovení vykonavatele této poslední vůle. Dovídáme se zde tímto o existenci Kohoutových příbuzných v Sezemicích u Pardubic, jménem Anna, Josephus a Wenceslaus Kohout a Carolus Neiter, mezi něž, nebo jejich dědice, měla být rozdělena jedna šestina Kohoutova majetku po odečtení veškerých nákladů a pohledávek. Další šestinu svého majetku odkázal Kohout synovci z matčiny strany Johannu Baptistu Weisbachovi, který byl „Registrant bey der kaysl: königl: Hof-Kriegs-Raths-Registratur“. Za svoji univerzální dědičku určil Karel Kohout Mariu Elisabethu Dietmann, rozenou Tonolino,

⁴³⁸ „[...] *ich gebe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten, und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen, sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach, [...]*“, [Wien, 10. April 1782], *Mozarts Briefe* (Ludwig Nohl, ed.), Salzburg: Taube, 1867, s. 357.

⁴³⁹ Při jednom takovém setkání na jaře 1783 měl van Swieten zpívat diskant, Mozart alt a zároveň doprovázet z partitury, Starzer tenor a Franz Teyber bas. Dalším účastníkem setkání v této době byl mladý student Joseph Weigl. *Idem.*, s. 146. Je možné, že v této době již Kohout pravidelně u van Swietena nehrál.

⁴⁴⁰ Poslední vůle, obsahující celkem 3 strany textu, je datována 24. listopadu 1780. A-Wsa/ 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – *Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360/1784*. Klima omylem uvádí, že byla poslední vůle sepsána 24. března 1780. Viz KLIMA, J., „Karl Kohout...“, *op. cit.*, s. 142.

vdovu po lékaři. Vykonavatelem poslední vůle pak byl Ferdinand von Fetzter, sekretář v úřadu vrchního dvorního maršálka („Obersthofmarchallamt“).

S ohledem na námi sledovanou problematiku je velmi zajímavý osmý bod Kohoutovy poslední vůle. Věnuje se v něm totiž svým hudebním nástrojům a rukopisům:

„Velmi bych si přál, aby mé loutny a ostatní nástroje, především však mé hudební rukopisy, byly zachovány tak dlouho, dokud se nenajde někdo, kdo je bude umět ocenit a také využít; a aby si má univerzální dědička v tomto ohledu nechala po libosti poradit od hudby znalých.“⁴⁴¹

Kohoutovo přání, aby byly jeho hudební nástroje a rukopisy zachovány, však vyslyšeno nebylo. Z konečné verze inventáře majetku po úmrtí se totiž dozvídáme o zpeněžení jeho veškerých knih, hudebnin a nástrojů, a to zjevně pomocí dražby. Z původního ocenění na 371 zl. 19 kr. se konečná částka získaná za tuto položku vyšplhala na 495 zlatých. Inventáře jeho majetku naneštěstí neudávají bližší informace ohledně Kohoutových hudebních nástrojů a rukopisů. Pouze jedna položka je zde věnována hudbě, avšak bez větších detailů. Dozvídáme se o „7 Stuck für Lauten und Musicalien“ v hodnotě 10 zlatých. Veškeré Kohoutovy knihy pak byly oceněny celkem na 148 zl. 48 kr. Není jasné, jaké další položky z první verze inventáře byly započteny do výše uvedeného ocenění (371 zl. 19 kr.) v konečné verzi inventáře.

Přestože univerzální dědička a vykonavatel poslední vůle Karla Kohouta jeho přání nevyhověli a veškeré hudební rukopisy a nástroje zpeněžili, pokusme se nyní zrekonstruovat jeho hudební odkaz na základě dochovaných pramenů.

⁴⁴¹ „*Achtens: Wünschte ich sehr, daß meine Lauten und anderen Instrumenten, | fürnehmlich aber meine musikalische Manuscripten nicht verschleudert, sondern | so lange aufgehoben werden möchten, bis sich jemand finde, der sie zu schätzen | und auch zu nutzen wisse; und wolle meine Frau Universal-Erbin zu diesem | Ende, bey Musik Verständigen sich Raths zu erholen belieben.*“ Celkový majetek zanesený do inventáře po úmrtí byl vyčíslen na 4650 zl. 32 kr.

2.2.2. Hudební tvorba Karla Kohouta

Dochované skladby Karla Kohouta zahrnují široké spektrum žánrů, od chrámové tvorby až po galantní salónní skladby s obligátní loutnou. Za jeho života byla pod jeho celým jménem vydána tiskem pouze jedna skladba – *Divertimento primo* (KK 33) pro obligátní loutnu, dvoje housle a bas. Minimálně u jednoho dalšího tisku, vydaného v Paříži pouze pod příjmením „Kohaut“, lze však za autora považovat také Karla Kohouta, u dalšího pařížského tisku je jeho autorství přinejmenším pravděpodobné. Veškerá ostatní jeho díla se nicméně zachovala pouze v rukopisné podobě, roztroušena v různých evropských archivech a knihovnách, nejvíce však na území Rakouska, Německa a České republiky. Právě v rukopisné podobě dochovaná díla a minimální výskyt autografů značně komplikují zmapování Karlovy tvorby. Vzhledem k tomu, že hlavním tématem zde předkládané práce je hudební odkaz Karlova mladšího bratra Josefa Kohouta, považujeme části věnované Karlovi pouze za jakýsi počáteční bod pro další výzkumy, které v rámci této práce nebylo možné uskutečnit. Do v této kapitole studovaného korpusu tedy zahrnujeme pouze díla, jejichž atribuce Karlu Kohoutovi je pramenně podložena. Tyto skladby jsou také zpracovány v rámci tematického katalogu děl Karla Kohouta, který přikládáme k této práci, a jejich katalogová čísla vždy předchází zkratka „KK“, tj. Karel Kohout. Veškeré skladby, jejichž nám známé dochované prameny jednoznačně autorství neukazují, tedy žádný z exemplářů nenesou křestní jméno autora, považujeme v této fázi pramenného výzkumu za sporné a věnujeme se jim samostatně v rámci čtvrté kapitoly této práce. Zde také uvádíme návrhy možných atribucí v případech, kde to sekundární prameny umožňují. Soubor těchto děl je zpracován v rámci dodatku tematického katalogu a jednotlivé skladby nesou čísla, kterým předchází zkratka „Ap“, tj. appendix. Tímto rozdělením studovaného korpusu na primárně pramenně atribuovatelné skladby a skladby sporného autorství chceme poukázat na rozsah každé z těchto částí a na problematičnost jakýchkoli „a priori“ atribucí veškerých sporných pramenů dochovaných ve středoevropském prostoru právě Karlu Kohoutovi. S ohledem na nová fakta o původu a hudební kariéře Josefa Kohouta, která v této práci přinášíme, považujeme totiž nadále takové pramenně nepodložené atribuce za neudržitelné.

Pro lepší přehlednost současného stavu povědomí o hudební tvorbě Karla Kohouta připojujeme následující tabulku, do níž zařazujeme soupis děl jemu atributovaných v rámci

lexikografických prací a v nedokončené dizertaci Frantze.⁴⁴² Poslední dva sloupce tabulky pak věnujeme přehledu děl, která zařazujeme do tematického katalogu Karla Kohouta a do apendixu ke katalogům Josefa a Karla Kohouta, zaměřeného na sporné atribuce.

	Gerber	Eitner	Frantz	MGG	New Grove	KK	Apendix
<u>Vok.-instr.:</u>							
<i>Applausus</i>		2	2	2	1	2	
Mše				8	8	4	2; 2
Offertoria							1
Litanie						1	
Moteta						1	1
Árie						1	2
<u>Instr.:</u>							
Koncerty	1(lt)	1(cb); 1(lt)	1(cb) 1(lt)	1(cb); 8(lt)	1(cb); 7(lt)	4(lt); 1	1(cb); 2(lt); 1(lt); 1(fl)
Sinfonie		7	6; 1	11	12	10	6; 1; [7; 2]
Pastorely							1; [4]
Partity			1	6	7	8	
Divertimenta		1 (lt)	1(lt); 1	1(lt); 2	3(lt); 5(lt- solo?)	2(lt)	1
Sonáty		6	4	3			4; [3]
Kvartety					1		
Tria	12(lt); 6	1	5(lt); [1(lt);12(lt)]	6(lt)	1(lt); 7	5(lt)	1
Sola	12(lt)		[12(lt)]	1(lt)	1(lt)	1(cemb)	1(lt)
Celkem	31	19	22; 1; [25]	49	54	40	23; 5; [14; 2]

Tab. 2: Přehled děl atribuovaných Karlu Kohoutovi⁴⁴³

⁴⁴² GERBER, E. L., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, op. cit., sl. 746; EITNER, R., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...*, op. cit., Bd. 5, 1901, s. 409; FRANTZ, R., *Zur Biographie Karl Kohauts*, op. cit., [neustránkováno]; KLIMA, Josef, „Kohaut, Karl“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10.* (L. Finscher, ed.), Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2003, sl. 430–431; YOUNG, David, „Kohaut, Karl“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. [online; cit. 30. 11. 2014], dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15262>.

⁴⁴³ V závorce připojené zkratky za číslem (lt = loutna; cb = kontrabas; fl = flétna; cemb = cembalo) určují sólový případně obligátní nástroj. Čísla uvedená v hranatých závorkách se váží k nedochovaným dílům; čísla zapsaná v kurzívě označují sporné atribuce, takto zapsaná čísla v případě posledního sloupce ukazují díla, jejichž autorem je pravděpodobně jiný skladatel než Josef či Karel Kohout.

Rozdělení děl přebíráme z citované literatury. Vzhledem k nejednotné terminologii a zařazení jednotlivých děl se v tomto přehledu některé skladby vyskytují na různých řádcích napříč citovanými autory. Jedná se zejména o fluktuaci mezi divertimenty, sonátami, kvartety a trii. Pro lepší přehled tedy připojujeme v závěru tabulky celkový počet děl uvedených každým z autorů. I přes problematické terminologické zařazení u jednotlivých autorů, umožňuje tato tabulka alespoň rámcový přehled o povědomí o tvorbě Karla Kohouta. V Gerberově slovníku nalézáme informaci o v té době cirkulujících dílech v rukopisné podobě, která měla obsahovat i 12 loutnových sólových skladeb a 12 trií s loutnou. Z dalšího vývoje je zřejmé, že se z této poměrně rozsáhlé tvorby pro loutnu zachoval jen zlomek. Největší počet děl Karlu Kohoutovi přisuzuje Young v daném hesle pro *Grove* (NG2). Překvapivě se zde však objevuje 5 divertiment, která mají být uložena v Bruselské knihovně (B-Br), u nichž je však jako jediný nástroj uvedena právě loutna. Zjevně se zde jedná o záměnu s v Bruselu uloženými loutnovými trii. Velmi okrajově, pokud vůbec, se jednotliví autoři věnují chrámové tvorbě Karla Kohouta. Přesto právě v chrámových a klášterních sbírkách se dochovala velká část jeho instrumentálních děl.

Po tomto rámcovém přehledu tvorby atributované Karlu Kohoutovi se nyní zaměříme blíže na jednotlivé hudební žánry a druhy a krátce také zmíníme provenienci dochovaných pramenů, případně okolnosti provedení děl. U rozboru jednotlivých skladeb budeme postupovat v souladu s členěním tematického katalogu, nejdříve se tedy zaměříme na vokálně-instrumentální tvorbu světskou a chrámovou, následně pak představíme Kohoutovy instrumentální skladby.

2.2.2.1. Vokálně-instrumentální skladby

I když je Karel Kohout znám především jako skladatel instrumentální hudby, zejména děl pro loutnu, vokálně-instrumentální skladby mají v jeho tvorbě velmi důležité postavení. Jedná se v první řadě o gratulační kantáty zkomponované v rámci oslav korunovace Josepha II. římským králem. Po jejich bližším představení se zaměříme také na nezanedbatelnou chrámovou tvorbu Karla Kohouta.

2.2.2.1.1. Gratulační kantáty – applausus musicus

Pramenně je doloženo autorství Karla Kohouta u dvou gratulačních kantát, tzv. *applausus musicus*.⁴⁴⁴ Obě díla byla určena k provedení v benediktinském opatství Melk, když se zde zastavil k přenocování arcivévoda Joseph při své cestě do a z Frankfurtu, kde byl 3. dubna 1764 korunován římským králem. Toto opatství mělo pro Habsburky výjimečný význam, jednalo se o původní sídlo Babenbergů, od nichž svůj původ odvozovali. Bylo tedy tradiční zastávkou při cestách dvora směrem na západ, často v souvislosti s významnými událostmi, jako svatby, či korunovace.

Takové návštěvy byly samozřejmě spjaty s reprezentativními oslavami, při nichž nechyběla ani hudebně-dramatická díla. Freeman ve své monografii o hudbě v melckém opatství uvádí, že většinu takových děl zajišťovali místní umělci: byli autory textu i hudby, na samotných produkcích se pak účastnili studenti místní klášterní školy, choristé a profesionální hudebníci opatství. Na méně exponovaných místech, tedy mimo scénu, se zapojovali také mniši a novici s hudebními schopnostmi. Velké zapojení místních hudebníků a básníků i do komponování děl je pro Melk specifické oproti jiným dolnorakouským klášterům.⁴⁴⁵ Ze všech příležitostných děl, která Freeman v období 1686–1785 zkatalogizoval, vzešlo pouze pět ze spolupráce místních a cizích autorů a jen tři díla byla celá vytvořena umělci nepocházejícími z opatství. Karel Kohout je tedy po například J. J. Fuxovi či F. I. Tůmovi jedním z mála cizích skladatelů, jimž byla svěřena podobná objednávka.

Karel Kohout je v pramenech doložen jako autor hudby k celkem dvěma tzv. *applausum*, na nichž obou spolupracoval s místním básníkem, Bedou Schustrem (1724–1806). Ten v opatství působil postupně jako profesor rétoriky, následně politické literatury a řečtiny a posléze se stal knihovníkem.⁴⁴⁶ Spolupracoval na napsání či přímo sám napsal texty k celkem devíti až desíti

⁴⁴⁴ Praměny k okolnostem vzniku a provedení obou děl přináší ve své práci Freeman. Viz FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey, op. cit.*, zde zejména Katalog příležitostných děl v rámci Appendixu B, obsahující také bibliografii ke katalogizovaným dílům.

⁴⁴⁵ Pro srovnání v opatství v Kremsmünsteru tvořila polovinu repertoáru díla mezinárodně uznávaných autorů (Gluck, Jommelli, Piccini, Salieri, ad.). *Idem.*, s. 253.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

příležitostným představením v letech 1763–1780, což z něj dělá neplodnějšího melckého básníka. Důvodem jeho úspěchu mohlo být i jeho hudební vzdělání, které jistě přispělo k vhodnému spojení textu s hudbou.

Prvním dílem, na němž Schuster s Kohoutem spolupracoval, byl *Musarum Mellicensium communes inter totius Germaniae Plausus Vota Serenissimo Josepho II. Austriaco Regia Imperii Germanici Sceptra capessituro in Augusto Summarum Majestatum Adventu Mellicii* [...], provedený v premiéře 12. března 1764 a reprízovaný následujícího dne v sále opatství („Sala abbatiali“). Kohoutova velmi úhledná autografní partitura tohoto díla ve zlacené vazbě se dochovala v hudebním oddělení Národní knihovny ve Vídni.⁴⁴⁷ Na deskách vazby je dílo označeno jako „Applausus Mellicensis I“.

Za účelem oslav nově korunovaného římského krále Josepha II. pak bylo při jeho zpáteční zastávce v Melku provedeno druhé hudebně-dramatické dílo vzešlé ze spolupráce Kohouta se Schustrem. Toto dílo neslo název *Securitas Germaniae Iosepho II. Austrio, coronato nuper Romanorum et Germaniae Rege, Pio, felici, Augusto, Redeuntibus feliciter Patriae Patribus, Adplausu musico celebrata* [...] a bylo provedeno 22. dubna 1764 v šest hodin večer v malém sále opatství („Salet“), zvaném také Hauerovo divadlo. Repríza byla opět následujícího dne na stejném místě.

Obě tato díla patří do žánru nazývaného *applausus musicus*, který je jistým druhem velké latinské gratulační kantáty s poloscénickým provedením, objevující se zejména v prostředí rakouských klášterů.⁴⁴⁸ V německé mutaci bývají tato díla nazývána jako *Singgedicht*. Freeman *applausus musicus* na základě dochovaných pramenů charakterizuje jako jednoaktovou latinskou kratší operu, sestávající ze šesti až sedmi čísel alternovaných recitativy, pro období před rokem 1764 se objevují i případy s osmi až devatenácti čísly. Tato díla se prováděla na dočasných

⁴⁴⁷ Dva exempláře tištěného libreta se dochovaly v Melku a Seitenstettenu. Blíže k pramenům tohoto díla, viz příložený katalog (KK 1).

⁴⁴⁸ O tom více: FREEMAN, Robert N., „The applausus musicus, or Singgedicht: a neglected genre of eighteenth-century musical theatre“, in: *Music in eighteenth-century Austria* (David Wyn Jones, ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 197–209 a LINDNER, Andreas, „Die Musikalische Huldigungsvertonung (applausus musicus) in den oberösterreichischen Stiften im 18. und 19. Jahrhundert“, *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 53 (2007), s. 111–203.

scénách nebo v divadle s rekvizitami a v tom případě pravděpodobně také v kostýmech, hraní se však omezovalo pouze na gestiku a postoje. Po hudební stránce se zde objevují převážně sólová ariosa a árie, také minimálně jeden ansámbl. Velká pozornost je věnována závěrečnému sboru, který má zároveň funkci *licenzy*. Většina árií, ansámblů a sborů byla komponována v da capo formě, celé dílo pak uváděla orchestrální předehra, převážně italského třívětého typu (*allegro* – *andante* – *tempo di menuet*).

Pro *applausus* charakteristickou propracovanost závěrečného sboru uvádí již M. Stadler a za příkladný v tomto ohledu zmiňuje právě sbor z Kohoutova druhého *applausu* (KK 2).⁴⁴⁹ Ten je totiž napsán pro obdivuhodných osmnáct nástrojů a pět zpěvních hlasů. Propracovaná orchestrace je dalším z typických prvků tohoto žánru.

Dějově bývá *applausus* polodramatický a odvislý od události, k níž byl složen. V tomto ohledu jsou obě díla vzniklá ze spolupráce Schustera s Kohoutem zcela příkladná. Obě se váží ke korunovací arcivévody Josefa a s tím spojeným upevněním bezpečnosti císařství. Obsahují čtyři, resp. šest postav, vázících se k alegorickému zosobnění mýtických bohů, múz, ctností ale i míst a zemí. Takový alegorický rámec děl spolu s dalšími prvky, jako například motiv snu, v rámci melckých divadelních textů připomíná dle Freemana středověkou literární tradici.

Ve své monografii o hudbě v opatství Melk uvádí Freeman celkem čtrnáct děl tohoto charakteru provedených při významných příležitostech mezi lety 1736 a 1772.⁴⁵⁰ Jak jsme již uvedli výše, Karel Kohout patří mezi pouze pět externích skladatelů, kteří se na jejich vzniku podíleli. I přes svědectví v sekundárních pramenech nicméně sám Freeman Kohoutovo autorství minimálně druhého *applausu* (KK 2) a snad i prvního (KK 1) zpochybňuje. Za spoluautora nebo dokonce jediného autora považuje Freeman Johanna Georga Albrechtsbergera, tehdejšího varhaníka opatství, jehož rukou je psána jediná dochovaná partitura *Applausus Mellicensis II* (KK 2). Jako další argument takové atribuce Freeman zmiňuje podobnost orchestrace tohoto díla s jediným dochovaným *Singgedicht* Albrechtsbergera (1765), tj. střídavě koncertantní a doprovodné

⁴⁴⁹ WAGNER, K. (ed.), *Abbé Maximilian Stadler, op. cit.*, s. 106.

⁴⁵⁰ FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey. op. cit.*, Appendix B, s. 313ad.

použití violoncella a fagotu v basech, což je typické pro Albrechtsbergerův skladebný styl v 60. a 70. letech 18. století.⁴⁵¹

Zároveň s touto teorií autorství melckých *aplausů* však Freeman nijak nepopírá věrohodnost sekundárních pramenů souvisejících s jejich provedením. Kohoutovo jméno se totiž objevuje hned na několika místech v melckých kronikách a zmiňuje jej v této souvislosti také Joseph II. ve své korespondenci.

Dle klášterní kroniky odjel Beda Schuster konzultovat libreto k připravovanému *applausu* do Vídně již 12. února 1764. Do Melku se vrátil 27. února a spolu s ním přijel i Karel Kohout. Dílo se začalo zkoušet 3. března a generální zkouška proběhla 10. března.⁴⁵² Při popisu průběhu oslav 12. března pak kronika jasně uvádí Karla Kohouta jako autora hudby k *applausu*.⁴⁵³ Kohout také za tuto kompozici dostal od opata Hauera vyplaceno 24 zlatých dukátů (*aureos*), tj. přibližně 100 zlatých.

Ve svém dopise ze zastávky v Melku zmiňuje představení také arcivévoda Joseph své matce:

„Prelát se snažil pobavit společnost, jak nejlépe mohl; zdá se být velmi jemným člověkem. Opera byla velmi přijatelná; text je dobrý a nepřiliš vyumělkovaný; hudba, jež je od Kohouta, je celkem pěkná.“⁴⁵⁴

O provedení druhého *applausu* se však v této korespondenci naneštěstí nic nedočteme – Marie Terezie totiž byla jeho provedení osobně přítomna. Jediným zdrojem informací tak zůstává klášterní kronika. Zde se znova dovídáme o přípravě díla ve Vídni, kam Schuster odjel koncem

⁴⁵¹ FREEMAN, Robert N., „The applausus musicus, ...“, *op. cit.*, s. 200–201.

⁴⁵² FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey. op. cit.*, Appendix C, s. 415, dok. n° 7641–7644.

⁴⁵³ „[...] *His finitis in Sala Abbatiali productus est applausus, cuius thema noster R. P. Beda praestatissime composuit. [...] Musicam insigniter composuit Dns Carolus de Cohaut. Exemplaria ego P. Prior pallio indutus distribui. Hora 7.39' applausu finito Augustus in sua se recepit cubicula* [...]“ *Idem*, s. 416, dok. n° 7645.

⁴⁵⁴ „[...] *Le prélat [Urban Hauer] a tâché d'amuser le mieux qu'il a pu la compagnie ; il paraît un fort galant homme. L'opéra a été très-supportable ; les paroles sont bonnes et pas trop recherchées ; la musique qui est de Cohaut, est assez jolie.* [...]“ *Viz Maria Theresia und Joseph II. Ihre Correspondenz, op. cit.*, Bd. I, V, Joseph an Maria Theresia, [Melk], 13 mars 1764, s. 19–20.

března a vrátil se opět s Kohoutem 11. dubna.⁴⁵⁵ Při popisu slavností během císařské návštěvy 22. dubna, kdy byl tento *applausus* uveden, je dokonce zaznamenáno, že Karel Kohout daroval Josefovi partitury obou svých děl v pěkné vazbě a dostal za to zlaté hodinky.⁴⁵⁶

Obě v kronice zmíněné pečlivě svázané partitury *applausů* se dochovaly do dnešní doby a jsou nyní součástí sbírek hudebního oddělení Rakouské národní knihovny ve Vídni. První z nich je vlastnoručně psaná Karlem Kohoutem a druhá, psaná podstatně méně úhlednou rukou Albrechtsbergera, nese Kohoutův podpis na titulní straně.

Na základě výše zmíněných pramenů považujeme atribuci obou melckých *applausů* (KK 1 a 2) Karlu Kohoutovi za podloženou a dokazování míry případné Albrechtsbergrovy spolupráce na kompozici obou děl ponecháváme dalším výzkumům.

V souvislosti se spoluprací Karla Kohouta s klášterem v Melku na oslavných kantátách by bylo jistě na místě zkoumat případné další kompozice vzniklé na jejich objednávku. Z celkem jedenácti děl, která pod Kohoutovým jménem Freeman v Melku nalezl, je však nutné vytrdit mylné atribuce a pozdní akvizice. Jako pochybnou hodnotí již Freeman atribuci *Polonaise* pro dva sólové lesní rohy a orchestr (sign. IV 334 b). Tu snad lze přičíst Franzi Kohoutovi, virtuosovi na lesní roh pocházejícímu z Vídně, který se zapojil do koncertního života v carském Petrohradě ve 20. letech 19. století.⁴⁵⁷ Dále jsou v hudebním archivu opatství v současné době uloženy tři *Sinfonie* od Karla Kohouta (KK 21, 28 a 31), které se však do těchto sbírek dostaly až v 19. století. Blíže se těmto dílům budeme věnovat v kapitole o Kohoutově instrumentální tvorbě. Opisy dvou dalších *Divertiment* nesoucí pouze příjmení autora pocházejí pravděpodobně z období spolupráce Kohouta s opatstvím. Pouze u jednoho z nich však můžeme v současné době určit jako autora právě Karla Kohouta (KK 29), druhé pro nedostatek dalších primárních i sekundárních pramenů ponecháváme mezi spornými atribucemi (Ap 15) a věnujeme se mu ve čtvrté kapitole této práce.

⁴⁵⁵ FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey. op. cit.*, Appendix C, s. 416, dok. n° 7647–7648.

⁴⁵⁶ „[...] *Compositor Musices Praenobilis Ds Carolus de Kohaut | : qui utriusque applausus nempe 12 Martii et hodie producti sic dictam spartaturam elegantissime compactam Josepho Regi obtulit: | donatus est horologio aureo. [...]*“ *Idem*, s. 417, dok. n° 76411.

⁴⁵⁷ TARR, Edward H., *East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution*. Pendragon Press, 2003, s. 36.

Nejvyšším počtem měla být dle Freemana zastoupena v Melku Kohoutova mešní tvorba. Celkem ji vyčísľuje na pět mší. Ani tento údaj však není jednoznačný a nedokládá Kohoutovu další spolupráci s opatstvím. Detailněji se chrámově tvorbě Karla Kohouta věnujeme v následující kapitole.

2.2.2.1.2. Chrámové skladby

Chrámová tvorba Karla Kohouta je poměrně málo známá a zatím nebyla nikým soustavně zmapována, přesto však tvoří důležitou součást jeho skladebného odkazu. V současné době můžeme Karla Kohouta označit za autora celkem čtyř slavnostních mší (KK 3, 4, 5, 6), dále pak slavnostních litanií (KK 7), jednoho moteta (KK 8) a jedné duchovní árie (KK 9). Kromě toho je jeho jméno spojováno s autorstvím dalších dvou mší, jedné slavnostní a jedné a capella, jednoho offertoria, jednoho moteta a dvou duchovních árií. S ohledem na nám známé dochované prameny těchto děl považujeme v současném stavu výzkumu tyto atribuce za sporné a daným dílům se věnujeme v rámci čtvrté kapitoly této práce.

Celkem čtyři slavnostní mše, jejichž autorství můžeme Karlu Kohoutovi přiřknout, spadají do tradice vídeňských koncertantních mší, jimiž se ve své dizertační práci zabýval Bruce C. MacIntyre.⁴⁵⁸ Ve třech případech jsou psány pro nejobvyklejší obsazení, tedy pro čtyři hlasy, první a druhé housle, violon, varhany, dvě clariny, dva trombony a tympány.⁴⁵⁹ U jedné ze mší se nevyskytují trombony, za to však je připojen part koncertantních houslí. Všechny mše jsou zkomponovány v pro tuto formu časté tónině C dur. Četnost a povaha dochovaných pramenů Kohoutových mší ukazuje, že byly za jeho života poměrně známé a hrané, a to nejen na území Rakouska, ale také v Německu a zejména v českých zemích.

⁴⁵⁸ MACINTYRE, B. C., *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, *op. cit.*

⁴⁵⁹ Ohledně typické instrumentace slavnostních mší vídeňských autorů tohoto období, viz *idem*, s. 252ad. Skladebné charakteristiky tohoto repertoáru MacIntyre shrnuje také v MACINTYRE, Bruce C., „Viennese Common Practice in the Early Masses of Joseph Haydn“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*. (E. Badura-Skoda, ed.), Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982. Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis, München: G. Henle Verlag, 1986, s. 482–496.

Od roku 1761 byla v Praze u křížovníků s červenou hvězdou provozována Kohoutova *Missa festivalis* (KK 6), její další opis, transponovaný do D dur, pochází ze sbírky cisterciáckého kláštera v Oseku. Co do obsazení nejobsáhlejší pramen této mše je pak uložen ve sbírkách benediktinského kláštera v německém Ottobeurenu, kde byla mše prováděna již od 50. let 18. století. Toto dílo nebylo neznámé ani rodu Collaltů z Brtnice na Moravě, neboť je zapsáno v dochovaném brtnickém hudebním inventáři, a to v jeho třetí vrstvě, která pochází zřejmě z 60. let 18. století.⁴⁶⁰ Dnes nedochovaný exemplář této mše je kromě brtnického inventáře zaznamenán i v soupisu hudebnin získaných z pozůstalosti Carla Fridricha pro svatojakubský kůr v Brně roku 1771.⁴⁶¹

Nejrozšířenější a také nejhranější, jak lze alespoň soudit z dochovaných pramenů, byla Kohoutova *Missa Sancti Willibaldi* (KK 4). Pod tímto titulem ji také zařadil do svého korpusu studovaných koncertantních mší vídeňských skladatelů i Bruce C. MacIntyre.⁴⁶² Ten zmiňuje celkem čtyři dochované prameny této mše, a to v rakouských kláštorech v Göttweigu, Melku a Seitenstettenu a dále také v klášteře voršilek v Kutné Hoře. Právě v prvně jmenovaném, benediktinském klášteře v Göttweigu, měla být mše provedena celkem 24 krát až do roku 1798.⁴⁶³ K MacIntyrem uvedeným pramenům je však třeba připočítat další tři exempláře ze sbírek v České republice. Jedná se o fond svatojakubského kůru v Brně, hudební sbírku rodu Schwarzenbergů v Českém Krumlově a pramen blíže neznámé provenience uložený v hudebně historickém oddělení Ostravského muzea. Další nedochovaný exemplář tohoto díla byl součástí hudebních sbírek hrabat Collaltů v Brtnici, jak opět dokládá jejich inventář. Je zajímavé, že co do obsazení nejúplnější pramen této mše se dochoval v hudební sbírce knížat ze Schwarzenbergu. Tento opis se prozatím nepodařilo datovat, nabízí se však otázka, zda nemohlo být dílo nějak spjato s dříve zmiňovanou kvitancí za dodané hudebniny pro Karlova otce, Jakuba Kohouta, z listopadu 1750.

⁴⁶⁰ Více se tomuto inventáři věnujeme v úvodu tematického katalogu.

⁴⁶¹ Incipit této mše je zapsán v rámci oddílu: „*Legata Musicalia def. Carolum Fridrich, 1771*“. Viz Inventář hudební sbírky z kostela sv. Jakuba v Brně, 1763–1781. CZ-Bam / U 20: Sbírká rukopisů knihovny kostela sv. Jakuba v Brně, 5/16, s. 46.

⁴⁶² Katalogové číslo M. 34 v MACINTYRE, B. C., *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period, op. cit.*, s. 1004.

⁴⁶³ YOUNG, D., „Kohaut, Karl“, in: *Grove Music Online. op. cit.* [online; cit. 30. 11. 2014], dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15262>.

Pouze ve dvou nám známých opisech se dochovala další slavnostní mše Karla Kohouta, *Missa solennis Sancti Petri Alcantara* (KK 5). Jedná se o pramen pocházející z Loretánského hudebního archivu, který je nyní uložen v lobkovických sbírkách a o pouze torzovitě dochovaný opis ve sbírce kostela sv. Jakuba v Brně. Jako jediná z Kohoutových dochovaných mší obsahuje pomalý úvod v Kyrie.

Poslední známou mší od Karla Kohouta je *Missa solennis Sancti Francisci de Paula* (KK 3), jejíž jediný kompletní opis se dochoval ve sbírce kostela sv. Jakuba v Brně. Pouze první dvě části, tedy Kyrie a Gloria, se nacházejí v opise také ve sbírce kláštera augustiniánů na starém Brně.

Je zajímavé, že všechny čtyři dnes známé slavnostní mše Karla Kohouta se dochovaly, či byly dříve ve vlastnictví (viz záznam v inventáři) kůru kostela svatého Jakuba v Brně. Tato skutečnost by ukazovala na čilé kontakty kůru s vídeňským hudebním provozem, anebo dokonce na přímé styky s Karlem Kohoutem. Prameny Kohoutových mší uložené v této sbírce (KK 3, 4 a 5) totiž obsahují na prostředí chrámových sbírek velmi vzácné celé jméno autora, tj. Carlo Kohaut. Žádné jiné jeho chrámové skladby se nicméně v této sbírce nenalézají.

Další velkou chrámovou kompozicí Karla Kohouta jsou jeho *Litaniae solennes* (KK 7), jejichž vznik lze datovat již před rok 1750. Toto dílo se dochovalo ve dvou variantách, jako loretánské litanie a jako litanie ke jménu Ježíšovu. Jedná se o tutéž kompozici s drobnými melodicko-rytmickými úpravami s ohledem na různý text. Ve verzi loretánských litaní se navíc objevuje sopránová árie „Rosa mystica“ s poněkud překvapivým doprovodem dvou clarin, vložená mezi altovou a tenorovou árii. Pro lepší přehlednost zde uvádíme schéma obou verzí.

Litaniae Lauretanae⁴⁶⁴	Litaniae de Ss. Nomine Jesu⁴⁶⁵
<i>Kyrie</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlc, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2, timp)	<i>Kyrie</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2)
<i>Pater de caelis</i> (B solo, SATB, vl 1, vl 2, vlc solo, vlne solo, org, clno in C 1, clno in C 2, timp)	<i>Pater de caelis</i> (B solo, SATB, vl 1, vl 2, vlne solo, org, clno in C 1, clno in C 2)
<i>Sancta Maria</i> (SATB, vl 1, vl 2, org)	<i>Jesu fili</i> (SATB, vl 1, vl 2, org)
<i>Virgo prudentissima</i> (SATB, vl 1, vl 2, org, clno in C 1, clno in C 2, timp)	<i>Jesu amator castitatis</i> (SATB, vl 1, vl 2, org, clno in C 1, clno in C 2)
<i>Speculum iustitiae</i> (A solo, a-trb solo, vl 1, vl 2, org)	<i>Jesu zelator animarum</i> (A solo, a-trb solo, vl 1, vl 2, org)
<i>Rosa mystica</i> (S solo, vl 1, vl 2, org, clno in C 1, clno in C 2)	
<i>Salus infirmorum</i> (T solo, a-trb solo, org)	<i>Jesu bone pastor</i> (T solo, vla solo, org)
<i>Regina angelorum</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlc, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2, timp)	<i>Jesu gaudium angelorum</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2)
<i>Agnus Dei</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlc, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2, timp)	<i>Agnus Dei</i> (SATB, vl 1, vl 2, vlne, org, clno in C 1, clno in C 2)

Tab. 3: Schéma dvou verzí litaní Karla Kohouta (KK 7).

Kromě velkých chrámových kompozic skládal Karel Kohout i drobnější skladby, jak dokládají dochované prameny. V současné době mu lze přisoudit autorství jednoho moteta a jedné duchovní árie. *Moteto de Sanctissimo cruce* (KK 8), které je určeno pro soprán, dvoje

⁴⁶⁴ Dle pramene z CZ-Bm / Klášter augustiniánů na Starém Brně, A 19264.

⁴⁶⁵ Dle pramene z CZ-Nlobkowicz / Loretánský hudební archiv, 652.

koncertantní housle, obligátní violu a varhany, se dochovalo v pouze jediném nám známém nedatovaném prameni. Stejně jako jeden z pramenů mše *Sancti Willibaldi* (KK 4) i rukopis tohoto moteta pochází ze sbírky kláštera voršilek v Kutné Hoře, která je nyní uložena ve fondu Českého muzea hudby. Dle našich zjištění se jedná o jediné dvě Kohoutovy skladby v této sbírce.

Poslední chrámovou skladbou, jejíž autorství lze Karlu Kohoutovi připsat, je *Aria de Tempore* (KK 9) pro alt, dvoje housle, violu a cembalo. Také k této skladbě víme o existenci pouze jednoho pramene – jedná se o opis z roku 1750 pořízený pro benediktinský klášter v Rajhradě. Autor je zde popsán jako „Virtuoso D: Carolo Kohaut“, což dokládá autorovu pověst i v prvních letech jeho kariéry.

* * *

Chrámové skladby tvoří neopominutelnou součást díla Karla Kohouta, zatím však unikaly soustavnějšímu zájmu muzikologů i hudebníků. Aniž by bylo možné se jimi v rámci této práce hlouběji zabývat, považovali jsme za nutné uceleně představit jejich pramennou základnu a z ní vycházející množství děl atribuatelných Karlu Kohoutovi v současném stavu bádání. Jedná se o reprezentativní kompozice jednotlivých druhů, v nichž se odráží dobové prolínání prvků melodiky italské opery a koncertantní přístup k doprovodným nástrojům. Zajímavé je Kohoutovo použití koncertantních nástrojů u árií v litaniích: viola, altový trombon a clariny v kontextu těchto árií nespádají mezi nejběžnější nástroje. Violový registr byl pro Karla Kohouta zjevně důležitý, jak ukazují i jeho dochované instrumentální skladby. Zde můžeme vidět hlavní souvislost s Kohoutovým nejoblíbenějším nástrojem, tedy loutnou.

2.2.2.2. Instrumentální skladby

Instrumentální skladby představující zcela největší část dnes dochované hudební tvorby Karla Kohouta zasahují do hlavních dobových hudebních druhů. V jeho instrumentální tvorbě tedy nalezneme jak sólové koncerty, tak symfonie a divertimenta, specifické jsou pro něj komorní skladby s obligátní loutnou.

2.2.2.2.1. Tvorba pro loutnu a cembalo

Karel Kohout je primárně znám právě jako skladatel pro loutnu. Jak bylo již uvedeno, dle Gerbera měl být autorem 12 loutnových sol a 12 trií s loutnou a jednoho loutnového koncertu. Z této tvorby se však do současnosti zachoval jen zlomek. Na základě dochovaných pramenů mu lze atribuovat celkem šest trií (KK 34–39), čtyři koncerty (KK 11–14) a již dříve zmiňované jediné tištěné loutnové divertimento (KK 33). Co se týče loutnových sol, je možné, že *Sonáta D dur* (Ap. 23), jejíž jediný dochovaný opis nese pouze příjmení autora, tedy „Kohout“, patří mezi Gerberem zmiňovaná díla Karla Kohouta. S ohledem na současný stav bádání však ponecháváme tuto atribuci mezi spornými. Pramenně nejednoznačné je i autorství dalších tří loutnových koncertů (Ap. 8, 9, a6), přestože jsou v moderní literatuře všechny atribuovány Karlu Kohoutovi.

I když atribuce jediného dochovaného loutnového sóla Karlu Kohoutovi není jednoznačná, je možné, že jiná jeho skladba pro sólový nástroj byla původně zamýšlena pro loutnu. Jedná se o *Divertimento grazioso* (KK 40) pro cembalo. Faktura tohoto cembalového divertimenta, která je silně ovlivněna loutnovou sazbou, vybízí k domněnce, zda se nejedná přímo o transkripci loutnového sóla pro cembalo. Taková praxe byla běžná, stejně jako hra cembalových skladeb na loutnu či harfu.⁴⁶⁶

Divertimento grazioso (KK 40) v C dur obsahuje celkem čtyři věty: vivace, menuet, trio a závěrečné presto „piquée“. Právě v této poslední větě je loutnová sazba nejzřetelnější.

⁴⁶⁶ Tuto praxi dokumentují mimo jiné i pařížská tria Josefa Kohouta, která jsou přímo určena pro cembalo, loutnu či harfu s doprovodem houslí a basu. Nedostatek repertoáru pro harfu nahrazovala s velkým úspěchem cembalovými kusy i komtesa de Genlis, jak píše ve svých pamětech: *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française*. Paris: Ladvocat, 1825., t. I, s. 102.



Obr. 12: Karel Kohout, *Divertimento grazioso* (KK 40), 3. věta, úvod.

Skladba se dochovala v jediném nám známém opisu P. Pantaleona Roškovského OFM (1734–1789). Tento v Bratislavě působící františkánský kněz, regenschori a varhaník sestavil celkem sedm rukopisných antologií, z nichž dvě věnoval hudbě pro klávesové nástroje.⁴⁶⁷ Dohromady sbírky obsahují na 700 skladeb pro klávesové nástroje rakouské, italské a jihoněmecké proveniencie pocházející z období od 2. pol. 17. století do poloviny 18. století a jsou zde zastoupeni všichni významní autoři dané tvorby pro toto období v rámci střední Evropy a Itálie.⁴⁶⁸ Opisy skladeb jsou velmi precizní a lze se domnívat, že Roškovský k jejich získání využíval nějakou přímou vazbu na Vídeň. *Divertimento* Karla Kohouta je zařazeno do sbírky *Cymbalum jubilationis*, a to do její první části datované rokem 1757. Kohouta skladba zde tedy spolu s díly Christopa Wagenseila či Josepha Haydna reprezentuje nejaktuálnější tvorbu. Zároveň se také jedná o jediný nám známý pramen Kohoutovy hudby na Slovensku.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Zbylých pět sbírek je věnovaných duchovním skladbám. O kolekci více viz KAČIC, Ladislav, „Fuxiana bei P. Pantaleon Roškovský, OFM: Ein Beitrag zur Rezeption der Musik für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux in der Slowakei“, in: *Jahresgabe der Johann Joseph Fux Gesellschaft* 25 (2002), s. 1–24; *týž*, „Muffatiana in der Slowakei“, in: *Musicologica Istropolitana* 4 (2005), s. 61–80; *týž*, „Hudba pre klávesové nástroje na Slovensku v 17.–18. storočí a európske pramene“, in: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočí I.*, Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Priholophica, 2007, s. 157–176; ve vztahu ke Gottliebu Muffatovi také DUNLOP, A. J., *op. cit.*, s. 201–203 a 561–562.

⁴⁶⁸ S výjimkou Domenica Scarlattiho. Přehled zastoupených autorů uvádí KAČIC, „Hudba pre klávesové nástroje na Slovensku...“, *op. cit.*, s. 163–165.

⁴⁶⁹ Maďarská národní knihovna, v níž jsou v současné době Roškovského antologie uloženy, rukopisy získala až roku 1922.

Zaměříme-li se přímo na loutnovou tvorbu Karla Kohouta, je důležité věnovat pozornost úloze Françoise-Josepha Fétise při jejím zachování pro budoucnost.⁴⁷⁰ Tento milovník a znovuoživovatel „staré“ hudby totiž koupil během aukce firmy Breitkopf & Härtel v červnu 1836 více než 50 fasciкул skladeb pro loutnu, které měla firma v nabídce.⁴⁷¹ Fétis tak získal množství skladeb Johanna Kropfganse, Johanna Gottlieba Barona, Paula Charlese Duranta, ale také např. Nerudovu *Partitu* D dur pro loutnu, violu d'amour, dvoje housle a bas. Mezi početněji zastoupené skladatele a také mezi nejmladší generaci patří v rámci takto vzniklé Fétisovy kolekce tvorba Karla Kohouta. Ta je zde zastoupena celkem sedmi opusy: 5 trií (lt, vl, vlc), 1 trio (lt, vla, vlc) a *Divertimento* B dur (lt, vl I, vl II, vlc), z nějž se do dnešní doby dochoval jen loutnový part. Pět z těchto skladeb se ve Fétisově kolekci zachovalo v jediném nám známém exempláři: jsou to tria Es dur (KK 35), dvě F dur (KK 36, 37), A dur (KK 38) a B dur (KK 39).

Skutečnost, že Fétisova kolekce i přes jím změněné uspořádání pochází z aukce Breitkopf & Härtel, umožňuje rekonstruovat alespoň částečně identitu jednotlivých položek prodejního katalogu, které jsou v něm nedostatečně popsány.⁴⁷² Podíváme-li se v tomto ohledu na údaje uvedené pod jménem „Kohaut“, objeví se velmi zajímavé skutečnosti. V prvním oddílu nazvaném „50. Concerte für die Laute“ se jméno „Kohaut“ objevuje u dvou položek z fasciklu č. 1432. Jedná se o dva koncerty s doprovodem kvartetu, celkem 12 dvojlistů, a o pět koncertů, které by měly být doprovázeny také kvartetem, jak navozuje opakovací znaménko v soupisu, celkem 34 dvojlistů. Meyer navrhuje identifikaci těchto pěti koncertů s kolekcí stejného počtu koncertů nyní uloženou ve státní knihovně v Berlíně (D-B / Mus. Ms. 11834).⁴⁷³ Pouze dva z těchto koncertů však mají za doprovod smyčcový kvartet, zbylé tři jsou v obsazení pouze pro loutnu, dvoje housle a bas.

⁴⁷⁰ Fétisově kolekci loutnové hudby se detailně ve své studii věnuje Meyer, viz MEYER, Christian, „Les manuscrits de luth du fonds Fétis (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Mss II 4086–4089)“, *Revue belge de Musicologie* 50 (1996), s. 197–216. Před ním se problematikou zabýval také Schlegel se svým referátu předneseném na kolokvium o Sylvii Leopoldu Weissovi ve Fribourgu, 1992. Viz SCHLEGEL, Andreas, „Konzerte mit obligater Laute“. [strojopis], 18 s., dostupné na http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Schlegel_Freib92T.pdf [cit. 10-09-2014].

⁴⁷¹ Tyto fascikly jsou nyní uloženy pod čtyřmi signaturami: B-Br / Ms II 4086–4089.

⁴⁷² To ukazuje již Schlegel. Akademický přepis oddílu skladeb s loutnou prodejního katalogu aukce přináší také Meyer ve své studii, *op. cit.*, s. 213–214, včetně již Schlegelem připojených signatur identifikovaných skladeb z Fétisovy kolekce.

⁴⁷³ Zde jsou uloženy opisy koncertů KK 11, 12, 13 a 14 a dále jeden sporné atribuce Ap a6.

Vezmeme-li v potaz veškeré dochované loutnové koncerty, tedy i ty, jejichž atribuci Karlu Kohoutovi ponecháváme v rámci katalogu jako spornou, skutečně zde vyvstanou charakteristiky dvou skupin: dva koncerty (It, vl I, vl II, vla, b – KK 12, Ap a6) a celkem pět koncertů (It, vl I, vl II, b – Ap 8, 9; KK 11, 13, 14). Je tedy možné, že do dnešní doby dochované opisy i přes své uložení v různých sbírkách (D-B a D-As) odpovídají skladbám, které nabízela za Kohoutova života firma Breitkopf. V takovém případě by mělo místo opakovacího znaménka u doprovodu pro pět koncertů být uvedeno trio. Vzhledem k proměnlivému zápisu obsazení u jednotlivých položek aukce se však taková skutečnost jeví jako zcela reálná. Identifikujeme-li zmiňované loutnové koncerty s aukční nabídkou firmy Breitkopf, musíme se zamyslet nad tím, zda je taková identifikace dostačující pro atribuci těchto děl bez výjimky Karlu Kohoutovi. S ohledem na výše uvedené nepřesnosti aukčního katalogu je totiž možné, že ani v určení autorů není zcela spolehlivý. Pod jménem „Kohaut“ tak mohly být seskupeny skladby nejen od Karla, ale snad i od Josefa. Přestože pro tuto hypotézu nemáme pramenné důkazy, sekundární prameny, které představíme v dalších kapitolách, dokládají, že byl Josef Kohout autorem minimálně dvou loutnových koncertů v letech 1753–1759 během své služby u knížete Hieronima Floriana Radziwiłła. V rámci katalogu děl tedy ponecháváme veškeré na základě primárních pramenů nepodložené atribuce mezi spornými, tj. v appendixu.

Druhý velký oddíl aukčního katalogu nese titul „51. Quartetten u. Terzeten für die Laute“. Zde je „Kohaut“ uveden opět u dvou položek z fasciklu č. 1439: jeden kvartet (It, 2 vl, vlc),⁴⁷⁴ 5 dvojlistů, a jeden zřejmě soubor trií (It, vl, vlc), celkem 25 dvojlistů. Všechny tyto skladby jsou nyní dochovány v rámci Fétisovy kolekce a za jejich autora lze jednoznačně určit Karla Kohouta.⁴⁷⁵ Jedná se o fascikly 1–6 a 8 ze signatury 4086, tj. KK 33–39.

Překvapující informace přináší následující oddíl katalogu z aukce: „52. Duetten u. Solos für die Laute“. Také zde se totiž jméno „Kohaut“ objevuje u dvou položek ve fasciklu č. 1443. Je zde uveden u dvou loutnových sól (celkem 5 dvojlistů) a u jednoho duetu pro dvě loutny (celkem 4 dvojlisty). Do dnešní doby je známa existence pouze jedné sólové loutnové skladby, která je

⁴⁷⁴ Meyer omylem k této položce přiřazuje sign. 4086, fasc. 5 namísto správného fasc. 6. MEYER, Ch., *op. cit.*, s. 213.

⁴⁷⁵ Aukční katalog je zde opět nepřesný – jedno z trií má obsazení (It, vla, vlc).

dochována v jediném exempláři v Augsburgu (D-As / III 24), který však nese pouze příjmení autora, jako ostatně všechny v této sbírce dochované kohoutovské prameny. Je tedy možné, že i tato skladba byla součástí nabídky firmy Breitkopf. Jako druhý adept na loutnové sólo se pak nabízí již výše zmíněné cembalové *Divertimento grazioso* (KK 40) s nápadnou loutnovou sazbou. Díky takové identifikaci by bylo možné označit za prozatím neznámý pouze loutnový duet.

Připomeňme zde však Gerberem uváděných celkem 12 loutnových sol, která měla být spolu s 12 loutnovými trii a 6 houslovými trii známá z rukopisů. I když soupis z firemní aukce Breitkopf zahrnoval pouze výše zmíněné Kohoutovy skladby, je možné, že Gerberův odkaz na rukopisné prameny má souvislost právě s fugnováním této vydavatelské firmy. Firma Breitkopf totiž nebyla pouze vydavatelem tištěných hudebnin, ale fungovala také jako důležitý distributor rukopisných pramenů. I přes velký rozmach hudebního tisku v polovině 18. století, zůstávalo stále majoritním rukopisné šíření hudebnin, zejména v prostoru střední Evropy. To se týká o to více loutnových pramenů. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf se sice pyšnil vynálezem speciálních pohyblivých liter pro tisk loutnové tabulatury, tak vydal i jedinou tištěnou loutnovou skladbu Karla Kohouta – *Divertimento B dur* (KK 33), hlavním těžištěm jeho podnikání však byl jednu z nejproduktivnějších dílen hudebních kopistů v Evropě.⁴⁷⁶ Skutečnost, že se u Breitkopfa daly zakoupit levněji než tištěné rukopisné kopie děl velkého množství autorů, a to včetně i firmou vydaných děl, dokumentuje také Burney ve svém cestopise.⁴⁷⁷

Identifikace Fétisovy loutnové kolekce, coby pramenů pocházejících z vlastnictví vydavatelství Breitkopf a tedy i jejich dílny kopistů, umožňuje další specifikaci dochovaných děl.⁴⁷⁸ Jedná se zejména o dataci kopií, která může být nápomocná k dataci jednotlivých děl takto

⁴⁷⁶ O tom více Brook v předmluvě k reedici Breitkopfova tematického katalogu, viz: BROOK, Barry S. (ed.), *The Breitkopf thematic catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements. 1762-1787*. New York, Dover Publications, 1966.

⁴⁷⁷ „[...] Besides printed copies of works of the most celebrated composers of all nations, he [Breitkopf] sells, in manuscript, at a reasonable price, single copies of any work already printed, as well as of innumerable others which have never been published.” BURNEY, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2nd ed., London, 1775 (2 vol.), vol. 2, s. 74. Cituji dle Brook, *idem*, s. XII.

⁴⁷⁸ Meyer na základě rozboru rukopisů z Fétisovy sbírky udává charakteristiky písem s ohledem na prvky loutnové tabulatury a s přihlédnutím na komplexní charakteristiku rukopisů včetně papíru identifikuje celkem 6 kopistů (Brk 1 – 6). Viz MEYER, Ch. *op. cit.*, s. 201–205.

šířených. V případě skladeb Karla Kohouta se jedná o práci kopisty Meyerem identifikovaného jako Brk 1, z jehož pera jsou dochovány fascikly 1, 3, 4, 5 a 8.⁴⁷⁹ Meyer celou Fétisovu loutnovou kolekci datuje do rozmezí konce 50. let a počátku 60. let 18. století. V případě Kohoutových skladeb pak můžeme na základě Meyerovy studie dodat, že kopista Brk 1 opsal mimo jiné také Haydnův kvartet (sign. 4088, fasc. 1), který je z roku 1759.⁴⁸⁰ Druhý kopista (Brk 5), kterého Meyer uvádí jako tentokrát pouze „možného“ u jednoho pramene Kohoutovy skladby (KK 34), se pak podílel na opisech děl pro loutnistku Luise Adelgunde Victoire Gottsched, manželku básníka a universitního profesora Johanna Christoha Gottscheda.⁴⁸¹ Rok úmrtí Luise Gottsched (1762) se tak stává dalším zpřesňujícím časovým údajem pro aktivitu jednotlivých kopistů v dílně. Z výše uvedených skutečností vyvozujeme přibližnou dataci *ante quem* ve Fétisově kolekci dochovaných loutnových skladeb Karla Kohouta.

Částečně stranou Meyerových rozborů kopistů zůstává ve fasciklu 6 dochovaný loutnový part Kohoutova *Divertimenta B dur* (KK 33). Použitý formát papíru, typ rastrování a rukopisné charakteristiky se totiž u tohoto pramene zcela vymykají zbytku kolekce. Vzhledem k tomu, že se ve Fétisově kolekci nalézají dva Kopfgansovy autografy, nabízí se zde lákavá otázka, zda i v tomto případě nemohlo jít o Kohoutův autograf, který by sloužil v dílně Breitkopfa jako vzorový dokument. Konfrontace s dosud známými autografními prameny Karla Kohouta však takovou hypotézu nepotvrzuje. Přestože je v některých prvcích rukopis na loutnovém partu (fascikl 6) podobný Kohoutovu známému rukopisu, některá písmena („V“, „B“, „D“) a číslovky („4“) se zde zásadně liší. Dosud známý jediný Kohoutův hudební autograf – oslavná serenata *Appalusus Mellicensis* (KK 1) z Rakouské národní knihovny – je psaný nesmírně úhledně a komplikuje tak srovnání s běžnějším rukopisem. S ohledem na notový rukopis je tedy srovnání obtížné, to však není případ této loutnové tabulatury, která nemá povahu klasického notového zápisu. Srovnání s běžnějším rukopisem nám umožňují dochované koncepty dopisů, které Kohout zapisoval pro knížete Kounice. Alespoň pro textové části hudebních rukopisů tedy

⁴⁷⁹ Jedná se o prameny ke skladbám KK 39, 35, 36, 37 a 38.

⁴⁸⁰ Hob. III, n° 6.

⁴⁸¹ Viz MEYER, Ch. *op. cit.*, s. 205–206.

máme k dispozici větší srovnávací materiál. Porovnáním zmiňovaných pramenů s loutnovým partem z Fétisovy sbírky jej však nemůžeme považovat za autograf Karla Kohouta.

Meyerův rozbor Fétisovy kolekce loutnových tabulatur je užitečný i pro další dochované kohoutovské prameny. Může být totiž nápomocen při dataci loutnových koncertů. Porovnáme-li jím označené bruselské prameny od kopisty Brk 1 s dochovanými opisy v berlínské Národní knihovně, zjistíme, že se jedná o téhož kopistu.⁴⁸² V Berlíně uložené loutnové koncerty Karla Kohouta (KK 11, 12, 13 a 14), z nichž tři se zde dochovaly unikátně, je tedy nutné datovat nejpozději do konce 50. let 18. století.

Tato datace platí i pro koncert B dur pro loutnu, dvoje housle, violu a violoncello (Ap a6), který je v Berlíně uložen spolu s loutnovými koncerty Karla Kohouta a je opsán také kopistou označeným jako Brk 1. Titulní list tohoto koncertu nese jméno autora, později byl označen jako „vermutl. von Kohaut“. Lze předpokládat, že všechny koncerty nabízené v aukci pod jménem „Kohaut“, skutečně nesly toto označení na titulním listu. Přestože by tento koncert co do počtu doplňoval berlínskou kolekci na pět kusů (počet odpovídající aukční nabídce) a stylově nevybočuje z dochované tvorby Karla Kohouta, považujeme bez existence dalších pramenů tuto atribuci za spornou.

Třetí hlavní uložení loutnových kohoutovských pramenů – Staats- und Stadtbibliothek v Augsburgu – naneštěstí nepřináší další zpřesnění v dataci skladeb, k nimž jsou zde dochovány prameny. Zde uložené skladby nesou stejné charakteristiky, i když se v písmu v některých detailech liší. Tato kolekce loutnových skladeb různých autorů má svůj původ ve dvorské kapele v Bayreuthu. Domning určuje jako hlavního opisovače loutnistu Bernharda Joachima Hagena (1721–1787), aniž by však specifikoval, že opsal i tamní kohoutovské prameny.⁴⁸³ Celá sbírka, od níž se dochoval dobový katalog, vznikala v letech 1759 až 1769, případně s doplňky až do roku

⁴⁸² Na skutečnost, že obálka jednoho z berlínských koncertů (D-B / Ms 11834) nese označení fasciklu 1433 z Breitkopfovy aukce z roku 1836 upozornil již Crawford. CRAWFORD, Tim, „Silvius Leopold Weiss and the Dresden and London Manuscripts of His Music“, *Journal of the Lute Society of America* 39 (2009), Goldsmiths Research Online, dostupné na <http://research.gold.ac.uk/8398>, s. 71. [cit. 16. 9. 2014].

⁴⁸³ DOMNING, Joachim, *Lautentabulaturen fränkischer Lautenisten*. Wuppertal: Verlag die Barocklaute, 1987–1989, předmluva.

1775. Jsou zde dochovány opisy celkem šesti skladeb, u nichž je jako autor uveden vždy pouze „Kohaut“.⁴⁸⁴ Vzhledem k tomu, že se v této sbírce kromě unikátně dochovaných pramenů nacházejí také skladby uložené nyní v Berlíně či Bruselu a nesoucí celé jméno autora – „Carlo Kohaut“, jsou všechny augsburské prameny připisovány také Karlovi. Tato atribuce se tedy týká jediné dochované sólové loutnové sonáty (Ap 23), koncertu A dur (Ap 9) a tzv. 2. koncertu F dur (Ap 8). Jelikož je tato atribuce založena pouze na uložení pramenů v rámci jedné poměrně rozsáhlé sbírky loutnových skladeb různých autorů, považujeme ji s ohledem na nově objevené prameny k loutnové tvorbě Josefa Kohouta za spornou a tato díla zařazujeme do apendixu katalogu.

* * *

Dochovaná loutnová tvorba Karla Kohouta, s nespornou atribucí, zahrnuje drobné komorní kusy a také virtuosní koncertní díla. V rámci komorních skladeb s loutnou převažují čtyřvěté cykly, jediná dvě třívětá loutnová tria (KK 36 a 38) mají uprostřed taneční větu následovanou finálovým prestem. Čtyřvětá divertimenta vycházejí ze *sonaty da chiesa*, na místě třetí věty vždy s menuetem da capo s kontrastním triem. Je zde zachována tonální jednota, až na kontrastní trio, a nejsou výjimkou charakteristické kusy: trietto F dur (KK 37) s větami „Le Flatteur“, „La Folie“, Menuet con Trio a „La Paysanne“, či trio B dur (KK 39) stejně jako předešlé pro loutnu, housle a violoncello s větami „L'Amoureux“, „La Badinage[sic]“, Menuet / Trio a „La Joye“. Z této charakteristiky vybočuje Trietto Es dur (KK 35), do jehož celkem šesti vět jsou vloženy dva menuety s trii a charakteristická „Polonaise“. V Kohoutových loutnových triích (a jednom kvartetu – viz *Divertimento primo*, KK 33) dostávají na rozdíl od jeho předchůdců všechny nástroje rovnocennou důležitost ve vzájemném dialogu. Tímto zpracováním se tak blíží smyčcovému triu.

V rámci komorní loutnové tvorby u Karla Kohouta převažuje obsazení pro loutnu, housle a violoncello, v němž může loutna patřičně zvukově vyniknout.⁴⁸⁵ Volný střední registr

⁴⁸⁴ Jedná se o prameny k těmto skladbám: *Concerto in F* (KK 13), *Divertimento primo* (KK 33), *Trio in D* (KK 34), *Concerto in F* (Ap 8), *Concerto in A* (Ap 9) a *Sonata in D* (Ap 23).

⁴⁸⁵ Pouze jedno trio je pro loutnu, violu a violoncello. (KK 34).

nechává Kohout v doprovodu i u svých loutnových koncertů.⁴⁸⁶ Zde se naplno ukazují jeho virtuosní hráčské schopnosti. Loutnové koncertní party jsou protkány komplikovanými arpeggi, je využit celý rozsah nástroje od nenižších basových strun až po časté použití nejvyšších poloh. Kohoutovy koncerty, zejména koncert E dur, který zatím záhadně uniká pozornosti interpretů,⁴⁸⁷ jsou považovány za interpretačně náročnější než pozdní sonáty Weissovy.⁴⁸⁸

Přes virtuosní charakter koncertní, ale i komorní tvorby pro loutnu Karla Kohouta je zde stále kladen důraz na melodii, v níž se prolínají lidové motivy s rytmickými detaily a expresivní chromatikou. Svojí loutnovou tvorbou představuje Karel Kohout vrchol virtuosity pro třináctisborovou loutnu, zároveň se stylově zařazuje do *galantní* tvorby vídeňských autorů.

2.2.2.2.2. Koncerty

Kromě dochovaných loutnových koncertů, kterým jsme se věnovali v předešlé kapitole, je Karel Kohout autorem i velkého *Concertina in B* (KK 10) pro celkem šest koncertantních nástrojů (2 vl, 2 ob, 2 vla) s doprovodem dvou houslí, basu a dvou lesních rohů *ad libitum*. Toto dílo pravděpodobně zaznělo na koncertě *Tonkünstler-Societät* 17. března 1777 a jeho provedení se na bližší neurčený nástroj osobně účastnil i autor. Jedná se o největší známou instrumentální skladbu Karla Kohouta. Její jediný dochovaný exemplář je uložen ve sbírce knížat z Waldburg-Wolfegg-Waldsee v Německu, jejíž problematická přístupnost znemožnila bližší studium této skladby v rámci zde předkládané práce.

⁴⁸⁶ Viola se objevuje v doprovodu pouze u jednoho koncertu Karla Kohouta: E dur (KK 12). Violový part je také obsažen v koncertu B dur, jehož atribuce je sporná (Ap a6).

⁴⁸⁷ Jako jediný z koncertů připisovaných Karlu Kohoutovi nebyl tento koncert, pokud je nám známo, zatím předmětem žádné nahrávky.

⁴⁸⁸ CHRISTY, Earl, „A Brief Introduction to Chamber Music for the Baroque Lute“, in: *Lute Society of America Quarterly*, 42/1 (2007), s. 33.

Karlu Kohoutovi je dále atribuován koncert pro kontrabas D dur (Ap 7), který v posledních letech zažívá renesanci v rámci repertoáru pro tento nástroj.⁴⁸⁹ Pokud by byl jeho autorem skutečně Karel Kohout, ukazoval by koncert na dva extrémy v jeho tvorbě: vedle v té době z výsluní odcházející loutny by byl totiž stavěn nástroj, jehož sólistické uplatnění bylo žhavou novinkou. Pramenná základna pro tuto skladbu je však poměrně problematická. Jediný nám známý dobový opis skladby uložený v archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni nese pouze příjmení autora, tj. „Kohaut“, a do archivu se dostal s pozůstalostí po Antonu Langhammerovi, vídeňském kontrabasistovi z 1. poloviny 19. století.⁴⁹⁰ V literatuře zmiňovaný další pramen tohoto koncertu v blíže neznámé bratislavské soukromé sbírce nebylo možno prostudovat a nemůžeme jej tedy použít pro případné upřesnění atribuce skladby.⁴⁹¹ Přestože Karel Kohout ovládal dle Stadlera hru na kontrabas a jeví se tedy jako vhodný kandidát na autorství tohoto koncertu, zdržujeme se v rámci této práce jakýchkoli na primárních pramenech nepodložených atribucí a toto dílo zařazujeme do appendixu tematického katalogu. Blíže tedy bude pojednáno v rámci 4. kapitoly této práce.⁴⁹²

Pod jménem „Kohaut“ se dochoval také flétnový koncert D dur (Ap a5) ve sbírkách rodu Thurn-Taxisů v Regensburgu. V databázi RISM stejně jako v tištěném katalogu sbírky je tento koncert atribuován Karlu Kohoutovi.⁴⁹³ Vzhledem ke stylovým charakteristikám tohoto díla a k problémům, jichž byla s ohledem na atribuce zde uložených rukopisů tato sbírka obětí v 18.

⁴⁸⁹ V roce 1996 vydal skladbu David Young, nejnoveji ji nahrála Musica Antiqua Austria v roce 2009, viz appendix katalogu (Ap 7).

⁴⁹⁰ FOCHT, Josef, *Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis. Musik und Instrumente*. Tutzing: Schneider, 1999, p. 115–116 a 186–187.

⁴⁹¹ *Idem*, s. 116.

⁴⁹² Focht uvádí edici Malariće jiného kontrabasového koncertu A dur pod jménem Karla Kohouta. Tato však má postrádat informace o pramenech díla. Viz KOHAUT, Karl, *Kontrabaß-Konzert in A*. (R. Malarić, ed.), Wien, München: Doblinger, s.d. (Cituji dle *Idem*, s. 117). Vzhledem k nedostupnosti a problematickému původu této hudebniny ji ve zde předkládané práci blíže nereflaktueme.

⁴⁹³ HABERKAMP, Gertraut, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog*. München: G. Henle, 1981, s. 131. Karlu Kohoutovi jako možnému autorovi je koncert atribuován i v katalogu flétnových koncertů do roku 1850, viz KatGro 68-D v GRONEFELD, Ingo, *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*. Tutzing: H. Schneider, 4 Vol., 1992–1995, Vol.2, s. 157.

století, považujeme toto autorství za velmi sporné a blíže se mu věnujeme v rámci 4. kapitoly této práce.

2.2.2.2.3. Sinfonie, divertimenta a partity

I když je Karel Kohout znám a ceněn zejména jako autor skladeb pro loutnu, většina jeho dodnes dochované tvorby je určena pro smyčcové nástroje. Na tuto část Kohoutova skladebného odkazu se zaměřil již Robert Frantz, který ve své nedokončené disertační práci studoval celkem dvanáct Kohoutových děl pro smyčcové nástroje, od trií přes partity a divertimenta až po symfonie.⁴⁹⁴ V současnosti jsou nám známy prameny k celkem osmnácti takovým dílům, jež lze připsat Karlu Kohoutovi. Je dále pravděpodobné, že je autorem přinejmenším části z dalších dvanácti skladeb pro smyčcové nástroje, jejichž autorství zařazujeme mezi sporná. Pouze ze záznamů v inventářích víme o existenci ještě třinácti takových děl evidovaných pod jménem „Kohaut“. Jejich prameny, které by mohly dopomoci k zpřesnění autorství, se však nedochovaly. Nepodařilo se dohledat ani prameny k dalším třem skladbám symfonického charakteru, jež uvádí ve svém katalogu kódovaných incipitů Jan LaRue.⁴⁹⁵

V rámci zmiňovaných 18 opusů, jež lze v současném stavu bádání Karlu Kohoutovi atribuovat, jsou zastoupeny symfonie, divertimenta i partity v obsazení pro čtyři (vl 1, vl 2, vla, b) nebo tři hlasy (vl 1, vl 2, b). Výjimku tvoří pouze dvě skladby, které se unikátně dochovaly ve sbírce hraběte z Waldburg-Wolfegg. Jedná se o třívětou *Sinfonii in D* (KK 16) a čtyřvětou *Symfonii in F* (KK 18), které jsou shodně určeny pro čtyři hlasy (vl 1, vl 2, vla, b) spolu se dvěma hoboji a lesními rohy „ad libitum“. Jedná se o největší obsazení symfonických skladeb Karla Kohouta, které jsou kromě těchto výjimek koncipovány pouze pro smyčcové obsazení. Je pravděpodobné, že jedna z těchto větších symfonií zazněla na koncertě *Tonkünstler-Societät* ve Vídni v březnu 1777.

⁴⁹⁴ Odkazy na Frantzův tematický katalog mapující jemu známé Kohoutovy skladby uvádíme v rámci našeho tematického katalogu.

⁴⁹⁵ Autory těchto tří skladeb LaRue identifikuje jako „Kohaut, ?C.“, „Kohaut, ?Josef“ a „Kohaut“. Viz apendix tematického katalogu.

Nejvíce dodnes dochovaných děl Karla Kohouta pro smyčcové obsazení náleží do archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni.⁴⁹⁶ Celkem se jedná o devět sinfonií a partit, z nichž pouze dvě jsou čtyřhlasé (vl 1, vl 2, vla, b), zbytek tříhlasé (vl 1, vl 2, b), ve třech případech jsou opisy jediným známým pramenem díla. Můžeme zde najít opisy pocházející pravděpodobně z vídeňských dílen kopistů. Mezi rukopisy lze identifikovat dva hlavní kopisty, z nichž každý opsal party ke čtyřem opusům: kopista X (KK 15, 17, 26 a 29) a kopista Z (KK 21, 25, 28 a 31).⁴⁹⁷ Písmo u partů poslední ze zde dochovaných skladeb (KK 22) je velmi podobné kopistovi X, vykazuje však drobné odlišnosti. Lze se domnívat, že opis vznikl ve stejné dílně.

Pod Kohoutovým jménem je však v archivu Gesellschaft der Musikfreunde uložen ještě jeden pramen: „Sinfonia | a | Violino Primo | Violino Secondo | e | Basso | Del Sigre: Carolo Kohaut“.⁴⁹⁸ Tento opis má odlišné charakteristiky od ostatních zde uložených pramenů Kohoutových děl, jako jediný také udává málo častou variantu jména, tj. „Carolo“. Při kontrole autorství této sinfonie za pomoci databáze RISM A/II se ukázalo Kohoutovo autorství jako sporné. Minimálně u dvou jiných exemplářů stejného díla, je totiž jako autor uveden Wagenseil.⁴⁹⁹ Toto trio je také součástí tematického katalogu Wagenseilových instrumentálních děl od Helgy Scholz-Michelitsch pod č. 493. S mírnou převahou lze tedy tuto sinfonii připsat Wagenseilovi. Dílo však evidujeme v rámci sporných atribucí.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Do tohoto výčtu započítáváme i tři sinfonie, které jsou v současné době uloženy v hudebním archivu benediktinského kláštera v Melku (A-M), nejpozději do roku 1827 však byly ve fondu archivu Gesellschaft der Musikfreunde, jak je patrné ze starých signatur na hudebninách. Za upřesnění datace těchto signatur velmi děkuji dr. Otto Bibovi. Tato identifikace byla možná jen díky laskavému poskytnutí kopií daných pramenů archivářem v Melku p. Brunem a Mag. B. Kalteis, za což jim vřele děkuji.

⁴⁹⁷ Rukopis, který označujeme jako kopistu Z, se objevuje u opisů např. sinfonií Leopolda Hofmanna. Jedná se tedy pravděpodobně o vídeňského profesionálního kopistu té doby. Za tuto informaci děkuji dr. Otto Bibovi.

⁴⁹⁸ A-Wgm / XIII 8562.

⁴⁹⁹ Jedná se o pramen pocházející z kolekce triových sonát dnes uložený na univerzitě v Rochesteru (US-R / M350.T834, RISM A/II, id: 000130187) a ve Wagenseilově katalogu uvedený pramen z univerzity v Berkeley (US-BEm / Italian ms 968).

⁵⁰⁰ Jako možného autora uvádí Karla Kohouta ve svém tematickém přehledu LaRue: n°338; sinfonii zařazuje do tematického katalogu Karlových kompozic také Frantz.

Dalším důležitým fondem, v němž jsou známy kohoutovské prameny, je dnes jen torzovitě dochovaná valdštejská sbírka z Doks. Tato kolekce obsahující velký fond instrumentální hudby z 2. pol. 18. století patří mezi významné hudební sbírky v Čechách.⁵⁰¹ Její současný stav však vykazuje ztráty utrpěné během jejich přesunů v polovině 20. století. Kohoutovské prameny náležející do této sbírky jsou zajímavým dokladem dřívějšího a nynějšího stavu. V současné době víme o existenci pramenů k celkem šesti sinfoniím Karla Kohouta a k dalším dvěma se spornou sřibucí, které patřily do valdštejské sbírky v Doksech. Tato sbírka je vedena mezi fondy uloženými v Českém muzeu hudby (CZ-Pnm). Pouze jediný kohoutovský pramen z této kolekce je však v současnosti v této instituci uložen. Jedná se o anonymní „Overture“, kterou již Rutová na základě opisu z archivu Gesellschaft der Musikfreunde atribuovala Karlu Kohoutovi.⁵⁰² Všechny ostatní kohoutovské prameny náležející do této sbírky jsou známy díky sběratelské činnosti dr. Antonína Němce. Jeden dobový opis *Sinfonie in Es* (KK 26) je dnes uložen v Němcově pozůstalosti, která je součástí sbírek Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Kopie tohoto pramene, stejně jako dalších šesti kohoutovských pramenů, jejichž originály se však ztratily, jsou dnes součástí rozsáhlé sbírky mikrofilmů A. Němce, která náleží do fondu Moravské zemské knihovny v Brně.

Sbírka mikrofilmů Dr. Antonína Němce (1894–1958) je velmi mimořádným sběratelským počinem a čítá na 933 položek.⁵⁰³ Tento původní profesí chemik a technik z Prahy byl nadšeným sběratelem české hudby a také amatérským hudebníkem. Pro své smyčcové kvarteto, které s přáteli provozoval, si opatroval repertoár v různých sbírkách na území Československa, ale i v zahraničí. Jeho fond mikrofilmových kopií tak obsahuje skladby autorů pocházejících zejména z českých zemí od konce 17. do první poloviny 19. století, největší část sbírky je věnována komorní tvorbě konce 18. století. Kromě množství hudebních tisků je sbírka bohatá i na

⁵⁰¹ Blíže k této sbírce viz RUTOVÁ, Milada, „Valdštejská sbírka v Doksech“, in: *Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie = Acta Musei Nationalis Pragae. Series A – Historia*. Praha: Národní muzeum 28, č. 5. 1974, s. 173–227.

⁵⁰² Viz prameny ke KK 17 v tematickém katalogu.

⁵⁰³ Viz ŽABIČKA, Petr a kol., *Historické fondy Moravské zemské knihovny v Brně. Zpráva o řešení výzkumného záměru MK00009494301 řešeného Moravskou zemskou knihovnou v Brně. Průběžná zpráva za rok 2006*. Brno, 15. 12. 2006, s. 10–11. Za konzultace k tomuto fondu a jeho laskavé zpřístupnění děkuji dr. Studeníkové.

rukopisné kopie. Jako celek pak představuje vzácný soubor pramenů daného repertoáru. Němcova sběratelská činnost stála také za moderním vydáním, do dnešní doby jediných, dvou symfonií Karla Kohouta (KK 15 a 31), a to v partituře u Českého hudebního fondu roku 1957.⁵⁰⁴

Díky sběratelské činnosti dr. Němce je možné rekonstruovat část dnes ztracených pramenů z valdštejnské hudební sbírky v Doksech. Odtud pocházející kohoutovské prameny představují převážně opisy ve Vídni cirkulujících symfonií a partit Karla Kohouta, jejichž další exempláře můžeme nalézt v archivu Gesellschaft der Musikfreunde. Je možné, že opisy pořízené námi označeným „kopistou V“ pocházejí přímo z nějaké z vídeňských dílen kopistů, jako jediné v této sbírce uvádějí celé jméno autora, tj: „Carlo Kohout“.⁵⁰⁵ Z dokské sbírky pochází také opis *Symfonie in F* (KK 19), jejíž další exempláře náležejí do sbírek benediktinských klášterů v Rajhradě u Brna a v rakouském Lambachu, v posledně jmenovaném se ovšem pramen nedochoval. Kromě určených symfonií a partit Karla Kohouta obsahuje dokská sbírka také dva opisy symfonií pořízené stejným kopistou, jejichž autorství zařazujeme mezi sporná (Ap 11 a 14). V jednom z případů se jedná o unikátní dochování díla. Blíže se těmto skladbám věnujeme ve 4. kapitole této práce.

Výjimečným souborem dochovaných skladeb Karla Kohouta je také sbírka šesti partit pro dvoje housle a bas (KK 23, 24, 25, 27, 30 a 32) pocházející ze soukromé hudební sbírky císaře Františka II. Všechny partity jsou opsány stejným písařem, kterého označujeme jako „kopista Y“.⁵⁰⁶ Až na jednu výjimku (KK 25) se jedná o jediný nám známý dochovaný pramen daných skladeb, přestože z dobových inventářů vyplývá větší rozšíření těchto děl.⁵⁰⁷ Vzhledem ke specifikům této sbírky unikly zde jedinečně dochované partity Karla Kohouta pozornosti Roberta Frantze a nezařazuje je tedy do korpusu studovaných děl. Soukromá hudební sbírka císaře Františka II., která byla započata již za Josepha II. a obsahuje množství fug pro smyčce (tria a

⁵⁰⁴ Viz tematický katalog Karla Kohouta.

⁵⁰⁵ Jedná se o prameny CZ-Bm/ A 31761a, CZ-Bu/ Mus-1032.661 a částečně (obálka a part basso) CZ-Bu/ Mus-1032.662.

⁵⁰⁶ Nejedná se o kopistu „N.H.“, kterého zmiňuje Kirkendale v souvislosti s rukopisy z této sbírky. Viz KIRKENDALE, W., „More Slow Introductions...“, *op. cit.*, s. 46–48.

⁵⁰⁷ Čtyři partity (KK 25, 27, 30 a 32) jsou uvedeny v inventáři hudební sbírky Collaltů v Brtnici a incipity tři (KK 26, 31 a 33) jsou zapsány k inventáři hudební sbírky benediktinského opatství v Lambachu.

kvartety), byla totiž v 19. století rozdělena a její část byla uložena v archivu Gesellschaft der Musikfreunde. Větší část však byla darována roku 1879 štýrskému hudebnímu spolku v Grazu (Steiermärkischer Musikverein). Zde byla ve 30. letech 20. století objevena Ernstem Fritzem Schmidem a koupena vídeňskou Národní knihovnou, kde je uložena dodnes.⁵⁰⁸

Výše představená pouze v rukopisné, avšak ne autografní podobě dochovaná díla Karla Kohouta zatím nebylo možné přesně datovat. V rámci tematického katalogu se snažíme o alespoň přibližnou *ante quem* dataci, pro niž jsou největším pomocníkem dochované dobové hudební inventáře. Nejdůležitější je v tomto ohledu inventář hudebnin ze zámku hrabat Collaltů v Brtnici u Jihlavy, jehož první vrstvu zápisů lze datovat do počátku 50. let 18. století. Nejpozději v této době tedy vznikly zde dochované partity Es dur a F dur (KK 25, 27). Partity g moll a A dur (KK 30, 32) pak můžeme datovat před rok cca 1755, neboť jsou zapsány ve druhé vrstvě tohoto inventáře, tj. prvním písařem, avšak na vlepeném listu. Pro další dvě symfonie D dur a Es dur, které se nalézají v první vrstvě inventáře, zatím nebyly nalezeny žádné prameny.⁵⁰⁹ Tyto skladby zahrnujeme do appendixu katalogu (Ap a8, a9). Další v tematickém katalogu reflektované dobové inventáře dokumentují rozšířenost daných skladeb, jsou však již méně pertinentní pro dataci skladeb vzhledem k jejich pozdnímu vzniku.⁵¹⁰

Kromě pouze rukopisně dochovaných symfonických/sinfonických děl můžeme Karlu Kohoutovi připisat i jednu ze symfonií vydaných v Paříži: symfonii f moll (KK 20). Verze chrámové sonáty, obsahující pouze první a druhou větu této symfonie, dnes uložená v hudebním oddělení Rakouské národní knihovny ve Vídni (A-Wn) umožnila atribuci tohoto pouze pod příjmením „Kohaut“ vydaného tisku. Tato čtyřvětá symfonie byla vydána v partech roku cca 1763 pařížským editorem La Chevardièreem jako op. 46 v rámci již výše zmíněné série nazvané *symphonies périodiques*. Právě tištěné vydání mohlo zapříčinit její větší rozšíření i v podobě opisů,

⁵⁰⁸ O tom více SCHMID, E. F., „Die Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II, ihre Widerentdeckung in Graz im Jahr 1933“, ms. (1951), A-Wn / 805665-C. O fugách pocházejících z této sbírky viz KIRKENDALE, W., „More Slow Introductions...“ *op. cit.*, s. 46–49 a týž, *Fuge und Fugato...op. cit.*

⁵⁰⁹ Incipity těchto děl indexuje LaRue (n°11139 a 9578) pod jménem „Kohaut“ (K 789). Prameny, z nichž čerpal, se však nepodařilo dohledat.

⁵¹⁰ Více se jednotlivým inventářům věnujeme v předmluvě k tematickému katalogu.

celkem je nám známa existence sedmi pramenů této skladby. Druhá věta této, dobově neobvyklé mollové symfonie, je stavěna jako propracovaná fuga a dokládá tak Kohoutovy kontrapunktické schopnosti. Její vznik však jednoznačně spadá do období před návratem van Swietena do Vídně a zavedení jeho pověstných nedělních koncertů, při nichž byly mimo jiné studovány Bachovy fugy z *Dobře temperovaného klavíru*.

Fugu z Kohoutovy symfonie f moll zařadil mezi analyzovaná díla Kirkendale ve své monografii o fuze a fugatu v rokokové Vídni. V rámci přehledu jím studovaných děl uvádí autor u Karla Kohouta kromě zmíněné symfonie KK 20 také první ze souboru partit (KK 32). Dále mu atribuuje, bez jakéhokoli komentáře, i soubor čtyř chrámových dvouvětých sonát, které se dochovaly v partituře v archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni.⁵¹¹ Další pramen těchto sonát, tentokrát v hlasech, je uložen v bavorské státní knihovně v Mnichově, zde s poznámkou, že by se mohlo jednat o opis rukou Ludwiga van Beethovena. Ani jeden ze zmiňovaných pramenů nijak nezpřesňuje jméno autora. Vzhledem k nedostatku dalších pramenů necháváme tento soubor triových sonát mezi spornými atribucemi v apendixu katalogu (Ap 18, 20–22).

* * *

Dochovaná tvorba pro smyčcové nástroje, kterou lze v současném stavu bádání Karlu Kohoutovi připsat, zahrnuje celkem osmnáct opusů, mezi nimiž se nalézají jak sinfonie, tak divertimenta či partity. Jasně se zde ukazuje příklon k tříhlasé sazbě (vl 1, vl 2, b), a to u celých dvou třetin děl. Pouze čtyři skladby jsou určeny pro čtyři hlasy (vl 1, vl 2, vla, b) a u dvou dalších je smyčcové obsazení rozšířeno o dva hoboje a dva lesní rohy *ad libitum*.

Až na dvě výjimky převládají u Karla Kohouta třívěté sinfonie (celkem 8) nad čtyřvětými symfoniemi, které mají zároveň i čtyř- a vícehlasou sazbu. Třívěté sinfonie zachovávají standardní strukturu rychle-pomalú-rychle, avšak bez taneční věty na konci; pomalá věta je v kontrastní

⁵¹¹ Všechny čtyři sonáty jsou psány stejným kopistou na témže papíře. S ohledem na stejné charakteristiky u dalších v A-Wgm dochovaných partitur Kirkendale navrhuje, že mohla být díla spartována na objednávku Josepha Sonnleithnera (1766–1835). Viz KIRKENDALE, W., *Fuge und fugato, op. cit.*, s. 30.

tónině, a to nejčastěji stejnojmenné mollové.⁵¹² U dvou čtyřvětých symfonií je zachována tonální jednota, v symfonii f moll (KK 20) se nicméně objevují v rámci první a druhé věty tempově i tonálně kontrastní úseky v durové dominantní tónině C dur. V rámci své struktury ukazují obě čtyřvěté symfonie na dobovou neustálenost formy. Symfonie F dur (KK 18), určená pro rozšířené obsazení s dechy, má následující větné schéma: *Allegro assai* (4/4) – *Affetuoso* (3/4) – *Allegretto* (3/4) – *Tempo di menuet* (3/4). Již zmiňovaná symfonie f moll (KK 20) naproti tomu vykazuje vliv *sonáty da chiesa*: po úvodním *Adagiu* následuje propracovaná fuga, za ní pak již standardní menuet s triem a závěrečná rychlá věta – *Furioso*.

Podstatnou část studovaného korpusu Kohoutovy instrumentální tvorby představují partity (celkem 8). I zde až na jednu výjimku převládá tříhlasá sazba (vl 1, vl 2, b). Tímto termínem jsou u Karla Kohouta nazývány, a to bez výjimky, čtyřvěté cykly s řazením vět: rychle-pomalú-taneční věta-rychle. Nejedná se zde tedy již o barokní partitu pro sólový nástroj sestávající z nestálého počtu tanečních vět (kromě hlavního jádra, tedy *allemande-courante-sarabande-gigue*), ani nemá u Kohouta tento termín vazbu na tvorbu (ve formě divertiment) pro dechová seskupení, jak tomu bylo u jeho současníků. Jedná se zde o jistý druh cyklické sonáty s ještě ne zcela rozvinutou sonátovou formou v první větě. Na místě taneční věty je řazen vždy menuet s kontrastním triem, které dosahuje plné autonomie a není jen krátkým úsekem v rámci menuetu. Tonální jednotu partity doplňuje pomalá věta v kontrastní tónině.

I když je Karel Kohout znám zejména jako autor skladeb pro loutnu, největší část jeho dodnes zachovaného díla tvoří právě skladby pro smyčcové nástroje. Některým z nich věnoval svoji nedokončenou dizertační práci již Robert Frantz na počátku 20. století. Přesto zůstává tato Kohoutova tvorba stále velmi málo známá, a to jak mezi muzikology, tak mezi hudebními interprety. Věříme, že výše představený stručný přehled této Kohoutovy tvorby přispěje k znovuoživení zájmu o tuto oblast v jeho díle.

⁵¹² Stejnojmenná mollová tónina: KK 19, 21, 28 a 29; subdominantní: KK 16 a 17, dále pak paralelní mollová tónina: KK 26. U jediné mollové sinfonie (g moll - KK 31) je její pomalá věta v Es dur, tedy na šestém stupni.

* * *

Přestože život a dílo Josefova staršího bratra Karla Kohouta patří mezi nejznámější z rodiny Kohoutů, jemu věnované práce vykazují množství omylů, stále nedostatečné je také povědomí o jeho skladebném odkazu.

V rámci této kapitoly jsme se pokusili doplnit či upřesnit některé informace o životních osudech Karla Kohouta, v nichž hrálo podstatnou roli působení hraběte a později knížete Kounice z Rietbergu. Právě ochrana tohoto důležitého rakouského státníka umožnila Karlovi seznámení s pařížskou kulturou, a to podstatně dříve než bylo dosud myšleno. Toto „spojenectví“ pak také jistě přispělo k následné Karlově kariéře v administrativě vídeňského dvora. Díky svému postavení a stykům tak mohl být Karel pro svého bratra pomocníkem a oporou, což činil až do Josefovy předčasné smrti, jak ukážeme níže.

Hudební odkaz Karla Kohouta zůstává do dnešní doby plně nedoceněn. Zatímco jeho loutnová tvorba již téměř kompletně předmětem moderních edic a následně i nahrávek, jeho díla pro smyčcové nástroje zatím čekají na znovuobjevení. Pouze dva opusy byly vydány v partituře Českým hudebním fondem roku 1957 (KK 15 a 31) a jako téměř jediné Kohoutovy skladby pro toto obsazení jsou občas zařazovány do koncertních programů.⁵¹³ O jisté zviditelnění Kohoutovy v Paříži vydané symfonie f moll (KK 20) se v nedávné době postaral soubor *Ars Antiqua Austria* na svém CD.⁵¹⁴ Stručný přehled tvorby Karla Kohouta, jak jsme jej představili v této kapitole, má za cíl ukázat rozmanitost jeho díla a na základě přehledu pramenů také jeho dobovou oblibu. Zcela nevyhnutelnou pomůckou pro tuto práci pak bylo sestavení tematického katalogu díla Karla Kohouta, který připojujeme v rámci příloh. Detailní zmapování Karlovy tvorby je tak jakýmsi prvním a nepostradatelným stupněm k řešení otázky sporných atribucí, jimž se blíže věnujeme v jiné kapitole.

⁵¹³ Naposledy tak učinila *Musica Florea* na svém koncertě v září 2013 v Praze, kde provedla *Partitu in C* (KK 15).

⁵¹⁴ Viz tematický katalog Karla Kohouta.

3. Josef Kohout – osudy hudebníka napříč osvícenskou Evropou

Hudební kariéra Josefa Kohouta představuje velmi zajímavý a v mnoha ohledech výjimečný příklad mezi migrujícími hudebníky v Evropě ve 2. polovině 18. století. Nově objevené prameny umožňují zrekonstruovat bohatý itinerář tohoto loutnisty, jednoho z posledních známých virtuosů na tento nástroj. Přestože je Josef Kohout spjat s nástrojem, jehož hlavní rozkvět spadá do generace jeho rodičů či spíše prarodičů, ve své vlastní tvorbě se tento hudebník zapojil do aktuální hudební produkce a podílel se na rozvoji nových hudebních žánrů. Poté, co jsme se blíže věnovali původu Josefa Kohouta a prostředí, v němž vyrůstal, stejně jako hudební dráze jeho otce a staršího bratra, kteří měli na jeho profesní vývoj jistě zcela zásadní vliv, zaměříme následující kapitoly na jeho vlastní hudební kariéru na základě dochovaných pramenů a skladeb.

3.1. Vídeňská léta Josefa Kohouta

Jak jsme již zevrubně prokázali v úvodní kapitole, Josefa Kohouta je třeba zařadit do druhé generace migrujících hudebníků pocházejících z českých zemí. Stejně jako jeho starší bratr Karel, i Josef se totiž narodil až v novém působišti svých rodičů, tedy ve Vídni. Jeho rodina tehdy obývala blíže neurčený byt v paláci knížat z Esterházy na Wallnerstraße. Zde Josef prožil první léta svého života až do svých devíti let. Esterházyovský palác byl tehdy důležitým centrem vídeňského kulturního života, zejména v době plesové sezóny zde byl čilý společenský ruch, v němž nechyběla hudba. Je pravděpodobné, že se otec Josefa Kohouta a snad i jeho starší bratr zapojovali do hudebního dění v tomto paláci. Jediný zatím pramenně doložený stálý příjem Josefova otce však nicméně v této době tvořila pouze jeho nepřilíš vysoká penze od knížat ze Schwarzenbergu. Krátce po Josefově narození navíc Jakub Kohout ovdověl a sám si stěžoval na zdravotní problémy a tíživou finanční situaci.

Přestože bylo dětství Josefa Kohouta poznamenáno ztrátou matky a materiálními problémy, prostředí vysoké vídeňské šlechty, s níž byl v kontaktu jeho otec, mělo jistě kladný vliv na Josefovo vzdělání a kulturní rozhled. I když se to nepodařilo pramenně doložit, je

pravděpodobné, že dalším útočištěm pro Jakuba Kohouta a jeho děti byl po nuceném odchodu z esterházyovského paláce právě palác knížat ze Schwarzenbergu na Neuermarktu, kde hudebník o téměř dvacet let později sám zemřel.

Stejně jako u jeho staršího bratra, ani u Josefa Kohouta se nepodařilo zjistit, jakého vzdělání kromě rodinné hudební tradice se mu dostalo. Z jeho pozdější životní dráhy je však zřejmé, že ovládal několik jazyků. Kromě němčiny uměl obstojně latinsky, dále také francouzsky, a to ještě před svým usazením ve Francii. Z dochované korespondence lze předpokládat i nějakou znalost italštiny.⁵¹⁵ Stejně jako ke všeobecnému vzdělání nemáme naneštěstí žádné prameny ani k Josefovým učitelům hudby. Jeho prvním učitelem byl jistě jeho otec, další Josefovo hudební vzdělání se však doložit nepodařilo.

Až do roku 1753, tedy do svých devatenácti let, žil Josef Kohout v rodné Vídni a mohl se tak rozvíjet v kulturním prostředí bohatém na nejrůznější podněty. Přestože v té době začínající veřejné koncerty v Burgtheatru a tamní představení italské opery byly zábavou vybraných kruhů a ani představení v divadle U Korutanské brány nebyla zcela dostupná pro méně majetné vrstvy, mohl se Josef Kohout seznamovat s aktuální hudební produkcí na půdě vídeňských šlechtických paláců. Josefův otec v této době stále udržoval styky s knížaty ze Schwarzenbergu a z pozdějšího vývoje hudební kariéry Josefa i jeho bratra Karla vyplývá vazba na hraběte Václava Antonína z Kounic-Rietbergu. I když se přímé zapojení Josefa Kohouta do vídeňského hudebního života či do mimovídeňských aktivit tamní šlechty prozatím doložit nepodařilo, na základě jeho další hudební kariéry lze nicméně takové působení předpokládat. V této souvislosti se také nabízí domněnka, zda se nemohl Josef Kohout zúčastnit Kounicovy pařížské mise spolu se svým bratrem.

⁵¹⁵ K této domněnce nás vedou italské výrazy vmísené do jeho francouzsky psaných dopisů, kde se jedná o fonetickou záměnu. O tom více viz kapitola 3.2.2.

3.1.1. *Salve regina* – doklad prvního pařížského pobytu Josefa Kohouta²

Pobyt Josefa Kohouta ve francouzské metropoli patří k dosud jediné obecně známé etapě jeho hudební kariéry. První zprávy o jeho tamním působení však pocházejí až z roku 1762, kdy již byl členem orchestru prince Contiho. V následujícím roce se s úspěchem provádělo Kohoutovo *Salve regina* pro soprán, sbor a orchestr v rámci *Concert spirituel*.⁵¹⁶ Jediný dochovaný pramen tohoto díla, které obsahuje ne zcela obvyklý doprovodný part koncertantního violoncella, nicméně vzbuzuje otázky ohledně jeho datace. Připomeňme v této souvislosti, že na dobově módní violoncello hráli jak Josef Adam ze Schwarzenbergu, tak také Václav Antonín z Kounic-Rietbergu. V rámci Contiho orchestru pak působil virtuos Jean-Pierre Duport, který také violoncellový part roku 1763 v *Concert spirituel* interpretoval.

Toto jediné dochované moteto Josefa Kohouta je známo díky opisu partitury dnes uloženém ve fondu konzervatoře v pařížské Národní knihovně pod signaturou Ms. 10610. Bližší popis tohoto pramene a identifikace jeho kopisty pak vede k hypotéze, zda nemohlo dílo vzniknout dříve a být nějak spjato s vyslaneckou misí hraběte Kounice v Paříži v letech 1750–1752.

Jak jsme již uvedli výše, hrabě Václav Antonín Kounic měl ve svých službách v Paříži několik hudebníků, z nichž se prozatím podařilo identifikovat pouze dva: hornistu Franze Steinmetze a loutnistu Karla Kohouta. Jeho celý doprovod však čítal na sto lidí, jak sám zmiňuje v korespondenci s dvorským sekretářem baronem Ignácem von Kochem. I když nemáme žádné další prameny či dobová svědectví, které by pobyt mladého Josefa Kohouta v Paříži potvrzovaly, jediný dochovaný opis jeho moteta *Salve regina* takovou hypotézu nabízí.

Mottetto di Soprano, con grande Coro | con violini, viola, violoncello obbligato, | oboè, è Basso. | Del signor Giuseppe Kohaut, jak zní celý titul tohoto pramene, je psáno velmi charakteristickým rukopisem italské proveniencie, avšak na francouzském papíře, typickém pro 50. a 60. léta 18.

⁵¹⁶ Blíže se působení Josefa Kohouta v rámci *Concert spirituel* věnujeme ve zvláštní kapitole (3.3.1.).

století.⁵¹⁷ Fondy hudebního oddělení Národní knihovny v Paříži obsahují několik pramenů se stejnými charakteristikami:

- J. Kohout, *Salve regina*, partitura, F-Pc, Ms. 10610
- Anonym, 2 italské árie, party, F-Pn, Vm⁷ 7275:⁵¹⁸
 - „*Se il ciel la notte ingombra*“
 - „*Varcan col vento istesso*“
- Nicola Conforto, „*Non sperar non lusingarti*“, party,⁵¹⁹ F-Pn, Vm⁷ 7260bis⁵²⁰
- Johann Adolf Hasse, sbírka 10 motet pro sólový hlas, partitura, F-Pc, Ms.2034–2043:
 - „*Alta nubes illustrata*“
 - „*Fugge, fugge, o misera columba*“
 - „*Gentes barbarae tartarae turbe*“
 - „*Pro timore mei reatus*“
 - „*Qual columna luminosa*“
 - „*Scintillando celestes ardores*“
 - „*Si fremit unda irata*“
 - „*Stat tenebrosa in nube*“
 - „*Sum angora o Deus*“
 - „*Vides lucentes vias*“
- J. A. Hasse, *Didone abbandonata*, partitura, F-Pc, Rés.1351
- J. A. Hasse, *Didone abbandonata*, party, F-Pc, L.20202

⁵¹⁷ Zpívaný text moteta je psán jinou rukou než notový text. Právě noty nesou ony zmiňované italské charakteristiky.

⁵¹⁸ Obě v Paříži anonymně dochované árie lze atribuovat dle databáze RISM A/II: Leonardo Leo je zde uveden jako autor árie „*Se il ciel la notte ingombra*“ na základě restituovaného jména autora na prameni uloženém v B-Bc/ 4371, viz RISM A/II id: 700001470, tento pramen obsahuje navíc oproti pařížskému doprovod houslí; text árie „*Varcan col vento istesso*“ pochází z libreta P. Metastasia *L'Asilo d'amore*, stejné zhudebnění jako pařížský pramen se nachází v berlínské státní knihovně pod jménem Vincenza Legrenzia Ciampiho (D-B/ Mus.ms. 3611), viz RISM A/II id: 452008132.

⁵¹⁹ Zmiňované písářské charakteristiky má pouze část dochovaných partů: vl 1 concertino, vl 2 concertino, vl 2 ripieno, vla, vlc concertino, cor 1, cor 2. Ostatní party vykazují charakteristiky ateliéru kopistů pařížské opery vedeného Durandem. O tomto ateliéru více viz ROSOW, Lois, „Lallemand and Durand: Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra“, *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), s. 142–163.

⁵²⁰ Děkuji Beverly Wilcox z kalifornské univerzity v Davisu za upozornění na tyto dva prameny (Vm⁷ 7275 a Vm⁷ 7260bis) a za velmi podnětné konzultace ohledně tohoto kopisty a pramenů týkajících se *Concert spirituel* v Paříži.

- J. A. Hasse, „Oh Dio! Cresce l'orrore“,⁵²¹ partitura, F-Pc, D.5470 (1)

Skutečnost, že se mezi prameny objevuje i opis *Didone abbandonaty* (Rés.1351), vedla k domněnce, že se jedná o autografy Johanna Adolfa Hasseho. Tento názor podpořilo hned několik okolností: zejména velmi charakteristický a nepřilíš úhledný rukopis, který budil dojem spíše autografu než práce profesionálního kopisty. Partitura opery byla navíc opatřena zdobnou úvodní rytinou s oslavnou básní a okrasně svázána se znakem Marie Josefy Saské, francouzské dauphinky. Tyto všechny atributy budily dojem, že se jedná o dar saské princezně od jejího oblíbeného skladatele. Datace partitury, „à Paris 1753“, stejně jako již zmíněný francouzský papír, navíc předpokládaly osobní návštěvu Hasseho v Paříži v daném roce.⁵²²

Tento typ písma byl poprvé určen jako rukopis Hasseho zřejmě knihovníkem Národní knihovny Amédém Gastouém. Jeho rukou je totiž modrou tužkou připsáno na titulním listu Kohoutovy *Salve regina*: „Copie de A. Hasse“.⁵²³ Kopie Kohoutova moteta tak byla přerazena mezi vzácné rukopisy a její signatura byla změněna na současnou Ms.10610. Právě tento velmi nepravděpodobný případ, tedy že by Johann Adolf Hasse opisoval v Paříži Kohoutovo moteto, vedl k přehodnocení stávající identifikace rukopisu⁵²⁴ a umožnil tak odhalení identity tohoto kopisty. Po vyloučení Josefa Kohouta jako možného písaře bylo třeba hledat klíč k identifikaci kopisty mezi interprety italských árií a zmiňované *Didone abbandonaty* v 50. letech 18. století ve Versailles a v Paříži.

⁵²¹ Závěrečný rec. acc. z Hasseho opery *Didone abbandonata*, stejná verze jako opis partitury a partů, viz F-Pc, Rés.1351 a L.20202.

⁵²² Informace o jeho návštěvě Versailles na podzim 1753 a osobním dirigování opery se objevují i v novodobé literatuře. Nejnověji např.: CHARLTON, David, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*. Cambridge University Press, 2013, s. 9.

⁵²³ Za identifikaci autora připsu jako A. Gastouého děkuji Laurence Decobert, vedoucí starých sbírek v hudebním oddělení Národní knihovny v Paříži.

⁵²⁴ Již Roland Schmidt-Hensel upozorňuje, že se u pařížského pramene *Didone abbandonaty* nejedná o autograf, nenavrhuje však žádnou identifikaci tohoto kopisty. Viz osobní korespondence a také SCHMIDT-HENSEL, Roland Dieter, « *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...* » *Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*. V&R unipress, 2009, Vol. 2, s. 607–608.

Jako spojovací článek tak vyvstala existence dosud takřka neznámého hudebníka, který však důležitým způsobem přispěl k šíření italské hudby, zejména J. A. Hasseho, a to nejen v Paříži.⁵²⁵ Oním hudebníkem je cembalista Adamo Scola (fl 1728–ca 1755) pocházející z italské Neapole. Kusé informace o jeho kariéře se v literatuře omezují takřka výhradně na jeho působení jako hudebního vydavatele v Londýně. Scola zde totiž vydal roku 1739 *Essercizj per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti*, což bylo první vydání třiceti ze Scarlattioho slavných sonát.⁵²⁶ Je zajímavé, že autorem rytiny na frontispis tohoto zdobného vydání byl malíř Jacopo Amiconi, pozdější manžel mezzosopranistky Marie Antonie Marchesini, která působila od roku 1737 v Londýně. Scola byl v kontaktu s Amiconim již delší dobu, malíř byl totiž spolu se svým kolegou Francescem Sletterem a s architektem Giacomo Leonim svědkem na svatbě Adama Scoly s Mary Olivier, která se odehrála 9. srpna 1734 v kapli portugalské ambasády v Londýně.⁵²⁷

Jméno Adama Scoly se v souvislosti s Londýnem objevuje nicméně již dříve. Dle nám známé lexikografické literatury zde měl vystoupit na koncertě, konaném 4. dubna 1728 v divadle Haymarket Theater, kde doprovázel na cembalo zpěvačku Mrs Carter. Scola byl tehdy označen za „Virtuoso of Naples“.⁵²⁸ Lze se tedy domnívat, že tento koncert se odehrál nedlouho po jeho příjezdu do Londýna.

Dalším časovým údajem, který v lexikografické literatuře ohraničuje Scolovo londýnské působení, je opět ediční počín. V letech 1742–1748 se totiž Scola podílel na vydání celkem tří svazků benátských balad, jichž byl snad z části i sám autorem.⁵²⁹ První díl Scola dedikoval hraběti

⁵²⁵ Detailněji se působení tohoto hudebníka věnujeme v připravované samostatné studii.

⁵²⁶ V rámci inzerce tohoto vydání byl Scola označen jako „*Mr Adamo Scola, Musick Master in Vine Street, near Swallow Street, Piccadilly, over against the Brenhouse, London*“. Cituji dle EDWARDS, Owain, „Scola, Adamo.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 3. 4. 2015]
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25234>>

⁵²⁷ CROFT-MURRAY, Edward, *Decorative Painting in England, 1537-1837*, 1970, Vol. 2, s. 164 a 277.

⁵²⁸ HIGHFILL, Philip H. – BURNIM, Kalman A. – LANGAHNS, Edward A., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois University Press, Vol. 13, 1991, s. 234.

⁵²⁹ *Venetian Ballad's composed by Sigr. Hasse and all the celebrated Italian masters*. London: Walsh, [1742]; *A Second Set of Venetian Ballads For the German Flute, Violin, or Harpsicord. Compos'd by Sigr. Hasse, and all the Celebrated Italian Masters*.

z Middlesexu a připojil krátký úryvek z prologu Guariniho libreta *Il Pastor fido*.⁵³⁰ Je tedy možné, že byl nějakým způsobem spjat s operní společností vedenou v letech 1739–1745 tímto aristokratem.⁵³¹

Díky daňovým záznamům můžeme posunout působení Adama Scoly v Londýně až do roku 1750. V daňových knihách se zde totiž objevuje stále na stejné adrese, tedy na Vine Street East.⁵³²

Zřejmě ještě téhož roku, či začátkem následujícího roku však Adamo Scola Londýn opustil a odjel do Paříže. Tato část jeho kariéry zatím zůstávala takřka neznámou. Jacques-Gabriel Prod'homme sice ve své studii o Caffarelliho návštěvě Paříže a Versailles na jaře 1753 zmiňuje se zpěvákem spolupracujícího italského kopistu jménem Adamo Scola, nijak se však nepokouší o jeho další identifikaci.⁵³³ Je nicméně více než pravděpodobné, že se jedná o výše zmiňovaného cembalistu dříve působícího v Londýně. Širší studium archivních dokumentů, zejména účtů královského dvora, které částečně procházel i Prod'homme, umožnilo lepší poznání francouzského pobytu Adama Scoly a zejména identifikaci jeho rukopisu.

Tento cembalista se poprvé objevuje v účtech královské pokladny v roce 1751, kdy dostal 120 liber za hraní před jeho Výsostí ve Versailles. Jeho pobyt zde byl spojen s vystupováním

London: I. Walsh, [1744]; *A Third Set of Venetian Ballads : for the German Flute, Violin, or Harpsicord*. London: I. Walsh, [1748].

⁵³⁰ „*Raccolta di gonfoliere &c. | dedicata | all'eccellenza | di | Carlo Sakvill | Conte di Middlesex. | dal suo | Umilissimo et obbligatissimo Servo | Adamo Scola. | Picciole Offerte sì ma però tali; | Che se con puro affetto il cor le dona; | Anche il Ciel non le sdegnà. | Pastorf. Prolog.*“

⁵³¹ O operním mecenátu v Anglii viz např. CERVANTÈS, Xavier, „Du mécène aristocratique à l'entrepreneur professionnel : l'opéra italien comme enjeu social et culturel à Londres 1705–1745“, in: *Dix-huitième siècle* 43 (2011), s. 77–99.

⁵³² GB-Llma, *London Rate Books, Westminster Rate Books 1745–1750*, viz Ancestry.com. *London, England, Selected Rate Books, 1684-1907*. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2013. [online databáze, cit. 11. 4. 2014].

⁵³³ PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, „Un Chanteur italien à Paris: Le voyage de Caffarelli, en 1753“, *Revue musicale* 7 (1911), s. 61–68.

rodiny Vestris.⁵³⁴ Znova se jeho jméno objevuje až s již zmiňovaným pobytem slavného kastráta Caffarelliho ve Francii od května do začátku listopadu 1753. Množství účtů spojených s tímto velmi nákladným pobytem zmiňuje již ve své studii Prod'homme, a to včetně přepisů vyúčtování většiny kopií pořízených Adamem Scolou. Scola Caffarelliho doprovázel během celého jeho pobytu a dle dochovaných účtů hrál na všech koncertech a představeních, kde Caffarelli zpíval.

Přestože se Scola mohl s Caffarellim znát z jeho pobytu v Londýně v sezóně 1737–1738, za doprovod zpěváka během jeho francouzského pobytu jej určil maršál Richelieu, jak Scola sám zmiňuje v jedné z kvitancí. V této souvislosti je zajímavé, že o najmutí Scoly se pravděpodobně zasloužila Madame de La Pouplinière, tedy více než blízká osoba maršála Richelieu. Přípravy na příjezd Caffarelliho a na provedení Hasseho *Didone abbandonaty* započaly totiž dříve. Již 22. března 1753 bylo zapláceno Luigi Andrei Riccobonimu 36 liber za náklady, které měl s pořízením kopií k *Didone* pro dauphina.⁵³⁵ Z konce března či začátku dubna téhož roku zjevně pochází i několik vzkazů Madame de La Pouplinière intendantovi královských Menus Plaisirs,⁵³⁶ Louisi Bay de Curys, ohledně zmiňované opery. Vyplývá z nich nejen, že se sama podílela na získání opery, ale také, že zná najatého kopistu Adama Scolu.⁵³⁷ Přimlouvala se totiž, aby mu byla vyplacena záloha na nákup papíru potřebného pro opis, a to již začátkem dubna, tedy ještě dříve než se Caffarelli vydal z Neapole na cestu.⁵³⁸

⁵³⁴ „Mémoire de la dépense faite par le Sr. Levesque à l'occasion des spectacles donnés à Versailles devant leurs Maj.[es]tés en la présente année 1751.“ F-Pan, O¹/2988 (Maison du Roi), nefoliováno.

⁵³⁵ „Je prie M Levesque de faire rembourser | au S Riccoboni trente six livres pour | frais des coppies qu'il a fait faire de | l'opera de didon pour Mr le | Dauphin. A Paris le 22 mars 1753. | De Cury. | je soussigné ai receu de Monsieur | Levesque la somme ci dessus de | trente six livres. fait à Paris ce | 22 Mars 1753. Riccoboni“ F-Pan, O¹/2994, nefoliováno.

⁵³⁶ Intendant měl na starosti organizaci veškerých představení a slavností pořádaných pro krále a organizovaných v jeho zámcích.

⁵³⁷ Madame de La Pouplinière připomínala de Curysovi, že Scola kdysi vystoupil spolu s Mlle Vestris, za což mu správce Levesque tehdy zaplatil. „M^{de} de Lapoupliniere prie M de Curis d'envoyer | les deus louis à ce copiste. Il la persecutte | pour acheter du papier. | Levesque le connoist et l'a deja payé pour | avoir accompagné la Vestrici à Fontainebleau.“ F-Pan, O¹/2994, nefoliováno.

⁵³⁸ Gaetano Majorano Caffarelli dorazil do Paříže 17. května a až do začátku listopadu vystoupil na více než deseti koncertech a představeních u dvora. Ke konci svého pobytu se také představil v Paříži v rámci *Concert spirituel* a také v salónu finančníka La Pouplinière. Paříž opustil 5. listopadu a již se sem nikdy nevrátil.

Z dochovaných účtů vyplývá rozsah Scolovy práce pro královský dvůr v roce 1753, zejména na opisech Hasseho děl, ale také jako stálý doprovod Caffarelliho. Dvůr byl s jeho službami zřejmě spokojen, protože ve své práci specialisty na italskou hudbu ještě krátce pokračoval. Koncem ledna 1754 mu mělo být vyplaceno 300 liber za práci pro hudbu u dauphinky. Z příloženého vysvětlujícího dopisu zjišťujeme, čeho se týkala:

„[...] Spočívá v uspořádání všech hudebnin dauphinky, které protože nebyly svázané a označeny, byly smíchány do té míry, že nebylo možné nic rozeznat a bylo třeba Itala a znalého daných děl, aby je roztřídil. [...]“⁵³⁹

Koncem května 1754 se Adamo Scola objevuje naposled v účetnictví královského dvora. Bylo mu tehdy vyplaceno 36 liber za transponování blíže neurčeného díla pro potřeby koncertů u dauphinky. Žádné další prameny k jeho kariéře nám známy nejsou. Neznámé zůstává i datum jeho úmrtí. Vzhledem k tomu, že jeho syn Charles Scola (z 1817), zdatný violoncellista, působil nejpозději od roku 1760 v Londýně,⁵⁴⁰ je možné, že se rodina přestěhovala zpět do Anglie.⁵⁴¹

Přestože nelze zcela vyloučit, že Adamo Scola žil v Paříži ještě na počátku 60. let 18. století, kdy zde máme doložen pobyt i Josefa Kohouta a provedení jeho moteta *Salve regina*, výše zmíněná fakta a dochované opisy děl takovou variantu příliš nepodporují. Z detailnějšího srovnání písma nám známých opisů pořízených Adamem Scolou totiž vychází jako zcela nejbližší ke Kohoutově motetu právě opis *Didone abbandonaty* vytvořený v dubnu 1753. I když nejsou opisy ostatních zmíněných děl datovány, lze se domnívat, že italské árie spadají do období let 1751–1754.⁵⁴² Datace opisů Hasseho sólových motet,⁵⁴³ které náležely do za revoluce zkonfiskované

⁵³⁹ „Il consiste en un arrangement de toute la | musique de Mad La Dauphine laquelle faute | d'avoir été reliée et cotée étoit confondüe a un | point qu'il n'étoit possible d'y rien connoître et | qu'il falloit être italien et renommé dans la | connoissance d'udits[?] ouvrages pour les pouvoir | demesler.“ F-Pan, O¹/2996, nefoliováno.

⁵⁴⁰ Dle záznamů The Royal Society of Musicians byl Charles Scola jejím členem od 3. srpna 1760 a v té době působil v královském divadle Haymarket.

⁵⁴¹ Mary Scola, snad vdova po Adamu Scolovi, se objevuje v daňových záznamech v Londýně v letech 1771 a 1772.

⁵⁴² WILCOX, Beverly, *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolages in Eighteenth-Century Paris*. PhD. Dissertation, University of California, Davis, 2013, s. 170–172.

⁵⁴³ Další opis stejných motet včetně jmen interpretů se nachází v Library of Congress ve Washingtonu, US-Wc / M2102.H35 M6 Case. V rámci této práce nebylo možné blíže tento pramen prostudovat a posoudit charakteristiky rukopisu.

knihovny barona Grimma, není nijak doložena.⁵⁴⁴ Je však pravděpodobné, že byl opis pořízen také v 50. letech 18. století, kdy se Hasseho tvorba objevovala na programech *Concert spirituel*.

Rukopis Adama Scoly je velmi charakteristický a ve všech nám známých opisech si zachovává stejné prvky. I kdyby bylo Scolovo působení ve Francii delší, lze se domnívat, že by se desetiletý odstup od vzniku kopií nějak na jeho písmu projevil, navíc v 60. letech by již Scola musel být v poměrně pokročilém věku.

⁵⁴⁴ O Grimmově hudební knihovně více viz, MASSIP, Catherine, „La bibliothèque musicale du baron Grimm“, in: *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédién* (J. Gribenski, M.-C. Mussat, H. Schneider éds.), Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, s. 189–206.

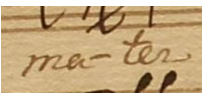

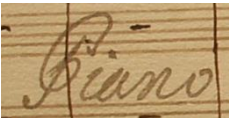

Pramen	g-klíč	c-klíč	f-klíč	d	♩	♪	♯	b	guidon	tempa	Nástroje/text	parafa
J. Kohout, <i>Salve regina</i> (F-Pc, Ms. 10610)												
[L. Leo], „ <i>Se il ciel...</i> “ (F-Pn, Vm ⁷ 7275)												
[V. L. Ciampi], „ <i>Varcian col vento...</i> “ (F-Pn, Vm ⁷ 7275)												
N. Conforto, „ <i>Non sperar...</i> “ (F-Pn, Vm ⁷ 7260bis)												
J. A. Hasse, <i>Moteta</i> (F-Pc, Ms.2034–2043)												
J. A. Hasse, <i>Didone abbandonata</i> , part. (F-Pc, Rés.1351)												
J. A. Hasse, <i>Didone abbandonata</i> , p.s. (F-Pc, L.20202)												
J. A. Hasse, „ <i>Oh Dio!</i> ...“ part. (F-Pc, D.5470 (1))												

Obr. 13: Srovnání pramenů – rukopis Adama Scoly

Opis Kohoutova moteta se od ostatních dosud nalezených pramenů psaných Adamem Scolou v jedné zásadní věci odlišuje. Na rozdíl od ostatních děl na italský text je totiž v tomto motetu veškerý zpívaný, a tedy latinský text psán jinou rukou a světlejším inkoustem. Podobným inkoustem jsou také provedeny provozní škrty a úpravy. Toto písmo se zásadně liší od rukopisu Adama Scoly. Jedná se o nepříliš charakteristické a zběžně psané písmo, navíc s ohledem na rozsah zpívaného textu nabízí pramen poměrně malé množství srovnávacího materiálu. Přesto zde lze nalézt jisté podobnosti s písmem Josefa Kohouta, jak se dochovalo v jeho unikátních autografních dopisech, psaných pro změnu poměrně úhledným rukopisem.⁵⁴⁵

	J. Kohout, <i>Salve regina</i> , F-Pc, Ms. 10610	J. Kohout, dopis H. F. Radziwillovi, PL-Wagad, AR V 6987, fol. 4r–10r
„et“		
„R“		
„E“		
„d“		
„g“		
„p“		
„v“		

⁵⁴⁵ O nich více viz následující kapitola této práce.

„r“		
„P“		

Obr. 14: Srovnání rukopisů – text *Salve regina* a autograf Josefa Kohouta

Protože se jedná o poměrně obvyklé způsoby psaní jednotlivých písmen, nepovažujeme nalezené shodné znaky za dostatečně distinktivní, abychom mohli Josefa Kohouta jednoznačně určit za pisatele zpívaného textu a dynamiky v závěrečném sboru. Výše uvedené podobnosti jsou nicméně v mnoha ohledech velmi zřetelné.

Připustíme-li, že opis Kohoutova *Salve regina* vznikl na počátku 50. let 18. století, tedy ve stejné době jako další nám známé opisy Adama Scoly, znamenalo by to, že Josef Kohout nebo alespoň jeho dílo museli být v dané době v Paříži. Jako nejpravděpodobnější se v tomto ohledu jeví právě doprovod Václava Antonína z Kounic-Rietbergu na jeho velvyslanecké misi. Ta sice skončila několik měsíců před návštěvou Caffarelliho v Paříži a Versailles, výše doložená fakta však ukazují, že Adamo Scola byl v Paříži přítomen již nejpozději od roku 1751. Mohl se tedy s vyslancem nebo jeho doprovodem setkat.

Naneštěstí nemáme žádné doklady o provedení Kohoutova moteta v Paříži v této době. Je však velmi zajímavé, že se dochovalo právě v opisu od hudebníka, který významně přispěl k šíření italské hudby ve Francii, zejména děl J. A. Hasseho. S ohledem na možné provedení *Salve regina* je zde na místě připomenout poměrně neobvyklý virtuosní koncertantní violoncellový part tohoto moteta a skutečnost, že syn Adama Scoly byl zdatným violoncellistou.

* * *

Aniž by bylo možné jednoznačně dokázat pařížský pobyt Josefa Kohouta během Kounicovy velvyslanecké mise a s ním spojené možnosti poznání tamního kulturního prostředí, dochovaný unikátní opis jeho moteta *Salve regina* podporuje hypotézu o této první francouzské

návštěvě. Identifikace kopisty tohoto moteta a datace jím pořízených opisů jiných skladeb umožňuje posunout zrod této skladby o více než deset let dříve, než zazněla v *Concert spirituel*. Toto dílo by se tak stalo první známou skladbou Josefa Kohouta, vzniklou v jeho mladých letech.

3.2. V německém a italském stylu

At' se Josef Kohout dostal v mládí do Paříže či nikoli, zázemí jeho rodné Vídně a styky, které zde jeho rodina udržovala, mu umožnily dostatečně rozvíjet svůj talent a získat první profesní zkušenosti. Hudební prostředí Vídně poloviny 18. století utvářela pestrá směsice vlivů jak italské operní a koncertantní produkce, tak místní tradice s pevným základem fuxovské kontrapunktiky, to vše okořeněné lidovou melodikou jednotlivých národů habsburského soustátí. Nelze zcela pominout ani vliv francouzské hudby, který však podstatněji zesílil až koncem 50. let 18. století se změnou politické situace, která se časově shodovala s rozmachem nového žánru francouzských komických oper, jež si posléze podmanily většinu Evropy.

Právě ve zlomovém období počátku 50. let 18. století získával Josef Kohout své první profesní ostruhy, a to hned v méně pravděpodobné destinaci – severní Evropě. Až nedávné výzkumy odhalily dosud neznámé počátky hudební kariéry Josefa Kohouta v orchestru knížete Radziwiłła na území dnešního Polska a Běloruska. Právě služba u tohoto knížete pak umožnila odhalit i Kohoutovu následnou studijní cestu do tentokrát již jednoznačně hlavní destinace středoevropských hudebníků – do Itálie. Představení těchto nových objevů v souvislosti s hudebníkovým působením věnujeme následující kapitoly.

3.2.1. Ve službách knížete Radziwilla

Kníže Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760), pocházející z jednoho z nejstarších a nejmocnějších litevsko-polských šlechtických rodů, nechvalně proslul svojí ukrutností vůči svému okolí i poddaným.⁵⁴⁶ Díky detailnímu studiu archivu rodu se však polské muzikoložce Ireně Bieńkowské podařilo odkrýt dosud neznámé okolnosti bohatého hudebního života na jeho dvoře.⁵⁴⁷ Právě v jeho službách získal Josef Kohout své první známé místo.

Rod Radziwiłłů má své kořeny již na počátku 15. století a od roku 1515 nesl titul říšských knížat. Jednalo se o jeden z nejbohatších a nejvlivnějších rodů na území Polska a Litvy. Hieronim Florian Radziwiłł pocházel z nieświecko-olycké větve a byl nejmladším ze čtrnácti dětí Karola Stanisława Radziwiłła a Anny Katarzyny Sanguszko. I přesto na něj zbyl obrovský majetek, který mu umožnil udržovat si rozsáhlý dvůr včetně vlastní několikatisícové armády. Jeho hlavními sídly byl zámek Slutsk (v dnešním Bělorusku) a po matce zděděné panství a zámek Biała Podlaska na území dnešního Polska. Kromě těchto sídel vlastnil paláce i v několika velkých městech: Gdaňsk, Grodnie a Varšava. Na konci 40. let 18. století si pak zakoupil zámek nedaleko Vídně, v Bad Vöslau (budova nynější radnice), na nějž se hodlal na trvalo přestěhovat.⁵⁴⁸

Z mládí Hieronima Floriana víme o jeho hudebním vzdělání – učil se hrát na loutnu a na cembalo, měl také pěkný hlas.⁵⁴⁹ Neoplýval však intelektuálním nadáním ani ambicemi. V jeho pozdějším konání se plně projevil jeho čilý zájem o divadlo, které na svém dvoře nechával provozovat. Právě s ohledem na divadlo a hudební divadlo existují nejpřesnější informace k provozovanému repertoáru. Bieńkowska v tomto ohledu uvádí, že se u knížete v letech 1752 až 1760, tedy v době víceméně totožné s tamním působením Kohouta, hrálo celkem třicet

⁵⁴⁶ Z jeho tří manželství nezešel žádný potomek, všechny jeho manželky od něj postupně utekly zpět k rodičům a svazky byly rozvedeny, důvodem měla být jeho ukrutnost.

⁵⁴⁷ K tomu nejnověji ve své knize BIEŃKOWSKA, Irena, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013 a v četných studiích, viz níže.

⁵⁴⁸ BIEŃKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760)“, in: *Polish Studies on Baroque Music* (S. Paczkowski – A. Ryszka-Komarnicka eds.), Warsaw, 2009, s. 84.

⁵⁴⁹ BIEŃKOWSKA, I., „Relacja patron – artysta: Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760) i jego muzycy“, in: *Polski rocznik muzykologiczny*, 2004, s. 34.

představení, během nichž bylo provedeno minimálně deset děl operního charakteru: *dramma per musica*, *intermezzo*, ale i komické opery.⁵⁵⁰ Autory hudby k představením byli povětšinou knížecí hudebníci, viz například opera *Historia Tamerlana* (1756) od Giuseppe Tortiho. Některé hudebniny však byly získány i ze zahraničí – například roku 1750 to byly tři opery J. A. Hasseho (*Didone abbandonata*, *Lucio Papirio a Tito vespasiano*) a v roce 1753 z Berlína opera *Silla* C. H. Grauna. Nejsou nicméně záznamy o scénickém provedení těchto děl, pravděpodobně se z nich tedy provozovaly jen vybrané kusy.⁵⁵¹ Většina představení byla spjata, jak bylo obvyklé u šlechtických dvorů, s oslavami jmenin či narozenin pána a s dalšími významnými událostmi.

V knížecích divadlech nechyběly ani taneční výstupy. Od roku 1756 totiž na dvoře Hieronima Floriana působili taneční mistři Louis Maximilien Dupré a Antonio Puttini a vytvořili z místních dětí čtrnáctičlenný taneční soubor. Ti se zapojovali jak do představení pantomim, které si ovšem kníže příliš neoblíbil, a frašek *commedie dell'arte*, tak do tanců francouzské tradice ve formě *divertissements*. Pokročilejší formy tanečního divadla jako například *ballet d'action* však prováděny nebyly.⁵⁵² Lačnost po exotických prvcích v divadle 18. století přivedl Hieronim Florian Radziwiłł do extrému, když se snažil z přivezených černošských dětí vychovat tanečnický, pouze dva z nich se však stali stálými členy skupiny.⁵⁵³

Další informace o repertoárovém směřování na Radziwiłlově dvoře lze odvodit z rodové knihovny. Z té se sice zachoval jen zlomek, dobové inventáře knihovny nicméně umožňují její rekonstrukci. Zde je patrný silný zájem o francouzskou kulturu a hudbu. Problematická však zůstává identifikace jednotlivých částí knihovny a tedy i děl pocházející od Hieronima Floriana. Mezi pravděpodobně k jeho sbírkám náležejícími hudebninami lze jmenovat například tisk opery Jean-Josepha Moureta *Pirithous* (1723), rukopisný opis partitury baletu (*opéra-ballet*) *Le Ballet de Sceaux* Jean-Baptisty Morina či heroický balet *Le pouvoir de l'amour* (1743) od Josepha-Nicolase-

⁵⁵⁰ BIENKOWSKA, I., „Organizacja życia teatralnego w Slutsku w latach 1752–1760“ *Przegląd muzykologiczny* Nr 6, 2006, s. 85.

⁵⁵¹ BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 296–298.

⁵⁵² BIENKOWSKA, I., „Organizacja życia teatralnego...“ *op. cit.* s. 73–76 a 84.

⁵⁵³ O tom více BIENKOWSKA, I., „Wzmianki o balecie egzotycznym na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła“, in: *Barok. Historia-Literatura-Sztuka* XV/1 (29), 2008, s. 189–201.

Panrace Royera, opět v rukopisném opisu partitury.⁵⁵⁴ Bieńkowska nepovažuje za pravděpodobné, že by kníže balety scénicky prováděl, spíše se jednalo o jejich úryvky či instrumentální suity.

Do divadelní kultury na knížecím dvoře spadalo i provádění francouzských komedií a tragédií.⁵⁵⁵ Od roku 1752 na jeho dvoře působila německá divadelní společnost provozující německé komedie s oblíbeným *Hanswurstem*.

Vzhledem k tomu, že knížecí sbírky byly krátce po smrti Hieronima Floriana s příchodem carské armády roku 1770 rozprášeny, je velmi problematické rekonstruovat u knížete hraný repertoár, a to zejména s ohledem na nescénické hudební produkce a instrumentální hudbu. Z dochovaných archivních dokumentů vyplývá, že hlavními autory u dvora prováděných skladeb byli knížecí hudebníci. Jejich počet i specializace se postupně vyvíjely, svým rozsahem však knížecí hudba patřila k nejpočetnějším u evropských šlechtických dvorů.

Knížecí dvorní kapela existovala v letech 1733 až 1760 a postupně jí prošlo až na sedmdesát hudebníků pocházejících z Polska, Čech, Německa, Rakouska a Itálie. Do roku 1747 měl ansámbl mezi osmi až deseti hudebníky, posléze se rozrostl na dvacet. Od konce 40. let 18. století byli angažováni i zpěváci.⁵⁵⁶ Dvorní hudební kultura u Hieronima Floriana dosáhla svého vrcholu ve druhé polovině 50. let 18. století, kdy měl kromě šesti zpěváků a třicítky instrumentalistů k dispozici také dvacetičtyř-členný balet. Toto období rozkvětu však netrvalo dlouho a v posledních dvou letech života knížete je znatelný úpadek způsobený četnými útekami u něj zaměstnaných umělců, způsobenými problematickými podmínkami knížecí služby a nepravidelným vyplácením mezd.

⁵⁵⁴ O tom více BIEŃKOWSKA, I., „Muzykalia i teatralia w zbiorach biblioteki ordynackiej w Nieświeżu XVII i 1. poł. XVIII wieku. Zbiory bialskie“, *Polski rocznik muzykologiczny* 2010, s. 37–56.

⁵⁵⁵ Viz *idem.*, s. 47.

⁵⁵⁶ BIEŃKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760)“, in: *Polish Studies on Baroque Music* (S. Paczkowski – A. Ryszka-Komarnicka eds.), Warsaw, 2009, s. 79ad.

Právě do období hlavního rozkvětu hudební kultury na dvoře knížete Hieronima Floriana spadá i tamní známé působení Josefa Kohouta (1753–1759). V této době měl kníže kromě své dvorní kapely také vojenskou hudbu sestávající v roce 1749 ze 45 trubačů a bubeníků a od začátku 40. let také elitní soubor hobojistů. Dále byl na jeho dvoře přítomen i 24 členný soubor janičářské hudby a ansámbl hornistů k lovům.

Zatímco zmíněné ansámblы vojenské a lovecké hudby byly tvořeny zejména místními hudebníky, knížecí dvorní kapela byla složena převážně z virtuozů najatých v zahraničí. Hlavním místem najímání hudebníků byla Vídeň, a to hlavně díky častým stykům s touto metropolí po zakoupení zámku ve Vöslau. Původ hudebníků pak byl rozmanitý – kromě rodilých Vídeňanů pocházeli také z Drážďan, Varšavy či dokonce z Amsterdamu nebo Itálie.

	Nástroj/ hlas	Jméno	Původ/ působíště	V kapele	Plat (ročně)
Kapelník	Zpěvák (bas)	Tobias Hartwig (<i>fl</i> 1748–1766)	Vídeň	1748–1754	130–144 dukátů
	Zpěvák (tenor)	Franz A. Wittmann (<i>fl</i> 1748–1769)	Vídeň	1748–1760 (1754–1760 kapelník)	80–?
Skladatel		Giuseppe Torti (<i>fl</i> 1752–1780)	Miláno	1756–1759	150
Zpěv	Soprán?	Schamuzkin (<i>fl</i> 1752–1755) = Sama?	Vídeň	1752– 1755/59?	180
	Soprán?	Teresa Maria Massucci (<i>fl</i> 1748–1759)	Vídeň	1753–1759	232
	?	Elisabetta Zambra (<i>fl</i> 1754–1759)	Litva?	1754–1757	
	Soprán?	Teresa Torti (<i>fl</i> 1752–1780)	Miláno	1756–1759	150
	Diskant	Lorenz Pomo von Weyerthal (<i>fl</i> 1733–1774)	Vídeň	1752–1759*	120
	Bas	Tadeus Butz (<i>ca</i> 1732–po1763)	Vídeň	1752–1758*	40
Smyčce	housle	Hilverding (<i>fl</i> 1748 – <i>z</i> 1754)	Vídeň	1748–1754	150
	violoncello	Jacob Märtens (hoboj)		1740–1757	48

		(<i>f/l</i> 1740–1757) Woschitka (fagot) (<i>f/l</i> 1748–1758)	Vídeň?	1748–1758*	
klávesové	varhany	Mayer (skladatel) (<i>f/l</i> 1748–1756) Mauritius Wilcke (<i>f/l</i> 1753–1760)	Vídeň Vídeň	1748–1756* 1753–1760	80–100 80
	cembalo	Johann Otto (<i>f/l</i> 1746–1759)	Riga	1746–1752*	72
drnkací	harfa	Michael Götz (<i>f/l</i> 1748 – <i>z</i> 1749) Johann Baptist Hochbrucker (1732–1812)	Vídeň Donauwörth	1748–1749 1753–1758*	80
	loutna	Antoni Joseph Hueber (<i>f/l</i> 1740–1751) Josef Kohout (1734–1777)	Vídeň Vídeň	1748–1751 1753–1759*	100
Strunné - ostatní	pantaleon	Georg Noëlli (1727–1789)	Vídeň (Londýn)	1758–1759*	300
Dřevo	hoboj	Karl August Wapler (<i>f/l</i> 1740–1753)	Litva?	1740–1753	60
	fagot	Lamprecht (<i>f/l</i> 1748–1751) Sentinger (<i>f/l</i> 1749 – <i>z</i> 1750) Daniel Miessler (<i>f/l</i> 1747–1755) Johann Braun (<i>f/l</i> 1753–1760) ?	Vídeň Vídeň Vídeň Vídeň Varšava	1748–1751 1749–1750 1752–1755 1753–1760 1758–?	100 100 36
Žestě	lesní roh	Schmidt (<i>f/l</i> 1743–1753) Jagoda (<i>f/l</i> 1743–1754) Antonin Pelikan (<i>f/l</i> 1739–1756) Horak (<i>f/l</i> 1739–1753) Wenzel Jarzabek (<i>f/l</i> 1753–1780) Franz Jarzabek (<i>f/l</i> 1753–1780)	Německo Vídeň Janowec Janowec	1743–1753 1743–1754 1752–1753* 1752–1753* 1753–1760 1753–1760	36 36 100 100 84 84
	trombon	Stanski (flétna, šalmaj) (<i>f/l</i> 1749 – <i>z</i> 1754) Stephan (<i>f/l</i> 1749–1758)	Krakov? Vídeň?	1749–1754 1749–1756	110 110
	trubka	Ignatius Meewald (flétna) (<i>f/l</i> 1749–1760)	Gdaňsk	1749–1757?	50

Henreik (fl 1749–1751)	Vídeň?	1749–1751	48
Johann Gottlieb Henning (1722– po 1752)	Greifendorf	1748–1752	48
Joseph Six (fl 1752–1755)	Vídeň	1752–1755	100
Anton Nost (fl 1752–1760)	Vídeň	1752–1760	100
Franciszek Sperling (fl 1736–1756)	Varšava	1752–1756	60
? (housle)	?	1754–?	
? (housle)	?	1754–?	

Tab. 4: Přehled hudebníků v kapele knížete H. F. Radziwilla 1750–1760.⁵⁵⁷

Z výše uvedeného přehledu vyplývá rozsah knížecí kapely v době, kdy byl jejím členem i Josef Kohout. Je zde patrná převaha hudebníků najatých ve Vídni, i když nebyla pro všechny rodným městem. U některých z hudebníků je doložena i jejich skladatelská činnost, jedná se zejména o varhaníka Mayera, který skládal převážně hudbu k německým komediím, dále G. Tortiho, autora minimálně dvou italských oper provedených na knížecím dvoře v letech 1756 a 1757. Z jeho dochované tvorby v různých evropských archivech jsou známy i komorní a koncertní díla pro flétny a hoboj v předklasickém stylu.⁵⁵⁸ Komponovat měl povinnost i kapelník Wittmann pocházející z vídeňské hudebnické rodiny. Skladatelské aktivity lze předpokládat také u J. B. Hochbruckera, který se později proslavil v Paříži a zde mu vyšlo i několik děl tiskem. A v neposlední řadě je ze sekundárních pramenů doložena i tvorba Josefa Kohouta, které se budeme věnovat detailněji níže.

Členové knížecí dvorní kapely byli najímáni převážně s tříletými termínovanými smlouvami, v jejichž náplni byla i povinnost výuky dvou až tří žáků.⁵⁵⁹ Kromě základního platu,

⁵⁵⁷ Uváděné informace čerpáme z práce Bieńkowské, *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*; hvězdička u data odchodu z kapely značí hudebníky, kteří se ze služby snažili vyvázat pomocí kontaktů s vlivnými osobami či přímo dezercí.

⁵⁵⁸ Tomuto dosud nepříliš známému skladateli se věnuje ve své studii BIEŃKOWSKA, Irena, „The unknown Works of Giuseppe Torti (active between 1752 and 1770)“, in: *La Cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo* (K. Sabik – K. Kumor, eds.). Varsovia: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski, 2010, s. 575–591.

⁵⁵⁹ BIEŃKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 49ad.

který byl vyplácen nejčastěji ročně, a to ve zlatých dukátech, měli ve smlouvách i některé naturální odměny – potraviny, otop, svíce, livrej. Výše smlouvou daného platu byla na poměry šlechtických kapel velmi vysoká, což do knížecích služeb přilákalo množství schopných hudebníků. Ve skutečnosti však byly mzdy vypláceny s velkým zpožděním a necelé, pokud vůbec. To vedlo, spolu s tyranskými podmínkami u Radziwiłlova dvora, kdy byly i drobné kázeňské přestupky trestány žalářem, k velkému exodu hudebníků. Odchody ze služby nebyly vždy snadné, někteří hudebníci museli použít přímluv a pomoci vysoce postavených osob (hrabě Heinrich von Brühl, ministr polského krále, či hrabě Václav Antonín Kounic-Rietberg),⁵⁶⁰ nebo se pokoušeli přímo o útěk. Část knížecích bývalých hudebníků se dokonce roku 1759 dovolávala u císařského dvora ve Vídni výplaty svých dlužných mezd.⁵⁶¹ Právě takto nabytá špatná pověst Radziwiłlova dvora mu následně komplikovala najímání nových hudebníků. Tuto situaci ukončila až náhlá smrt knížete za ne zcela vyjasněných okolností.

Do období rozkvětu knížecí kapely, před jejím neodvratným úpadkem, náleží i tamní služba Josefa Kohouta, jíž je namístě se zde věnovat detailněji. Pro širší přehled s hudbou spjatých aktivit na dvoře Hieronima Floriana odkazujeme na práce Bienkowské a zaměříme se nyní na události spjaté přímo s hudební kariérou Kohouta a jeho tamním pobytem. Právě tyto okolnosti jsou totiž zdokumentovány zcela výjimečným způsobem, a to formou dochovaných autografních dopisů, které hudebník adresoval knížeti. V rodinném archivu rodu Radziwiłłů, jehož část se nachází ve varšavském hlavním archivu, je uloženo celkem osm dopisů, které Josef Kohout adresoval knížeti v průběhu své mnohaleté služby. Dopisy jsou psány ve francouzštině, němčině a latině a dokládají tak mimo jiné i jazykové schopnosti hudebníka.⁵⁶²

Josef Kohout byl do knížecích služeb najat 1. srpna 1753 spolu s dalšími dvěma hudebníky: zpěvačkou Teresou Massucci a harfenistou Johannem Baptistou Hochbruckerem. Náboru hudebníků pro knížete se tehdy účastnili knížecí zpěvák Lorenz Pomo von Weyerthal,

⁵⁶⁰ Hrabě von Brühl: Tadeus Butz, Johann Baptist Hochbrucker; hrabě Kounic-Rietberg: Josef Kohout.

⁵⁶¹ *Idem.*, s. 64ad.

⁵⁶² PL-Wagad/ AR (Archiwum Radziwiłów) V 6987, 20 fol. Děkuji Ireně Bienkowské za laskavé sdělení signatur těchto dopisů i za plodnou výměnu dosavadních výzkumů k Josefu Kohoutovi.

dále Justus Melchior Cramer, vídeňský agent knížete a správce zámku Vöslau, Pawol Morochoowski, královský správce v Přemyšli, a také knížecí štolba Karol Wendorf, který měl na starosti i záležitosti spjaté s dvorními umělci.⁵⁶³ Přestože se nedochovaly Kohoutovy pracovní smlouvy, lze se domnívat, že podepsal postupně dva tříleté kontrakty, jaké byly obvyklé na Radziwiłłově dvoře. V náplni jeho služby bylo kromě hraní a zřejmě také komponování i výuka hry na loutnu, a to dvou šlechticů jménem Orzelski a Morawski daných ke knížecímu dvoru na výchovu.⁵⁶⁴ Z přehledů plateb hudebníkům také známe výši Kohoutova ročního platu, který byl v úrovni platu kapelníka, tedy 100 zlatých dukátů (přibližně 1600 polských zlatých). Tehdy čerstvě devatenáctiletý hudebník tak měl dokonce o dvacet dukátů vyšší plat než jeho o dva roky starší kolega Hochbrucker, jehož jméno vešlo později v dějinách hudby v podstatně vyšší známost než to Kohoutovo.

Služba u Hieronima Floriana představovala časté přesuny mezi jeho dvěma sídly ve Slutsku a Bialej, ale také doprovázení knížete na cestách. To je doloženo krátce po nástupu Josefa Kohouta do služby, v prvních listopadových dnech roku 1753. Kníže si tehdy totiž přál, aby nově najatí vídeňští hudebníci za ním přijeli do Lvova, kde tehdy až do konce roku pobýval.⁵⁶⁵ Další doklad cesty za knížetem se vztahuje až k září 1757, kdy opět spolu s Hochbruckerem a tentokrát také M. Wilckem (s regálem) a zpěvákem J. A Butzem vycestovali do Naliboků (v dnešním Bělorusku).⁵⁶⁶

Naneštěstí nemáme bližších zpráv o průběhu prvních let služby Josefa Kohouta u knížete. Jeho dochované dopisy sice povětšinou nenesou datum, z informací, které jsou v nich uvedeny, je však lze datovat do rozmezí let 1756 až 1759. Kohout zřejmě nebyl zcela s průběhem své služby u knížete spokojen a již po uplynutí první tříleté smlouvy se pokoušel službu ukončit. Vyplyvá to z nedatovaného dopisu, v němž zmiňuje svoji žádost o dovolenou či přímo uvolnění ze služby, která byla zřejmě zamítnuta:

⁵⁶³ BIEŃKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 48–49 a 206.

⁵⁶⁴ *Idem.*, s. 348.

⁵⁶⁵ *Idem.*, s. 47.

⁵⁶⁶ *Idem.*, s. 442.

„Pane,

jelikož jsem nedostal žádnou odpověď na velmi ponížené prosby, které jsem si dovolil Vaší Milosti sdělit, ohledně mé dovolené, a protože jsem usoudil, také ze stavu věci, že se nelze beze mne dobře obejít, přizpůsobuji se tedy a doufám, že Vaše Milost bude mít alespoň tu dobrou vůli a zaplatí mi plat každé tři měsíce, z nichž nyní již tři uplynuly. A také mi nechá zaplatit struny, otop a svíčky za uplynulé tři roky. Je to ta jediná a spravedlivá cena, v níž doufám jako ovoce mé poslušnosti a mé horlivosti.

Pane

Vaší nejjasnější Výsosti

velmi ponížený, velmi poslušný a

velmi oddaný služebník Joseph Kohaut.⁵⁶⁷

S ohledem na Kohoutovu snahu domoci se proplácení naturálií, které po celou dobu své dosavadní tříleté služby nedostal, je třeba uvést, že struny dopsal světlejším inkoustem do okraje dopisu. Je tedy možné, že se nejednalo jen o opomenutí při psaní dopisu, ale i o snahu získat příspěvek na jinak pro loutnistu velmi nákladný provoz nástroje. Příspěvek na struny pro celou kapelu totiž dostával její kapelník Wittmann, a to 30 dukátů ročně.⁵⁶⁸ Získávání strun bylo pro Kohouta zřejmě dlouhodobě náročné. I v dalším dopise, který spadá do let 1756 až 1759 totiž zmiňuje, že má ve smlouvě napsán příspěvek na struny z knížecí pokladny, avšak že žádné struny od Wittmanna nedostává.⁵⁶⁹

Po neúspěšné snaze o odejití ze služby u knížete uposlechl Kohout rozkazu a podepsal další smlouvu, zřejmě opět tříletou. Jeho následný dopis znovu dokládá problematiku vyplácení

⁵⁶⁷ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 11r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, s.d., s.l. Vzhledem k unikátnosti dopisů Josefa Kohouta, které nebyly dosud nikde in extenso publikovány, je uvádíme v celém znění i s překladem v rámci apendixu B této práce; zde LE I.

⁵⁶⁸ BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 215.

⁵⁶⁹ „[...] *Certus sum ipsum nunquam memorasse Celsitudini Vestrae hujus autem me carere cordis. Scio tamen, quod ipsum interest cordas michi procurare, certe oblivisse; attamen ipsi plus quam viginti vicibus dixi me nullas habere et ex thesauro Celsitudinis Vestrae me sustinere in contract[u] inscriptum esse, sed ipse pro se jussit venire sufficientes et studio pro me nullas [...]*“ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 17r-20r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, s.d., s.l., fol. 18r. Celý text dopisu, viz apendix B, LE VI.

mezd knížetem, stejně jako naturálií. U nich Kohout opět připomíná, že je po tři roky vůbec nedostal.⁵⁷⁰ Zpoždění výplaty zmiňuje hudebník ostatně i v dalších dvou dopisech z února 1757.

I přes problematické pracovní podmínky Kohout ve své službě nezhálel. Zřejmě v souvislosti s pořádáním představení německých komedií a s výukou tance dětského tanečního souboru, který na dvoře od poloviny roku 1756 fungoval,⁵⁷¹ dostal totiž hudebník za úkol složit nějaké menuety a k jejich zaslání byl pobídnut 7. února 1757. Hned následujícího dne poslal tance knížeti a dovolil si v dopise připomenout zpožděnou platbu kvartální mzdy, kterou jeho kolegové Pomo a Wittmann již dostali, ale on ještě ne.⁵⁷² Aby svoji žádost podpořil, pracoval Kohout dvě noci a celý den a 9. února knížeti poslal ještě další „nové menuety“.⁵⁷³ Vzhledem k dobovým praktikám lze předpokládat, že tedy Kohout knížeti dodal celkem dvě sady po šesti menuetech. V rámci své služby u knížete však měl hudebník menuety nejen skládat, ale i tančit. Alespoň jednou, v únoru 1756, mu bylo nařízeno, aby je tančil s mladým Kramerem, synem lokaje, zřejmě ve snaze jej tanec naučit.⁵⁷⁴

Kohoutovo horlivé pracovní tempo dokumentují i další dochované dopisy. Dle jednoho z nich měl v období pouhých dvou měsíců zkomponovat celkem tři árie pro blíže neurčenou zpěvačku, dále jeden koncert pro harfu a dva koncerty pro loutnu. Nabízel se také, že bude skládat každý měsíc jeden koncert či symfonii.⁵⁷⁵ Naneštěstí nevíme, zda a kolik dalších koncertů a symfonií složil. Žádné další doklady jeho skladatelské činnosti se totiž nedochovaly, stejně jako

⁵⁷⁰ *Idem.*, fol. 12r-13r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, s.d., s.l.; viz appendix B, LE II.

⁵⁷¹ O tomto souboru více viz BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 259ad. a též „Wzmianki o balecie egzotycznym...“ *op. cit.*

⁵⁷² PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 14r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, [8. 2. 1757], s.l.; viz appendix B, LE III.

⁵⁷³ *Idem.*, fol. 1r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, 9. 2. 1757, s.l.; viz appendix B, LE IV.

⁵⁷⁴ „[...] *Kogutovi Lutniscie przykazatem, aby z synem Kramera Menuet tanczyl jak do zdrawia przydzije, ktory dotad jezdzie choruje* [...]“ PL-Wagad/ AR V sign. 3815/I, fol. 116r, dopis Jana Fryderyka Fogta H. F. Radziwillovi, 1. 2. 1756, Slutsk. Bienkowska v této souvislosti odkazuje na dopis jistého Königsecka knížeti se stejným datem i místem odeslání pod signaturou PL-Wagad/ AR V, sv. 85, č. 3815. Viz BIENKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwill (1715–1760)“, in: *Polish Studies on Baroque Music* (S. Paczkowski – A. Ryszka-Komarnicka eds.), Warsaw, 2009, s. 74 a 88.

⁵⁷⁵ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 17r-19r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, s.d., s.l.; viz appendix B, LE VI.

zmiňované skladby, nelze tedy nijak posoudit jejich stavbu. Vzhledem k tomu, že uváděný dopis pochází z období 1756 až 1759, mohly být interpretkami oněch tří árií jak Teresa Massucci, která přišla do knížecích služeb z Vídně spolu s Kohoutem, tak také Teresa Torti, manželka Giuseppe Tortiho, s nímž byla u knížete v letech 1756 až 1759 zaměstnána. Ony dva loutnové koncerty uvádí Kohout jako „koncerty pro sebe“, jejich interpret je tedy jasný. Kníže Hieronim Florian Radziwiłł se sice v mládí učil hrát na loutnu, nejsou však žádné doklady o tom, že by na ni později hrál. Žádný další loutnista u dvora znám v této době není.

Kromě loutny se kníže zajímal i o další drnkací strunný nástroj, o harfu. V jeho orchestru se vystřídalo postupně několik harfenistů.⁵⁷⁶ Již v roce 1748 si půjčil císařského dvorního harfenistu z Vídně jménem Michael Götz a najal mu i žhavou novinku – pedálovou harfu. Náhlé úmrtí hudebníka v následujícím roce jinak chladného knížete zasáhlo, jak dokazuje zápis z jeho deníku.⁵⁷⁷ V letech 1753–1756 působila u knížecího dvora zpěvačka jménem Samma, která také hrála na harfu. V říjnu 1756 ve Slutsku provedla koncert pro harfu a orchestr. Za autora koncertu navrhuje Bieńkowska jiného knížecího a později v Paříži proslaveného harfenistu Johanna Baptistu Hochbruckera, který zde působil v letech 1753 až 1758 jako knížecí sekretář a hudebník. Je však možné, že se jednalo právě o Kohoutem zmiňovaný koncert pro harfu. Interpretem Kohoutova koncertu mohl být nicméně i Hochbrucker sám.

Záliba knížete v nástrojových novinkách a snaha o „jití s dobou“ je patrná nejen v jeho zájmu o nový model harfy, ale i ve skutečnosti, že se již od 40. let 18. století snažil získat na svůj dvůr kladívkový klavír. To se mu roku 1748 podařilo. Další specialitou pak byl pantaleon, na nějž u knížete hrál pouhý rok (od března 1758 do dubna 1759) Georg Noëlli, původem portugalský hudebník, jehož si kníže najal při jeho turné ve Vídni. Tento nástroj podobný cimbálu měl velmi značnou spotřebu drahých strun, což kníže poněkud podcenil a tím i způsobil časný odchod hudebníka zpět do Vídně.

⁵⁷⁶ BIENKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwiłł...“ *op. cit.*, s. 70–73.

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

Josef Kohout tedy nebyl jediný, kdo měl problémy s obstaráváním strun. Jeho vztah ke kapelníkovi Wittmannovi se navíc postupem času zhoršoval a je dokonce možné, že byl kvůli němu Kohout i v knížecím vězení. To lze odvodit z dopisu, v němž Kohout prosí knížete o ochranu před kapelníkem a stěžuje si na jeho chování, a na to, že nechává hudebníky uvěznit, když nerespektují jeho rozmary.⁵⁷⁸ Kohoutovy výtky byly zřejmě oprávněné, protože Wittmann sám byl v červnu 1759 na týden o chlebu a vodě uvězněn za pijáctví,⁵⁷⁹ které kníže velmi nesnášel.

Kohoutovy stížnosti na Wittmanna se však netýkaly pouze jeho zhýralého života, ale také jeho schopností a plnění pracovních povinností. Součástí Wittmannových povinností byla zřejmě i výuka hudby polských hudebníků tvořících blíže neurčenou kapelu. Kohout se v tomto ohledu zmiňuje, že jeden z hudebníků za ním přišel a prosil jej, aby ho učil hudbě, protože pod vedením kapelníka zapomene i to, co již uměl. Kapelník je totiž prý vůbec neučí.⁵⁸⁰ V této souvislosti dokonce Kohout tvrdí, že by mohl Wittmanna sám učit a že na pozici kapelníka nemá schopnosti.

Tato stížnost nicméně neměla zjevně kýžený výsledek – Joseph Kohout nezískal kapelnickou pozici místo Wittmanna. Ba naopak, byl jím obviněn ze zanedbávání „služby a umění“. Že se jednalo o skutečně oficiální stížnost, ukazuje Kohoutova obrana. Na svoji obhajobu totiž knížeti zaslal obsáhlý list (3 s.) psaný latinsky, v němž hájí svoji dosavadní práci u dvora.⁵⁸¹ Jako důkaz své pracovní svědomitosti uvádí výše zmíněné árie a koncerty, které v krátkém čase zkomponoval a zároveň navrhuje v pravidelném dodávání koncertů a symfonií pokračovat. Ve své obhajobě přechází do protiútoků. Dozvídáme se tak nejen, že mu Wittmann všemožně brání v plnění povinností, mimo jiné tím, že mu nedodává struny na jeho nástroj, ale také že se sám nevěnuje polským hudebníkům a necvičí s nimi a že dokonce ani neumí skládat.

⁵⁷⁸ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 15r-16r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwiłłovi, s.d., s.l.; viz apendix B, LE V.

⁵⁷⁹ Viz dopis L. von Milbega H. F. Radziwiłłovi z 25. 6. 1759 citovaný Bieńkowskou: BIEŃKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 216.

⁵⁸⁰ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 15r-16r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwiłłovi, s.d., s.l.; viz apendix B, LE V.

⁵⁸¹ *Idem.*, fol. 17r-19r, viz apendix B, LE VI.

Dle Kohouta měl totiž Wittmann opsat z Vídně získané nové sinfonie a vydávat je za své.⁵⁸² Kohout tak považoval další udržování styků s ním za něco pod svoji úroveň, čímž zároveň zřejmě zanedbával svoji službu. V této souvislosti je možné, že ony zfalšované sinfonie pocházely od někoho Josefovi blízkého, například od jeho staršího bratra Karla.

Nevíme, jak spor nakonec skončil. Josef Kohout se však snažil ze služby dostat zpět do Vídně. V únoru 1759 prý napsal hraběti Kounicovi, aby jej povolal zpět do metropole, protože již nechce dále u knížete sloužit. Dopis se nepodařilo v kounicovském archivu dohledat. Víme o něm pouze z relace knížeti Radziwillovi jedním z jeho zaměstnanců z 27. února 1759.⁵⁸³ Kohoutovi se zřejmě dostalo zastání, protože koncem května téhož roku již byl ve Vídni. Nebyl by to ostatně jediný případ, kdy se hrabě Kounic-Rietberg zastal Radziwillova zaměstnance. V létě 1758 se na Kounice opakovaně obrátil jistý poručík dělostřelectva jménem Krauss, který se chtěl po uplynutí své smlouvy u knížete vrátit zpět do Vídně, ten mu v tom však všemožně bránil. Kounic psal knížeti v této záležitosti dokonce dvakrát a jeho postoj byl nesmlouvavý – kníže měl neodkladně Krausse s jeho rodinou propustit na cestu do Vídně.⁵⁸⁴

Kohout se do Vídně dostal zřejmě pod záminkou, že bude odtamtud knížeti dodávat hudební novinky. Vyplývá to z dopisu, který knížeti z Vídně 22. května 1759 poslal.⁵⁸⁵ Dozvídáme se zde, že cestoval přes Krakov, kde byl již v polovině dubna a napsal odtamtud knížeti. Tento dopis se však nedochoval. Z časové posloupnosti je vidět, že pomoc hraběte

⁵⁸² „[...] *et insuper non est ista falsitas quam maxima, dum novas sinfonias, quas sua Celsitudo jussit de Vienna transportari, descriperit* [sic] *ipse, et parenti uxoris suae dederit.* [...]“ *idem.*, fol. 18r-19r, viz apendix B, LE VI. Tento úsek dopisu cituje Bienkowska v souvislosti s obstaráváním repertoáru pro knížecí kapelu. „*de Vienna*“ však čte jako „*de vicinia* [?]“ v její interpretaci tedy čteme o **dvou** nových sinfoniích, které jeho jasnost přikázala přivést z **okolí [z Nieświedza?]** a které [Wittmann] opsal a daroval svému tchánovi; „*dwie nowe symfonie, które Wasza Wysokość kazał przynieść z sąsiedztwa [z Nieświedza?], on [Wittmann] skopiował i dał swemu teściowi* [...]“ BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 72.

⁵⁸³ Kohout psal Kounicovi, aby „*mógł być rapellowany, bo służyc dalej nie chce*“. PL-Wagad/ AR V sign. 15984/IX, fol. 98r-109r, dopis Ludwiga Szylinga H. F. Radziwillovi, 27. 2. 1759 z Vídně. Cituji dle BIENKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwill...“ *op. cit.*, s. 75 a 86.

⁵⁸⁴ PL-Wagad/ AR V sign. 6540, fol. 1r-2r, dopisy V. A. Kounice-Rietberga H. F. Radziwillovi, 2. a 30. 8. 1758, Vídeň.

⁵⁸⁵ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 2r-3r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, 22. 5. 1759, Vídeň; viz apendix B, LE VII.

Kounice musela být velmi rychlá, aby Kohout dostal svůj pas. V této době se z knížecích služeb snažilo ostatně dostat více „Rakušanů“, na což upozorňuje i manželka Hochbruckera, herečka Maria Anna, která se snažila získat pas pro sebe a své děti, aby mohla odjet do Vídně za svým otcem.⁵⁸⁶

Hudebníci uchýlivší se do Vídně poté vymáhali na knížeti dlužné částky za mzdy, jejich mluvčím se stal diskantista Lorenz Pomo. Nevíme, jak tomu bylo v případě Josefa Kohouta, zda se do této akce zapojil a zda mu byly peníze vyplaceny. Hudebník se totiž ve Vídni dlouho nezdržel a ještě v létě téhož roku se vydal na cesty. Snad i proto, aby byl co nejdál z knížecího dosahu. O hudebníkových dalších osudech nicméně víme pouze díky Kohoutově sdílnosti vůči svému bývalému pánovi.

* * *

První známá pracovní pozice Josefa Kohouta jistě nebyla bezproblémovou, a to hned z několika důvodů. Původně lákavé finanční odměny nebyly vypláceny včas a ani v plné výši, což značně komplikovalo službu zejména hudebníkovi s provozně natolik nákladným nástrojem jako je třináctisborová loutna. Nadto panoval na dvoře Hieronima Floriana Radziwilla kázeňský teror, jakékoli chování jeho zaměstnanců bylo sledováno, a to včetně obsahu jejich dopisů, a s tresty žaláře nebylo šetřeno.

I přes takto komplikované pracovní podmínky byl však Kohoutův první post dvorního hudebníka knížete důležitou možností k vlastnímu rozvoji. Knížecí orchestr byl v té době tvořen množstvím virtuozů pocházejících nejen z Vídně, ale i ze vzdálenějších končin včetně severní Itálie. Poslední výzkumy ukazují na poměrně vysokou úroveň hudebního života u knížecího dvora. Tamní početná kvalitní kapela tak byla pro Josefa Kohouta dobrým cvičebním polem jak pro vlastní hru, tak také pro provádění jeho skladeb.

⁵⁸⁶ „[...] j'espere et me flate que V'otre Altesse Sérénissime aura la grace de permettre que je reçoive, comme plusieurs autres a'utrichiens [sic], un passeport [...]“ PL-Wagad/ AR V sign. 5252, fol. 1r-2r, dopis Marie Anny Hochbrucker H. F. Radziwillovi, 9. 4. 1759, Slutsk. Aby pas dostala, musela herečka nakonec podepsat falešné dokumenty proti svému manželovi, což dokládá Bieńkowska: BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 63 a 344.

V archivu rodu unikátně dochované dopisy, které Kohout adresoval knížeti, nás zpravují o náplni jeho práce a doplňují vědomosti o jeho skladatelském díle. Dovídáme se tak o dnes nedochovaných áriích, loutnových a harfových koncertech, ale i symfoniích, tvorbě, která dosud nebyla s Josefem Kohoutem pro nedostatek pramenů spojována, kterou však bylo lze předpokládat. Můžeme jen doufat, že se v nějakém schovaném archivu tyto skladby někdy objeví. Právě dochované Kohoutovy dopisy mohou dopomoci i k případné identifikaci hudebníkových autografů, které se zatím nepodařilo nalézt.

Hudebně živé prostředí dvora knížete Radziwilla v Bialej Podlasce a v Slutsku, kde se kromě scénické tvorby obsahující německé, italské i francouzské komedie, baletní výstupy a hudebně-scénická díla ve formě italské opery a intermezza provozovala i instrumentální díla, bylo polem mísení stylů panujících v té době ve střední Evropě. Podobné prostředí nabízela i Kohoutova rodná Vídeň. S ohledem na jeho působení u knížete máme nicméně doložen konkrétní okruh umělců, s nimiž byl v úzkém pracovním kontaktu a se kterými se během své kariéry setkal i později. Zde je nutné zmínit J. B. Hochbruckera, s nímž zároveň byl ke dvoru najímán a pro nějž snad složil i svůj harfový koncert. Znalost nového typu harfy, který si posléze zcela podmanil západní Evropu, byla Kohoutovi ku prospěchu i během jeho pařížského pobytu a je zřetelná ze sazby jeho tam vydaných trií (JK 17–24). Hochbrucker opustil knížecí kapelu v prakticky stejné době jako Josef Kohout. Z Vídně se pak vydal do Strassbourgu, kde získal pozici v kapele kardinála Rohana. S ním posléze přesídlil do Paříže a díky nadšeně přijímaným vystoupením v *Concert spirituel* získal pro pedálovou harfu celou Paříž. Protože svým příjezdem do této metropole Hochbrucker předstihl Kohouta, je možné, že nějak loutnistův výběr další destinace ovlivnil. Během Kohoutova pařížského pobytu nicméně nemáme doklady o jejich blízké spolupráci, není tedy jisté, že i po opuštění knížecí kapely udržovali vzájemné styky. Hochbrucker byl navíc znám svým problematickým charakterem. Další osobou, která mohla Kohoutovi dodat chuti k přesídlení do francouzské metropole, byl v té době již postarší taneční mistr Louis Maximilien Dupré, původem Kanadčan, který v Paříži studoval. O zapojení Kohouta do výuky tance na Radzwillově dvoře jsme se zmínili.

Z dalšího směřování Josefa Kohouta však vyplývá, že na něj musel větší dojem udělat hudebnický pár manželů Torti pocházejících z Milána, kteří ke knížeti přinesli idiomy italské

opery seria, ale i koncertantní hudby. Zcela nejbližší Kohoutovi zřejmě byl již značně zcestovalý pantaleonista Georg Noëlli, s nímž jej spojovala nejen stálá potřeba získávání strun pro jejich nástroje. Právě v prostředí knížecí kapely navázaná přátelství a kontakty tak ovlivnily další směřování Josefa Kohouta vstříc kariéře hudebníka v osvícenské Evropě.

3.2.2. Cesty za poznáním italského stylu – hledání italského mecenáše

Po vyvázání se z problematického prvního místa u polsko-litevského knížete Hieronima Floriana Radziwiłła se Josef Kohout vrátil zpět do rodné Vídně pod ochranu tamní šlechty. Styky s hrabětem z Kounic-Rietbergu, díky nimž se mu podařilo polský dvůr opustit, byly hudebníkovi prospěšné v jeho další kariéře. O ní nás zpravuje zcela unikátní pramen – Kohoutův obsáhlý dopis adresovaný jeho bývalému zaměstnavateli knížeti Radziwiłłovi, dnes dochovaný ve fondu knížecích rodinných dokumentů ve varšavském archivu.⁵⁸⁷ Hudebník zde detailní formou popisuje své cesty po centrech severní Itálie, které podnikl spolu s dalším bývalým členem knížecí kapely, Georgem Noëllim.

Tento hráč na pantaleon portugalského původu byl o sedm let starší než Josef Kohout a měl již za sebou mnohé cesty po Evropě. Dle Gerbera byl největším virtuozem na tento nástroj, na nějž se učil hrát u jeho vynálezce Pantaleona Hebenstreita (1668–1750) v Drážďanech.⁵⁸⁸ Kromě nástroje však studoval v Drážďanech i kompozici u J. A. Hasseho a kontrapunkt (nebo spíše housle?) u Francesca Geminianiho (1687–1762) a Giovanni Battisty Martiniho (1706–1784) v Bologni. Z dokumentů vážících se k jeho najmutí ke knížeti Radziwiłłovi vyplývá, že hrál kromě toho také dobře na varhany a housle a výborně zpíval.⁵⁸⁹ S touto výbavou působil nejprve v letech 1752 až 1757 v londýnském Haymarket Theatre, jako hráč na „cymbalo“ a dle Schillinga se zde spřátelil s G. F. Händelem. Již od září 1756 se jej snažil získat Radziwiłłův agent pro knížecí dvůr, kvůli povinnostem v Londýně se to podařilo až počátkem roku 1758. Noëlli byl zjevně velmi ceněným přírůstkem kapely, protože měl zcela nejvyšší plat – 300 dukátů, což bylo nicméně stále méně než pantaleonisté u vídeňského a drážďanského dvora.⁵⁹⁰ U knížete podepsal roční smlouvu a měl následně podepsat smlouvu dokonce desetiletou. K tomu však nedošlo a po uplynutí roční smlouvy mu byl umožněn odchod. Těžko říct, zda hudebník knížeti nevyhovoval,

⁵⁸⁷ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 4r-10r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwiłłovi, 5. 1. 1760, Janov; viz apendix B, LE VIII.

⁵⁸⁸ STEVENSON, Robert, „Noëlli, Georg.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 10. 6. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20022>.

⁵⁸⁹ BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia... op. cit.*, s. 353–354.

⁵⁹⁰ *Idem.*, s. 221–223.

či zda se mu zdál příliš drahý provoz jeho nástroje, dlouhého tři metry a čítajícího na 276 strun, z toho polovina střevových. Po jeho odjezdu z Litvy tam jeden takový nástroj zůstal a chátral na zámku v Białej Podlasce.⁵⁹¹

Josefu Kohoutovi měl tedy tento již zcestovalý virtuoz čím učarovat. Oba hudebníci se zřejmě během Noëlliho krátkého pobytu na Radziwillově dvoře dosti spřátelili, neboť při Noëlliho definitivním odjezdu z Białej Podlasky se dle svědka těžko loučili.⁵⁹² Je možné, že v té době již měli společný plán na další cesty. Necelé dva týdny na to, 27. února 1759, totiž bylo knížeti referováno, že Josef Kohout napsal hraběti Kounicovi o povolání zpět do Vídně. Tam se dostal přes Krakov, kde byl v polovině dubna.⁵⁹³ Koncem května již psal Kohout knížeti z Vídně. Zde se snad snažil získávat hudební novinky pro knížete, ale zejména ho zajímaly možnosti, jak získat další a lepší post. K tomu mu opět pomohl zřejmě hrabě Václav Antonín Kounic-Rietberg, který Kohoutovi vystavil doporučující dopisy pro přední italské rody. Takto vybaven se Kohout vydal se svým bývalým kolegou Noëllim na cesty.

Již v červenci se oba hudebníci vydali na cestu, a to z Vídně přímo do Benátek.⁵⁹⁴ Pro Noëlliho nebyla Itálie zcela neznámou, jak jsme již uvedli výše, studoval v Bologni u padre Martiniho. Je tedy možné, že právě Noëlli byl iniciátorem výběru destinace, Kohout zase mohl přispět svými konexemi ve Vídni a tak získanými doporučujícími dopisy. O společném odjezdu

⁵⁹¹ *Idem.*, s. 137–138.

⁵⁹² „Noel pantalonista dnia wczarajszego stąd do Warszawy ujechał najqawszy sobie stąd Żyda furmana, na wyjeżdżje miózy nim a Kobutem najwięksha przyjaźni była i ciężkość do rozstania“ PL-Wagad/ AR V sign. 8101, fol. 122r, dopis L. Kustyna H. F. Radziwilłowi, 14. 2. 1759, Biała, cituji dle *idem.*, s. 223.

⁵⁹³ „Nach deme ich mich vor fünf wochen unterfangen habe Eüer Hochfürstlichen Durchleüchten in aller Unterthänichkeit meine schuldigste Dancksagung vor dero allerhöchste Gnadten von Crocau aus schriftilichen abzustatten [...]“ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 2r-3r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwilłowi, 22. 5. 1759, Vídeň; viz appendix B, LE VII.

⁵⁹⁴ „[...] j'ai l'honneur d'assurer V[o]tre Al[t]e[re] Ser[eni]ss[im]e, che [sic] je sois venü de Vienne a Venise en compagnie du Mons[ieur] Noel [...]“ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 4r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwilłowi, 5. 1. 1760, Janov; viz apendix B, LE VIII. Bieńkowska interpretuje místo odjezdu hudebníků jako „Vienne ve Francii“ a tvrdí tedy, že jel Kohout nejdříve do Paříže a oba následně z Vienne do Benátek; viz *idem.*, s. 207 a 348. Dle našeho soudu se jedná o záměnu míst a pod názvem „Vienne“ je třeba chápat zcela běžný francouzský název rakouské metropole Vídně, nikoli město v jihovýchodní Francii nedaleko Lyonu. Nejsou nám navíc známy žádné prameny dokládající Kohoutovu cestu do Paříže v roce 1759.

Kohout knížete informuje takto: „Nícméně doufám, že je Vaší Milosti známo, že jsem z Vídně odjel v červenci do Itálie a prosím Vaši Milost, aby ji pokračování tohoto dopisu nenudilo.“⁵⁹⁵

Kníže se jistě četbou Kohoutova dopisu nenudil. Dozvěděl se zde totiž mnoho zajímavostí o jednotlivých místech, v nichž se zastavili, a to jak z pohledu urbanismu, architektury, malířství, ale i mravů.⁵⁹⁶ Jejich společná cesta trvala více než šest měsíců a vedla přes Benátky, Padovu, Vicenzu, Veronu, Mantovu, Miláno, Turín, Alexandrii do Janova, odkud Josef Kohout knížeti píše. Zaměříme se nyní blíže na informace, které lze v dopise nalézt ohledně hudební náplně jejich cesty a s ní spjatých postřehů.

Hned na první zastávce, v Benátkách se oba hudebníci předvedli na koncertech. Zdrželi se zde devět týdnů kvůli nemoci Noëlliho. Následně však „měli tu čest být slyšeni na několika akademiích a šlechta byla značně štedrá.“⁵⁹⁷ Blížší informace k oněm akademiím však Kohout naneštěstí neudává.

Další menší města Kohout popisuje jen ve zkratce, aniž by specifikoval jejich tamní hudební aktivity. Blíže se zastavuje až u pobytu v Miláně, tom „největším městě, co v Itálii viděl“ a kde je „šlechta ze všech nejpřívětivější“.⁵⁹⁸ O tamní zastávce, jež trvala celých pět týdnů, se Kohout konečně rozepisuje trošku podrobněji:

„[...] měl jsem doporučující dopisy pro přední milánské rody, jako jsou Litta, Clerici, Simonetta a Pallavicini; bylo se mnou velmi dobře zacházeno, a zároveň jsem dostával velmi bohaté odměny, [...]“⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ „[...] j'espere pourtant, qu'il sera connu a Votre A :[l]tesse] S :[é]renissime], che je sois partit de Vienne en Italie au moi de juillet : et en prient V[o]tre A[l]te[re] S[e]reni[s]s[i]me de s'ennoujer pas de la suite du ma lettre [...]“ PL-Wagad/ AR V sign. 6987, fol. 4r, dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, 5. 1. 1760, Janov; viz appendix B, LE VIII.

⁵⁹⁶ Pro plný text tohoto obsáhlého dopisu odkazujeme na přílohu naší práce, zde LE VIII.

⁵⁹⁷ *Idem.*, fol. 4r.

⁵⁹⁸ *Idem.*, fol. 6r–7r.

⁵⁹⁹ *Idem.*, fol. 7r.

Není divu, že ve městě spadajícím do habsburského soustátí jednali s hudebníkem doporučeným kancléřem Kounicem dobře. Doporučení pro výše zmíněné milánské šlechtické rody byla navíc vhodně volena – hrabě Agostino Litta, představitel významného milánského rodu, u sebe v té době hostil Johanna Christiana Bacha (1756–62) a v jeho paláci se odehrávaly důležité akce místního společenského života; bylo zde také divadlo, které je dodnes fungující. Rody Clerici a Simonetta nebyly nijak méně významné. Palác Clerici byl nejvýznamnější budovou ve městě. Stejně tomu bylo i u hraběte Pallaviciniho, který měl úzké vazby k Habsburkům, v době válek o rakouské dědictví (1740–47) byl totiž guvernérem milánského vévodství.

V jistě dobré společnosti se Kohout v Miláně potkal také se svými kolegy ze dvora knížete Radziwiłła, milánskými rodáky Giuseppem a Teresou Torti a jejich třemi dcerami. Přesné datum jejich odjezdu z knížecího dvora, kde měli tříletou smlouvu od roku 1756, není známo. V září až listopadu 1759, kdy přibližně Josef Kohout v Miláně pobýval, však již byla celá rodina zpět v rodném městě a dařilo se jim tam dle Kohouta dobře.⁶⁰⁰ Nejpozději v roce 1762 pak přesídlili na Sicílii, kde dále pokračovali ve svém povolání skladatele a operní zpěvačky.

Naneštěstí nemáme bližší informace o hudebních aktivitách, které v Miláně Kohout s Noëllim u zmiňovaných šlechticů vykonávali. Kýženou trvalejší pozici zde však zjevně nezískali. Jejich další cesta pokračovala do Turína, kde usilovali o post u sardinského dvora. Hráli před královskou rodinou, avšak neobvyklost Noëlliho nástroje krále zjevně příliš nenadchla, neboť dle Kohouta „nerad poslouchá představení cizokrajných věcí“.⁶⁰¹ Sardinský král také Kohoutovi nepřipadal dostatečně štedrým. Zajímavý je i postřeh, který knížeti loutnista sděluje ohledně mravů v hlavním městě sardinského království: „čistota a vkus je [zde] pařížský, avšak hospodaření a vojáci jsou jako v Prusku“.⁶⁰²

⁶⁰⁰ „[...] j'ai j̄ trouvét Mons. Torti, e sa femme, qu'ils m'ont assurée d'avoir écrit a Vot^{re} All[e]ss^e Seren[i]ss^{ime}, ils tiennt l'economie fort propre, et sa familie consistet en droít filles. [...]“ *Idem.*, fol. 7r. Tento Kohoutův ve francouzštině nepřiliš standardní obrat je vykládán i ve zcela opačném významu, tedy že se rodině Torti daří špatně. Viz BIENKOWSKA, I., „The unknown Works of Giuseppe Torti...“ *op. cit.*, s. 579 a *táž.* „Wzmianki o balecie egzotycznym...“ *op. cit.*, s. 195.

⁶⁰¹ dopis J. Kohouta H. F. Radziwiłłovi, 5. 1. 1760, Janov, *op. cit.*, fol. 7r–8r. (viz apendix B, LE VIII).

⁶⁰² *Ibidem.*

Protože ani pobyt v Turíně nepřinesl očekávaný výsledek, pokračovali oba hudebníci dále do Alexandrie a v prosinci dorazili do Janova. Odtud také Josef Kohout psal po sedmitýdenním (!) pobytu svůj obsáhlý dopis knížeti. Tamní pobyt se protáhl, protože byli oba hudebníci najati na blíže neurčené akademie v divadle *Teatro del Falcone*. Následně se však pohádali a rozešli. Noëlli odjel do Livorna a Kohout zůstal v Janově, aby mohl shlédnout produkce během celé karnevalové sezóny. Důvodem rozchodu obou přátel byla dle Kohouta žárlivost na loutnistův úspěch ve společnosti.

Co v janovském divadle Falcone Kohout s Noëllim hráli, nevíme. Během karnevalu, který chtěl Kohout zažít v Janově celý, se však v tomto divadle dávaly hned dvě opery. Metastasiův *Demetrio* tentokrát zhudebněný méně známým skladatelem neapolského původu jménem Giuseppe Ponzio; dále pak opět na Metastasiův text *Ipermestra* s hudbou Baldassare Galuppiho, která měla premiéru o rok dříve na karnevalu v Miláně.

Po skončení karnevalu se chtěl Josef Kohout vydat do Neapole, kam měl doporučení od hraběte Kounice k tamnímu rakouskému vyslanci hraběti Leopoldu Neippergovi. A měl také v úmyslu zdokonalit se v italském kompozičním stylu. Nevíme, zda se do Neapole skutečně vydal. Necelé dva roky poté však již pracoval v orchestru knížete Contiho v Paříži, snad opět na Kounicovo doporučení.

Kohoutovo koncertní turné po severní Itálii bylo jistě nedocenitelným rozšířením obzorů pro hudebníka. Z tamních podmínek měl však rozpačitý dojem. Hudba je zde dle Kohouta sice hodně ceněna, ale neplatí se za ni tolik jako jinde, protože je kvalitních hudebníků v Itálii hodně. Do Itálie se také prý stáhli virtuosoové, kteří působili na dvorech palatýnů a velkých pánů v císařství, a také u polského krále. Pokud by tedy chtěl kníže najmout nějaké hudebníky, zpěváky či tanečníky, je to ta správná země a zde zejména Miláno. Josef Kohout si zjevně byl vědom své ceny v nové destinaci pro knížete a snažil se přivydělat si jako jeho italský agent. K tomu však zřejmě nikdy nedošlo.

Kohout byl zjevně z vývoje své cesty poněkud rozčarován, protože dodává:

„[...] Způsob života v Itálii je zcela odlišný, a je třeba stále dbát své cti, neboť tato země je nesmírně delikátní a člověk zde nenalezne mnoho přátel. Jakmile se ale podaří získat si dobré renomé, je vše vyhráno. A já se mohu těšit, že mám přízeň všech velkých pánů, jelikož jsem vždy u stolu kavalírů a dam a konverzuji s nimi, poněvadž se nesmírně zajímají o cizí země. Tak mám tu čest často vyprávět o velkoleposti dvora Vaší Milosti [...]“⁶⁰³

Ani zábavné historky z cizích kultur však loutnistovi nepřinesly kýžené zaměstnání.

* * *

Obsáhlý dopis Josefa Kohouta detailně popisující jeho koncertní a studijní cestu po severní Itálii je jistě jedinečným pramenem pro životopis hudebníka z 18. století. Kohout dle svých slov napsal knížeti Radziwiłłovi dopisů hned několik a domníval se, že se všechny ztratily, když nedostal žádnou odpověď. Tato hudebníková horlivost je až překvapivá. Nabízí se zde otázka, proč vůbec Kohout knížete o svých cestách informoval. Na několika místech v dopise se nazývá hudebníkem v jeho službách. Z předešlého odchodu do Vídně by se nicméně dalo předpokládat, že z jeho služeb odešel. Rychlý odjezd do Itálie dokonce budí dojem jisté formy útěku z knížecího dosahu. Je nepochybné, že se Kohout snažil v Itálii sehnat místo. Možná však svoji italskou cestu oficiálně uskutečnil se svolením knížete jako studijní cestu. Tomu by napovídaly zmínky o více dopisech, detailní popis pobytu v jediném dochovaném dopise i skutečnost, že chtěl knížeti na svých nových skladbách ukázat nabyté zkušenosti. Kohoutova snaha o spolupráci však zřejmě žádné výsledky neměla, protože kníže již v květnu téhož roku náhle zemřel.

Kromě důkazu Kohoutova zájmu o bližší poznání italského stylu, je tento unikátní dopis důležitým i z dalšího důvodu: ukazuje totiž na posloupnost výběru jednotlivých destinací. Josef Kohout byl v hudební historiografii považován za jednoho z méně četných hudebníků, kteří si

⁶⁰³ „[...] le methode a vivre en Italie est toutte differente, et il faut toujours bien garder de soutenir le point d'honneur, car le pais est extremement delicat, et on ne trouvet pas beaucoup des Amis ; mais quand on se procuret de se faire une bonne renomée, on a gagné le joue ; et je me peu flatter, che j'ai la grace du toutes les grands Seigneurs, puisque je sois toujours a table et en conversation des cavaliers, et des dames, car ils ont extremement curieux d'entendre des les pais estrangeures, et en cette ca la j'ai l'honneur beaucoup de fois de raconter de la magnificence de la court du Vol^{te} Alt[e]sse Se[re]ni[s]s[i]me [...]“ *Idem.*, fol. 5r.

vybrali Francii, a to v případě Kohoutově ještě se zcela nelogickou Fétisovou romantickou historikou o zběhlém trubači rakouské armády. Výše představené objevy z vývoje hudební kariéry Josefa Kohouta naproti tomu dokazují, že Francie vůbec nebyla jeho prvním výběrem a že se do ní uchýlil až po neúspěšném hledání postu v Itálii, destinaci zcela typické pro středoevropské hudebníky.

3.2.2.1. *Concertino à flauto traversiero* – doklad osvojení si italského stylu?

Kohoutův více než půlroční výlet do Itálie a jeho vlastní postřehy ke kompozičnímu stylu vybízejí k hledání jeho skladeb právě na tomto území. Vzhledem k problematické dostupnosti katalogů místních sbírek se však zatím podařilo nalézt pouze jedno dílo, vzniklé pravděpodobně během Kohoutova pobytu v Janově. Jedná se o *Concertino a Flauto traversiero e Violini e Viola e Basso*.⁶⁰⁴ Skladba se dochovala v partech, v dobovém opisu neznámého kopisty, vodoznaky nejsou. Původního majitele a případně i objednavatele skladby se nepodařilo zjistit, v současné době je tento pramen součástí sbírek knihovny konzervatoře Niccolò Paganiniho v Janově. Zde se nachází také poměrně velký fond rukopisných skladeb pro flétnu z poloviny 18. století.⁶⁰⁵ Lze tedy předpokládat existenci nějakého milovníka tohoto nástroje, který si skladby opatřil. Zatím se však provenienci těchto pramenů blíže upřesnit nepodařilo.

Concertino dodržuje klasickou italskou třívětou formu s větami označenými *Allegro – Largo* – *Presto* s krajními větami v hlavní tónině G dur a pomalou větou v paralelní e-moll. Velmi virtuózní flétnový part je hojně zdoben pro toto období typickými triolovými a sextolovými diminucemi. Formálně i stylově *Concertino* osciluje mezi tradicí vivaldiiovského koncertu a klasicistními prvky.

⁶⁰⁴ *Concertino a Flauto traversiero e Violini e Viola e Basso Dell Sigre Giuseppe Kohaut*. Ms., hlasy, s.d., I-GI/ M.4.27.8.

⁶⁰⁵ PINTACUDA, Salvatore, *Biblioteca dell'istituto musicale Niccolò Paganini. Catalogo del fondo antico*. Milano: Istituto editoriale italiano, 1966.

První věta sestávající celkem z 67 taktů v G dur a celém taktu má ritornelovou formu. S ohledem na způsob tematicko-motivické práce s ritornelovými a sólistickými úseky ji však lze interpretovat i jako sonátovou formu s odchylkami: chybí vedlejší téma, krátké provedení (t. 31–36) je doplněno novým materiálem obsahujícím ve flétnovém partu velmi virtuozní šestnáctinové pasáže s velkými skoky (t. 37–44), repríza (od t. 54) obsahuje pouze hlavní téma v hlavní tónině ve variantě zdobené diminucemi, jak se objevilo v expozici u sólové flétny, následně však je téma modulováno do A dur a objevuje se zde materiál ze závěru úvodního sóla, kterým je také první věta zakončena.

Takt č.	1	14	28	31	33	50	54	65
	Tutti (T)	Solo (S)	T	T	S	T	S	T
Ritornelová forma	A	B		A1	C		A2	B'
Sonátová forma	Expozice			Provedení	(nový materiál)	provedení	Repríza	

Tab. 5: J. Kohout: *Concertino* (JK 16), schéma 1. věty.

Druhá věta, largo ve 3/4 taktu a se zcela stejným počtem taktů jako první věta je k ní v paralelní tónině, e moll. Stejně jako první věta i tato má ritornelovou formu, zde navíc s pravidelnější prací s ritornelem a jeho motivickým materiálem.

Závěrečné presto opět v G dur a ve 2/4 taktu zachovává podobné formální schéma jako obě předešlé věty, je však bližší práci s ritornelovou formou, kterou Kohout ukazuje v první větě *Concertina*. Sólový flétnový part zde má velmi virtuozní pasáže využívající celé tónové spektrum v této době používané příčné flétny, tedy až do g3.



Obr. 15: J. Kohout, *Concertino* (JK 16), part flétny, 1. sólo, střední část.

Stejně jako v Kohoutových pozdějších dílech z jeho francouzského období, i zde jsou patrné ohlasy lidové melodiky, jako například v závěrečné floskuli ritornelu:



Obr. 16: J. Kohout, *Concertino* (JK 16), melodie závěrečné floskule ritornelu.

* * *

Concertino pro flétnu od Josefa Kohouta je velmi virtuózní skladbou pro příčnou flétnu tohoto období, a to vzhledem k požadavkům na horní rejstřík nástroje, včetně f_3 a g_3 , stejně jako na chromatické postupy f_{is2} - f_2 (*largo*, t. 33–34). I přes svoji značnou náročnost vykazuje sólový part dobrou znalost tohoto nástroje a jeho požadavků. Dochovaný pramen díla je poučný i v další rovině provozovací praxe: vzhledem k rozsahu závěrečných kadencí sekcí tutti (*Allegro* –

t. 13, 67; Largo – t. 67; Presto – t. 116), kde flétnový part zcela dubluje první housle, je zřejmé, že sólista tutti nehrál, či je hrál jen výběrově.⁶⁰⁶

Existence tohoto rukopisného pramene je dosud jediným hmatatelným dokladem Kohoutovy kompoziční činnosti během jeho italské cesty. Dle svého dopisu adresovaného knížeti Radziwillovi v Itálii skládal a chtěl knížeti dokonce nějaké své skladby poslat, k čemuž však zřejmě nedošlo. Jeho skladby měly být důkazem změny vlastního kompozičního stylu na základě konfrontace s italským prostředím. Na národní kulturní odlišnosti byl totiž Kohout vnímavý, jak dokumentuje závěrečný úsek jeho dopisu knížeti. Chtěl se totiž v Itálii zdokonalit v italském stylu komponování: „jelikož Italové jsou nesmírně nakloněni mísení italského a německého stylu. Přál bych si jen mít příležitost něco poslat, abych ukázal rozdíl mezi tím, jakou hudbu jsem psal v Polsku a jakou píši nyní.“⁶⁰⁷

Nevíme, zda měl kníže Radziwill nakonec možnost onen rozdíl v Kohoutově kompozičním stylu posoudit. V květnu téhož roku totiž nečekaně zemřel. Žádné další prameny k jejich vzájemným vzbám se nedochovaly. Bylo by jistě zajímavé moci tento stylový vývoj posoudit i nyní. Takové snahy se ovšem potýkají s problematickou pramennou základnou. Z poměrně rozvinutého hudebního života na dvoře knížete Radziwilla v době Kohoutova tamního působení totiž zůstaly jen velmi kusé prameny nehudební povahy. Veškeré hudební sbírky byly zničeny či rozprášeny krátce po smrti knížete. O Kohoutově tvorbě pro knížete zahrnující árie, koncerty, symfonie i sbírky menuetů tedy víme pouze z jeho vlastních dopisů. Žádné z těchto děl se nedochovalo. Jeho jediné dochované moteto *Salve regina*, u nějž navrhuje včasnější dataci do počátku 50. let 18. století, by s takovou zase předcházelo období, jež nás pro srovnání zajímá. Chybí tedy srovnávací materiál k bližšímu posouzení oné Kohoutem ohlášené změny.

⁶⁰⁶ Velmi přínosné konzultace ohledně provozovacích charakteristik Kohoutova *Concertina* mi laskavě poskytl Jacques-Antoine Bresch, za což mu děkuji.

⁶⁰⁷ Dopis J. Kohouta H. F. Radziwillovi, 5. 1. 1760, Janov, *op. cit.*, fol. 9r. (viz appendix B, LE VIII).

Na základě rozboru *Concertina* se nicméně jeví poněkud překvapivé použití ritornelové formy do všech tří vět a Kohoutova práce s ní. Ta budí dojem zdokonalování se v něčem novém, či objevování nových možností. Protože se však nedochovaly Kohoutovy ranější koncerty, nelze posoudit, jakým směrem se jeho objevování italského stylu pohybovalo.

Bez možnosti srovnání s Kohoutovými dřívějšími kompozicemi je problematické posuzovat míru vlivu italského prostředí na fakturu této skladby. Jeho rodná Vídeň stejně jako pozdější působiště na dvoře knížete Radziwilla nebyly prosty italského vlivu, spíše naopak. Pro hlubší srovnávací analýzu by bylo zapotřebí mít k dispozici větší počet skladeb. Je otázkou, zda se další v Itálii zkomponované Kohoutovy skladby dochovaly. Prozatím nebylo možné se po jejich stopách vydat. Již tento první pramen však umožňuje udělat si obrázek o vývoji Kohoutovy práce s ohledem na jeho pozdější působení ve Francii. Skutečnost, že se u Kohouta nejedná pouze o nevědomé přejímání cizích vlivů, ale o promyšlené jednání, dokládá nejen výše zmíněná pasáž z jeho italského dopisu, ale také jeho pozdější spolupráce na pařížských komických operách.

3.3. Ve francouzském stylu

„Právě z Paříže se šíří věhlas a sláva velkého talentu do celého světa, šlechta si tam považuje talentovaných lidí s velkým uznáním a zdvořilostí – je tam k vidění způsob života, který je až v překvapivém kontrastu k neomalenosti našich německých šlechticů a dam, a právě tam se zdokonalíš ve francouzštině. [...]“⁶⁰⁸

Tuto radu poslal svému synovi Leopold Mozart roku 1778, když se chystal na svoji příští, tentokrát již samostatnou, návštěvu Paříže. Můžeme se domnívat, že podobné motivy vedly k cestě do této metropole také Josefa Kohouta o necelých dvacet let dříve. Josef se do Francie vydal po návratu z jistě velmi podnětné cesty po Itálii, již jsme se věnovali v předešlé kapitole. Vzhledem k tomu, že italská cesta nepřinesla hudebníkovi kýžený úspěch, tedy nalezení nového zaměstnání, vydal se zcela logicky do další přední hudební destinace, do Paříže. Jak jsme ukázali dříve, je možné, že se Josef Kohout do Paříže krátce dostal již v době Kounicovy vyslanecké mise na počátku 50. let 18. století. Pro jeho hudební kariéru zcela zásadní však byl až pobyt v této metropoli po roce 1760, který trval až do jeho předčasné smrti. Právě tato etapa hudební kariéry Josefa Kohouta byla díky dochovaným vydaným dílům a zmínkám v dobovém tisku dosud jediné obecně známou a zařazenou do jemu věnovaných hesel v hudebních encyklopediích. I přes některé již známé okolnosti Kohoutova pařížského pobytu je zde na místě věnovat se blíže této hlavní části jeho kariéry, a to zejména v souvislosti s nově objevenými prameny a zdokumentovanými vazbami na vídeňské kruhy.

Paříž se v průběhu druhé poloviny 18. století čím dál více otevírala zahraničním vlivům, a to i v rámci hudby. Stávala se tak ještě atraktivnější pro migrující hudebníky. Hned několik faktorů podpořilo kosmopolitní kulturní rozvoj této metropole.

⁶⁰⁸ „C'est de Paris que le renom et la gloire d'un homme de grand talent parviennent au monde entier, la noblesse y considère les gens de talent avec la plus grande déférence, estime et courtoisie – on y découvre une manière de vivre qui contraste étonnamment avec la grossièreté de nos gentilshommes et dames allemands, et c'est là que tu te perfectionneras en français. [...]“ in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Wilhelm A. Bauer, Otto E. Deutsch (eds.). Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1962, Bd. II: 1777-1779, dopis z 12. února 1778, s. 279

Mluvíme-li o hudební kultuře v Paříži v 18. století, je s ní neodmyslitelně spjata existence a fungování královského dvora ve Versailles a na jeho dalších sídlech.⁶⁰⁹ Přestože Ludvík XV. nebyl takový meloman jako jeho předchůdci Ludvík XIV. a Regent vévoda orleánský, hudební provoz dvora pokračoval v zaběhaných tradicích, včetně množství představení a slavností. Každodenní hudební provoz zajišťovaly tradičně tři hlavní hudební sekce: „Chambre“, „Chappelle“, „Ecurie“, tedy komorní hudba, chrámová hudba a fanfáry. V roce 1761 Ludvík XV. tuto tradici narušil a sloučil komorní a chrámovou hudbu. Vzniklo tak těleso čítající na sedmdesát hudebníků: třicet čtyři instrumentalistů a třicet šest zpěváků. Přestože instrumentální sekce od poloviny 18. století fungovala pod vlivem italské hudby ve čtyřhlasém seskupení, u zpěváků zůstávalo tradiční francouzské rozdělení do pěti hlasů děle.⁶¹⁰ Sekce chrámové hudby má u francouzského dvora nejdelší tradici, za Ludvíka XV. ji tvořilo kromě pážat a instrumentalistů také několik kastrátů z Itálie. Zpěvačky byly tradičně z chrámové hudby vyloučeny, za vicekapelníka chrámové hudby Lalanda a jeho nástupců se tolerovaly pouze jako sólistky, nikoli ve sboru. Hlavním repertoárem byla při každodenních bohoslužbách moteta, a to jedno tzv. *grand motet* a jedno *petit motet* a závěrečné *Domine salvum fac regem*, které mohlo mít formu jak velkého, tak malého moteta. Velká a malá moteta se lišila zejména v orchestraci a méně s ohledem na jejich délku. Velká moteta, tedy dobově přesněji *motet à grand chœur*, neboli moteto pro velký sbor, byla určena pro sólisty, pro 5-6 členný sbor a orchestr. Malá moteta byla pro jednoho až tři sólisty a basso continuo, někdy s doprovodnými sólovými nástroji. Textově vycházela moteta zejména ze žalmů. Hlavními skladateli pro námi sledované období byli Michel-Richard de Lalande a jím nastolený model velkého moteta, dále pak zejména Joseph Cassanéa Mondonville, v jehož motetech se projevuje vliv koncertantní a symfonické tvorby poloviny 18. století.

Kromě každodenní chrámové hudby spočívala největší část hudebního života dvora na aktivitách jeho ženské části. Dcery krále, nazývané *Mesdames*, byly hudebně nadané a věnovaly se provozování hudby ve svých komnatách velmi soustavně. Jako nejdůležitější pravidelné hudební

⁶⁰⁹ Za vlády Ludvíka XV. se jedná zejména o zámky Fontainebleau, Marly, Compiègne, Rambouillet, La Muette. Ohledně hudební kultury ve Versailles po celou dobu existence tohoto zámku jako sídla panovníka nejnověji viz syntetická práce: BEAUMONT, Olivier, *La musique à Versailles*. Actes Sud, Château de Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2007.

⁶¹⁰ O tom více FAVIER, Thierry, *Le motet à grand chœur (1660–1792)*. Fayard, 2009, s. 110ad.

aktivity dvora však vešly ve známost koncerty pořádané jejich matkou, královnou Mariou Leczyńskou.⁶¹¹ Ty se konaly dva až třikrát týdně a hudebně je řídil *surintendant* komorní hudby, který byl zrovna ve funkci. Koncerty trvaly přibližně hodinu a byly na nich prováděny postupně jednotlivé akty oper, jeden, dva až tři v rámci jednoho koncertu, který zakončila nějaká kantáta a instrumentální kus. Královna koncerty pořádala po celou dobu svého panování a stejně jako chrámová hudba, tak také tyto koncerty následovaly dvůr na jeho různá místa pobytu. Účastnilo se jich kromě sólistů zpěváků 40 až 64 instrumentalistů a sboristů. Hlavním repertoárem byly francouzské *tragédies lyriques*, *opéra-ballets*, *ballets héroïques* a *pastorales* nejčastěji od *surintendantů*, jako např. André Cardinal Destouches, Colin de Blamont, Jean-Ferry Rebel či François Francoeur. V letech 1725–1755 tvořila repertoár koncertů u královny kromě již zmiňovaných děl *surintendantů* díla J.-B. Lullyho asi čtvrtinu repertoáru, dále pak opery André Campry a v podstatně menší míře tvorba Jean-Philippe Rameaua.⁶¹²

S příchodem dauphinek na královský dvůr (1745 a 1747) se královna snažila přizpůsobit repertoár vkusu nových princezen. Podstatně více se tak koncerty otevřely produkci italské hudby. Velký vliv na to měla zejména druhá v pořadí, saská princezna Marie Josefa, s níž je také spjato provozování Hasseho děl u dvora a návštěva Caffarelliho v roce 1753, o níž jsme se zmínili již dříve. Právě tato otevřenost novému repertoáru přispěla k označení královnina okolí („le coin de la reine“) jako synonyma zastánců italské hudby během známé války buffonistů.

Do období těchto bojů spadá i fungování divadla v komnatách (*Théâtre des Petits-Cabinets*, 1747–1753), u jehož vzniku stála králova milenka Madame de Pompadour, sama zdatná zpěvačka a tanečnice. Právě její podpora francouzské produkce a zejména objednávka opery *Titon et Aurore* u Mondonvilla přispěla k rozpoutání války buffonistů, v rámci níž byla Madame de Pompadour mezi zastánci francouzské hudby a spadala do tzv. „le coin du roi“.

⁶¹¹ Detailně se koncertům u královny věnuje DRATWICKI, Benoît, *Les Concerts de la reine*. Cahier Philidor 39, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, dostupné na <http://philidor.cmbv.fr>.

⁶¹² *Idem.*, s. 24.

Další důležitou postavou hudebního dění ve Versailles byla dauphinka a později královna Marie Antoinetta (1770–1789), která zde podstatně rozšířila pořádání bálů (dvakrát týdně) a představení, na nichž také sama vystupovala. Kromě víceméně soukromých představení vybraných dvořanů se zde hrály dvakrát týdně francouzské komedie a jednou italské za účasti herců z Paříže. Marie Antoinetta byla také velkou milovnicí opery. Právě jí vděčil za svůj pařížský úspěch Christoph Willibald Gluck. Dalším středem jejího zájmu byly i komické opery, u nichž byl jejím nejoblíbenějším autorem lutyšský André Ernest Modest Grétry.

Zatímco hudební dění u královského dvora, odvislé od osobního vkusu jeho jednotlivých členů, odráželo bouřlivý vývoj 18. století ve Francii jen umírněně, události v Paříži byly naproti tomu podstatně živelnější. Již od konce vlády Ludvíka XIV. převzala Paříž po Versailles pozici hlavního hudebního centra. Po celé 18. století navíc patřila mezi nejdůležitější kulturní a intelektuální centra Evropy. Většina hudebního dění byla v Paříži soustředěna do blízkosti Louvru a Palais Royal, dále pak do čtvrti Marais a nelze pominout ani dvě hlavní tržiště *Foire Saint Germain* v latinské čtvrti a *Foire Saint Laurent* na pravém břehu Seiny v blízkosti současného východního nádraží.⁶¹³

Tradičně nejdůležitější pařížskou institucí produkující hudební představení byla *Académie royale de musique*, založená roku 1672.⁶¹⁴ Tato pařížská opera sídlila od roku 1674 v divadle zbudovaném na Lullyho popud architektem Carlem Vigaranim v *Palais Royal*. Sál, jehož kapacita nepřesahovala 1300 diváků, hostil až do roku 1763 představení čtyřikrát v týdnu s přestávkou v postním období. 6. dubna 1763 zničil budovu obrovský požár a opera se tak byla nucena přesunout do velkého sálu s mašinerií, který nechal v poslední třetině 17. století vybudovat v Tuilerijském paláci kardinál Mazarin. Na tomto místě, které původně pojalo sedm tisíc diváků, avšak s velmi špatnou akustikou, sídlila opera až do otevření nové scény roku 1770 na místě původní vyhořelé v *Palais Royal*. Ani tato scéna, s rozšířenou kapacitou na 2000 diváků, však

⁶¹³ ANDERSON, Gordon A., et al., „Paris.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 3. 4. 2015]. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg3>>.

⁶¹⁴ O fungování této instituce v průběhu druhé poloviny 18. století nejnověji viz: SERRE, Solveig, *L'Opéra de Paris (1749–1790). Politique culturelle aux temps des Lumières*. Paris: CNRS Editions, 2011.

neodolala požáru a 8. června 1781 lehla popelem. Opera se následně přesunula do narychlo postaveného divadla dále od centra, u porte Saint Martin, kde přečkala revoluci.

Pařížský divadelní provoz byl silně ovlivněn existencí jednotlivých provozovacích privilegií. Nejsilnější pozici v tomto ohledu měla právě pařížská *Académie royale de musique*, tedy opera. I přes své monopolní postavení pro hudební představení na celém území Francie, zažívala tato instituce v průběhu 18. století množství nejen finančních problémů. V letech 1749–1780 bylo její privilegium poprvé v historii přičknuto městu Paříži. V tomto období, klíčovém pro pařížský pobyt Josefa Kohouta, byla opera svědkem důležitých změn i v rámci repertoáru. Kromě stálic v podobě oper Jeana-Baptisty Lullyho, které byly s aktuálními úpravami reprízovány po takřka celé 18. století, si pařížské publikum od premiéry Rameauova *Hippolyta et Aricie* (1733) a jí vyvolaných sporů ramistů a lullystů postupně zvykalo na propracovanou Rameauovu hudbu.⁶¹⁵ Zásadní zvrát do zklidněných vod finančně strádající instituce přinesly až události z počátku 50. let 18. století, které se zapsaly do hudebních dějin jako tzv. válka bufonistů (*Querelle des bouffons*).⁶¹⁶ Spory, jejichž rámec daleko přesahoval pole ryze hudební či hudebně-estetické, rozpoutalo provedení Pergolesiho *Servy padrony* 1. srpna 1752 v pařížské opeře. Za tímto účelem pozvaná operní společnost Eustachia Bambiniho zůstala v metropoli celkem dvacet měsíců a provedla zde na 150 představení italských *opere buffe* či *intermezzi*. Celý pobyt italské operní společnosti doprovázelo množství pamfletů, s Friedrichem Melchiorem Grimmem a Jean-Jacquem Rousseauem v čele zastánců italské hudby. Přestože svým repertoárem Bambiniho společnost ohrožovala majestátní tradici francouzské *tragédie lyrique*, pro instituci pařížské opery znamenal jejich pobyt a s nimi spjaté spory jednoznačný úspěch ve finančním ohledu. V dlouhodobější rovině však tyto události vedly k úbytku operního publika, které k sobě přitáhl zde inspirovaný vznikající žánr francouzské komické opery.

Repertoár pařížské opery, udržující si stále tradiční kusy, výrazněji a trvaleji ovlivnila až Gluckova operní reforma v 70. letech 18. století, tedy v posledních letech Kohoutova života.

⁶¹⁵ O tom více viz, BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Fayard, 2014, s. 303ad.

⁶¹⁶ Detailněji viz například FABIANO, Andrea (ed.), *La 'Querelle des Bouffons' dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005.

Kromě pařížské opery se v privilegii omezené míře objevovala hudba i v dalších pařížských divadlech. Jedná se zejména o *Comédie Française* a *Comédie Italienne*. Posledně jmenovaná zažila ve druhé polovině 18. století velmi podstatné změny. Toto divadlo sídlící v *Hôtel de Bourgogne* (nyní 29, rue Étienne Marcel) mělo jeden z nejpestřejších repertoárů v Paříži: hrály se zde kromě italských frašek také francouzské kusy, balety, vaudevillové komedie či parodie. I přes oblíbenost tohoto rozličného repertoáru se však *Comédie Italienne* potýkala s finančními problémy stejně jako pařížská opera. Posledním důležitým prvkem pařížského divadelního provozu byla komická opera (*Opéra Comique*). Ta se vyvinula na půdě pařížských tržišť Saint-Germain a Saint-Laurent. I přes mnohé restriktce ze stran privilegovaných divadel, tedy zejména *Comédie Française* a *Académie royale de musique*, popularita tržištních představení stále stoupala. Po delších vyjednáváních došlo nakonec v lednu 1762 ke sloučení souboru z *Opéra Comique* s *Comédie Italienne*, což umožnilo další podstatný rozvoj nového žánru francouzské komické opery, do něhož se zapojil svými díly i Josef Kohout.

Vedle výběru různých pařížských divadel se tamní publikum mohlo v 18. století bavit i na veřejných koncertech. Pařížský *Concert spirituel* nesl v tomto ohledu evropský primát. Privilegium k jeho provozování získal Anne Danican Philidor 22. ledna 1725 a jím pořádané veřejné koncerty směly obsahovat pouze chrámový repertoár na latinský text, veškerá francouzská vokální hudba a operní kusy byly zakázány.⁶¹⁷ Koncerty probíhaly v králem zapůjčeném sále v prvním patře tuilerijského paláce ve dnech církevních svátků, kdy byla opera zavřena, tedy 20 až 25 dní v roce. Krátce po založení koncertů se repertoár rozšířil i o francouzskou a italskou hudbu, důležitou pozici zde měla také koncertantní a symfonická tvorba.⁶¹⁸ Právě zde se mohli Pařížané a projíždějící návštěvníci částečně seznámit s repertoárem velkých motet, která byla jinak k slyšení takřka výhradně v královské kapli ve Versailles. Jen velmi málo pařížských kostelů si totiž mohlo dovolit větší hudební produkce alespoň na významné svátky.

⁶¹⁷ BENOÎT, Marcelle, „Concert-Spirituel des Tuileries“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. (M. Benoît, ed.) Paris: Fayard, 1992, s. 171–174.

⁶¹⁸ O tom více viz kapitola 3.3.1 této práce.

Fungování pařížského *Concert spirituel* je neodmyslitelně spjata také s rozvojem instrumentální tvorby a s oblibou zahraničních virtuózů a skladatelů, zejména z Itálie, Německa a střední Evropy.⁶¹⁹ Tento trend otevírání se zahraniční hudební produkci měl úzkou vazbu na pařížské hudební tiskaře, kteří zejména ve druhé polovině 18. století patřili mezi nejvýznamnější vydavatele hudebnin v Evropě.

Kromě do značné míry veřejně přístupných institucí se podstatná část pařížského hudebního života i v průběhu 18. století odehrávala na půdě soukromých salonů a akademií. Jejich hostiteli a organizátory byli kromě příslušníků francouzské šlechty také významní finančníci a měšťané.⁶²⁰ Zcela výjimečným byl v tomto ohledu orchestr finančníka Le Riche de La Pouplinière, a to nejen pro délku svého trvání (1731–1762). Po jeho smrti převzal část tamních hudebníků do svého ansámblu princ de Conti, jehož orchestr (ca 1761–1771) následně převzal primát nejvýznamnějšího soukromého hudebního tělesa v Paříži. Mezi dalšími hudebními mecenáši tohoto období je třeba jmenovat alespoň barona de Bagge, jehož hudební ansámbl dosáhl největšího renomé v letech 1760–1770, hraběte d'Albaret s orchestrem v letech 1770–1780 a ve stejné době fungujícím tělesem u prince de Guémené.

* * *

Jak jsme se pokusili v tomto stručném přehledu hlavních rysů hudebního života v Paříži a v jejím okolí v pro nás relevantním období ukázat, tato metropole skýtala mnohé možnosti uplatnění pro hudebníky. Kromě královského dvora a králem regulovaných veřejných institucí velké množství hudebníků působilo v různých soukromých hudebních tělesech. Zejména od poloviny 18. století se Pařížané stále více zajímali o zahraniční hudební produkci, nejdříve italské provenience, postupně se však zájem rozšiřoval i na německé země a střední Evropu. Mnozí hudebníci z těchto lokalit se v Paříži představili v rámci *Concert Spirituel* nebo v metropoli alespoň

⁶¹⁹ Ohledně recepce německých a středoevropských autorů ve Francii ve 2. polovině 18. století viz: HILD, Michel, *La réception de la musique instrumentale allemande en France (1760–1790)*. Thèse de doctorat, Université Marc Bloch de Strasbourg, 2003.

⁶²⁰ Nejnověji a nejuceleněji se hudebnímu mecenátu v Paříži v 17. a 18. století věnuje HENNEBELLE, David, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*. Seyssel: Champ Vallon, 2009.

vydávali svá díla. Někteří z nich pak ve Francii po různou dobu sami působili. Mezi ně patří i Josef Kohout, jehož pařížské hudební kariéře se blíže věnujeme v následujících kapitolách.

Než se detailněji zaměříme na jednotlivé aspekty Kohoutovy pařížské hudební kariéry, je namístě se zde zamyslet nad možnými okolnostmi jeho příjezdu do této destinace. Jak jsme již nastínili výše, důvody výběru této metropole pro hudebníka v dané době jsou dosti zřejmé. Možnosti, jak podobný plán uskutečnit, však tak jednoznačné nejsou. Mezinárodní kariéra Josefa Kohouta je úzce spjata s jeho vídeňským původem a s vazbami jeho rodiny na kruhy vysoké vídeňské šlechty. Velmi podstatně ji ovlivnil zejména Václav Antonín z Kounic-Rietbergu, v jeho doprovodu snad i poprvé navštívil Paříž, tehdy zde však nezůstal. Do Paříže se nevydal ani po svém prvním angažmá u knížete Radziwiłła, ale jeho cesta poté vedla do severní Itálie. Právě až neúspěch při hledání nového zaměstnání v Itálii vedl k výběru další destinace, tentokrát již Paříže.

Josef Kohout měl ze své rodné Vídně povědomí o francouzské kultuře a obstojně ovládal také francouzský jazyk. Na počátku 50. let 18. století pak pravděpodobně i osobně Paříž navštívil. Okolnosti jeho pozdějšího usazení v tomto městě se však zatím nepodařilo pramenně podložit. Poslední přímé zmínky o Kohoutově pobytu pocházejí z počátku roku 1760 z italského Janova. Ve Francii máme jeho působení doloženo až v červenci roku 1762, a to již jako člena orchestru prince Contiho a následně v *Concert spirituel* vystupujícího virtuoza. Lze se tedy jen domnívat, kudy se ubírala jeho kariéra během těchto dvou zatím nijak pramenně nedoložených let. Ve svých posledních zprávách z Janova referuje o svém plánu vydat se do Neapole. Mohl tedy krátce působit v Itálii a posléze se přesunout do Francie, či dokonce se krátce vrátit do Vídně. Tam však jeho stopy zatím nalezeny nebyly. S ohledem na Kohoutův příjezd do Francie a konkrétně do Paříže se nabízí hned několik možných scénářů. Je pravděpodobné, že stejně jako na svoji italskou cestu, i tentokrát jel vybaven doporučujícími dopisy hraběte Kounice. O kontaktech Kounice s princem Contim informace nemáme, je ale jisté, že se hrabě znal s pařížským finančníkem La Pouplinièrem, jehož salon navštěvoval v době své velvyslanecké pařížské mise, na níž byl snad přítomen i mladý Josef Kohout, jak jsme již uvedli dříve. Kohoutova cesta tak tentokrát mohla směřovat opět k La Pouplinièrovi, jehož vyhlášený orchestr by byl jistě dobrým útočištěm. Na počátku 60. let však fungování tohoto proslaveného tělesa ukončila náhlá smrt La Pouplinièra v prosinci 1762. Chatrná pramenná základna neumožňuje z přímých účetních

dokladů zjistit složení jeho orchestru v průběhu jeho fungování. Povědomí o jeho členech máme až z vyrovnání mzdy po La Pouplinièrově úmrtí.⁶²¹ Mezi těmito hudebníky Kohout nefiguruje. Pokud tedy s La Pouplinièrem před jeho smrtí nějak spolupracoval, nebylo tomu tak v posledních měsících jeho života. Hypotéza, že by Kohout byl ve styku s La Pouplinièrem, se zde nabízí i v souvislosti s jeho působením u prince Contiho. Právě ten totiž do svého orchestru převzal množství hudebníků od La Pouplinièra, mohl si zde tedy vyhlédnout i Kohouta. Přesné datum vzniku Contiho orchestru známo není,⁶²² jeho hlavní rozšíření se však dává do souvislosti s finančnickovým úmrtím.⁶²³

At' již se Josef Kohout v Paříži uchýlil díky stykům s La Pouplinièrem nebo byl doporučen přímo princem Contimu, jeho hlavní tamní kariéra je spjata právě s posledně jmenovaným aristokratem. Paradoxně se tak po knížeti Radziwillovi dostal do služeb dalšího neúspěšného kandidáta na polský trůn. Ze své předešlé služby měl navíc v Paříži již jednoho kolegu – Johanna Baptistu Hochbruckera, který zde byl od roku 1760 ve službách kardinála Louise de Rohana a s úspěchem vystupoval v *Concert spirituel*. Právě s tímto místem jsou spjaty i první známé hudební aktivity Josefa Kohouta v Paříži.

⁶²¹ Viz CUCUEL, G., *La Pouplinière et la musique de chambre*, *op. cit.*, s. 329; HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart*, *op. cit.*, s. 115 a VERNET, Thomas, « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *Spectacles de cour, Divertissements et Mécénat musical du Grand Siècle aux Lumières : l'exemple des princes de Bourbon Conti*. Thèse, EPHE, Paris, 2010, s. 642.

⁶²² Hennebelle uvádí jako rozpětí fungování Contiho orchestru roky 1761 až 1771, a to na základě profesí jednotlivých hudebníků uvedených v dobovém tisku. Viz HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart*, *op. cit.*, s. 116.

⁶²³ Vernet dokonce mluví o žárlivosti Contiho na Pouplinièrův ansámbl, viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*, s. 643.

3.3.1. *Concert spirituel* – místo k proslavení se

Od roku 1725 v Paříži organizované první veřejné koncerty v Evropě zaujaly svým významem mnoho autorů jak dobových, tak moderních. Nejuceleněji se fungování této instituce včetně rekonstrukce programů jednotlivých koncertů věnoval na samém konci 19. století Constant Pierre, jehož v rukopise dochované dílo bylo pro svoji jedinečnost vydáno poprvé v roce 1975.⁶²⁴ Nejnověji se problematice repertoáru *Concert spirituel* zejména za vedení Royera věnuje Beverly Wilcox ve své dizertační práci.⁶²⁵ Různé aspekty tohoto koncertního provozu se pak objevují v množství jiných tematických prací, z nichž některé zmíníme na patřičných místech.

Již při svém založení měl *Concert spirituel* jasnou náplň repertoáru. O ní nás zpravuje nájemní smlouva pro zakladatele koncertu Anne Danicana Philidora, královského hobojistu a člena královny chrámové hudby, z 22. ledna 1725. Zjišťujeme v ní, že bylo Philidorovi uděleno privilegium:

„založit a pořádat veřejné koncerty duchovní hudby v tomto městě Paříži po dobu tří let počínaje následujícím 17. březnem, a to ve dnech, kdy nebude žádné představení, jako jsou tři týdny Velikonoc, svatodušní svátky, svátek Všech svatých, Vánoce a všechny mariánské svátky a předvečery svátků; tato nájemní smlouva a ujednání ukládá řečenému panu Philidorovi, že nebude smět provozovat žádnou francouzskou hudbu ani části oper a nebude pořádat veřejné koncerty ve dnech, kdy budou operní představení [...]“⁶²⁶

Velký sbor a orchestr složený z dvorních, operních a chrámových hudebníků tedy v prvních letech pod vedením Philidora prováděl zejména velká moteta, která byla součástí bohoslužeb v královské kapli ve Versailles, v Paříži je však bylo možné slyšet jen výjimečně na

⁶²⁴ PIERRE, Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*. Paris: Société française de musicologie, 2. vyd., 2000.

⁶²⁵ WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel...*, *op. cit.*; táž, „The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734–1778)“, *Revue de musicologie* 98 (2012/2), s. 363–404.

⁶²⁶ „[...] sous le bon plaisir du roy [... il fut] baillé et accordé au sieur Anne Danican Philidor, ordinaire de la musique du Roy, demeurant à Paris, rue l'Evesque, paroisse Saint-Roche [... le privilège] d'établir et faire des concerts publics de musiques spirituelles dans cette ville de Paris pendant l'espace de trois années à commencer du 17 mars prochain, et ce, les jours ou il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pasques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les festes de Vierges et veilles, le présent bail et traité fait à la charge par le dit S^r Philidor de ne pouvoir faire chanter aucune musique française, ny morceaux d'Opéra et faire les dits concerts publics les jours qu'il y aura Opéra [...]“ F-Pan, Minutier Central des Notaires de Paris (M. C.), Étude CXVI, carton 245. Cituji dle PIERRE, C., *Histoire du Concert Spirituel*, *op. cit.*, s. 15.

velké svátky v hlavních kostelích. Hlavním a do jisté míry modelovým autorem tohoto žánru byl již dříve zmíněný Michel Richard de Lalande. Za takovéto provozování hudby na veřejnosti musel Philidor a jeho společník, kterého si brzy přizval, Michel Delannoy, odvádět držitelům operního privilegia tisíc liber ročně. Přestože návštěva *Concert Spirituel* nebyla nijak levnou záležitostí, ceny lístků se pohybovaly od dvou do šesti liber,⁶²⁷ nebyla tato aktivita pro pořadatele finančně udržitelná. S finančními problémy se potýkali i Pierre Simard a Jean-Joseph Mouret, kteří po třech letech od svých zbankrotovaných předchůdců koncesi odkoupili. Svůj podíl na tom mělo i závratné zvýšení poplatku opeře na dvanáct tisíc liber ročně. Roku 1734 tak vedení *Concert Spirituel* převzala přímo *Académie royale de musique*. I když se tím provoz koncertů zlevnil o roční poplatek, stále zůstávalo jejich pořádání velmi nákladné a náročné oproti vytěženému zisku. Se změnou ve vedení pařížské opery se tak *Concert Spirituel* dostal opět do soukromých rukou, tentokrát dvou hudebníků. Byli to Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, královský hudebník a učitel hudby králových dětí, a Gabriel Capperan, také královský hudebník a violoncellista opery. Jejich privilegium trvalo od roku 1748 po celých čtrnáct let.

S příchodem Royera došlo k podstatné obměně repertoáru koncertů, na program byli zařazeni noví francouzští autoři, ale také italská hudba a díla autorů z německého prostoru. Ještě dříve, než vypukla válka buffonistů byly na koncertech prováděny italské árie. Na program se tak dostal Hasse, Jommelli, Conforto a další, což notně přispělo ke vzdělání pařížského publika s ohledem na italskou *operu serií*. Zvyšovala se také role instrumentální hudby: tradiční úvodní velké moteto bylo postupně nahrazeno symfonií a na programech se čím dál více objevovaly sólové virtuozní koncerty. Wilcox ve své práci dokazuje, že výběr nového zahraničního repertoáru byl více spjat s díly, která s sebou přiváželi cizí virtuóзовé než se záměrnou snahou získat konkrétní skladbu v zahraničí.⁶²⁸ Tuto slibně se odvíjející obměnu repertoáru vstříc aktuální produkci zasáhla náhlá smrt Royera v lednu 1755. V privilegiu pak na jeho místě pokračovala Royerova vdova a do pozice hudebního ředitele byl dosazen Joseph Cassanéa de Mondonville, zdatný houslista a zkušený skladatel chrámové hudby pro královu kapli. Jeho moteta se tak stala důležitou součástí programu koncertů. Přestože se na koncertech objevovalo méně

⁶²⁷ O cenách vstupenek více viz *idem.*, s. 75.

⁶²⁸ WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel...*, *op. cit.*, zde zejména kapitola 4. *Bricolage*.

premiérováných děl než za Royera, jím zvýšený počet míst v sále a rozběhlý provoz udržel *Concert Spirituel* jako prosperující instituci i po jeho smrti.

Právě zvyšující se prestiž podniku zřejmě vedla ke komplotu, který znemožnil Royerově vdově prodloužení privilegia. Od července 1762 se tak vedení *Concert spirituel* na devět let zmocnil Antoine Dauvergne.⁶²⁹ Na rozdíl od svých předchůdců se zde jednalo o hudebníka s velmi úzkými vazbami na pařížskou operu, což mu umožnilo vyjednání výhodnějších podmínek koncese a jejich méně striktní vymáhání. I když již dříve byla francouzsky zpívaná hudba tolerována, Dauvergne získal k jejímu provozování přímý souhlas, provozovatelé opery se navíc zavázali bránit všemi prostředky komukoli jinému, aby ve městě provozoval veřejné koncerty.⁶³⁰ Převzetí privilegia se však neobešlo bez komplikací pro jeho nového držitele. Zatímco vdova po Royerovi pronajala Dauvergnovi své hudebniny za roční poplatek 800 liber, Mondonville svá moteta propůjčit odmítl. Dauvergne se tak musel obejít bez publikem velmi ceněných motet a urychleně získat jiný náhradní repertoár. Namísto shánění aktuální evropské produkce, jak před ním repertoár obměňoval Royer, se na programu objevila takřka dvacet let stará moteta Antoina Blancharda, dále tvorba lokálních chrámových hudebníků a také tradiční kusy z Royerovy knihovny: moteta Gillese a Fiocca, stálice Pergolesiho *Stabat mater* a Vivaldiho a Corellioho koncerty.⁶³¹

I přes tuto konzervativnost ve výběru repertoáru došlo za Dauvergnova řízení k důležitým změnám. Pro instrumentální hudbu byl odstraněn dirigent (*battueur de mesure*) a řízení se ujali Gaviniès na straně prvních houslí (vlevo) a Capron v sekundech (vpravo). U vokálních děl však tradiční pozice dirigenta udávajícího takt úderem hole či jiným způsobem zůstávala. Zatímco italská čtyřhlasá instrumentální sazba byla v této době ve Francii již běžně používána, u vokálních sborů ještě přetrvával tradiční francouzský pětihlasý model. Právě během působení Dauvergne se

⁶²⁹ Ohledně kariéry Dauvergne viz: DRATWICKI, Benoît, *Antoine Dauvergne (1713–1797) : une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*. Wavre: Mardaga, Centre de musique baroque de Versailles, 2011.

⁶³⁰ „[provozovatelé opery souhlasili použít] *toutes les autorités possibles pour empêcher qu'il soit donné dans la Ville d'autres Concerts publics pour lesquels il soit payé avec deniers ny fait aucune association.*“ F-Pan, M.C., XXXV, 707. Cituji dle WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel...*, *op. cit.*, s. 69.

⁶³¹ K tomuto období řízení *Concert Spirituel* více viz *idem.*, s. 67ad.

však tato tradice v *Concert spirituel* narušila, kromě starších pětihlasých děl se na repertoár dostávala čím dál více celoevropsky rozšířená čtyřhlasá sazba. Za působení Dauvergne je doložena spolupráce i Josefa Kohouta s *Concert spirituel*.

Přestože se Dauvergne snažil zařadit kromě tradičních děl i nové skladby, dokonce uspořádal v letech 1767–1769 soutěž o novou kompozici moteta, obliba *Concert spirituel* za jeho působení spíše stagnovala. Ke konci jeho privilegia byl koncert navíc čím dál více konfrontován s konkurencí jiných koncertů fungujících na základě abonmá, jako např. *Concert des Amateurs*. Dauvergne sice obnovil roku 1771 své privilegium na dalších devět let, tentokrát s Pierrem Montanem Bertonem jako společníkem, krátce nato se však oběma ze smluv podařilo vyvázat.

Ve snaze najít další správce snížilo město (v té době správce pařížské opery, viz výše) roční platbu za výjimku z operního privilegia ze 7 500 liber na pouhých 2 500 liber. Těto výhodné nabídky se ujali Pierre Gaviniès, dlouholetý houslista v *Concert spirituel*, a François-Joseph Gossec, který měl v té době za sebou působení u La Pouplinière a v orchestru prince Contiho a také založení již zmiňovaného *Concert des Amateurs*. Posledním společníkem byl Gavinièsův žák, houslista Simon Le Duc, velmi ceněný autor symfonií. *Concert spirituel* za jejich vedení prodělal další inovace, včetně vypuštění dirigenta i pro velká sborová díla, tj. asi sto účinkujících. I v těchto případech bylo provedení spoluřízeno prvním houslistou v primech a v sekundech, což bylo v příkrém kontrastu k setrvávající lullyovské tradici pařížské opery. I po stránce programu došlo ke změnám. Byla poprvé zavedena přestávka a tím program rozdělen na dvě části. Instrumentální hudba tak dostala větší prostor – symfonie otevírala obě části koncertu, závěr pak patřil opět velkému motetu.

Úspěšně nastartované změny opět přinesly své ovoce a roku 1777 se podařilo za nevyjasněných okolností získat vedení *Concertu spirituel* Josephu Legrosovi, prvnímu kontratenoru pařížské opery. Ten koncert vedl po dvanáct let a významně dopomohl jeho zdárnému rozvoji včetně získávání čelních evropských virtuosů na jednotlivé koncerty. Propukající francouzská revoluce a uvěznění královské rodiny v tuilerijském paláci vedlo k přesunutí koncertů jinam a k jejich postupnému ukončení.

Po celou druhou polovinu 18. století byl *Concert spirituel* důležitým bodem pařížského kulturního dění a jeho celoevropská prestiž lákala zahraniční virtuozy. Právě v souvislosti s tamním účinkováním se objevují i první doklady o pařížském pobytu Josefa Kohouta. Na Květnou neděli (27. března) 1763 zde dle dostupných pramenů poprvé vystoupil spolu s Jean-Pierrem Duportem (1741–1818) a utvořil tak poněkud neobvyklé duo loutny a violoncella. Jejich vystoupení založené na známých melodiích mělo velký úspěch.

Concert spirituel byl v této době skutečně místem k proslavení se. Byl tak svědkem debutů různých hudebníků, z nichž po mnohých se po jednom vystoupení zcela slehla zem. To však nebyl případ Josefa Kohouta. Možnost vystoupit v *Concert spirituel* byla prestižní záležitost a lze se jen dohadovat, jaké okolnosti byly jednotlivým debutantům nápomocny, aby zde mohli vystoupit. Cucuel považoval za jednu z bran do *Concert spirituel* salon finančníka La Pouplinière.⁶³² Vernet zase s ohledem na orchestr prince Contiho soudí, že mnozí hudebníci byli najímání až poté, co se proslavili v *Concert spirituel*.⁶³³ Přestože by se mohlo zdát, že to byl případ i Josefa Kohouta, protože kritiky koncertů nijak nezmiňují jeho tehdejší pozici,⁶³⁴ jiný pramen umožňuje tuto variantu vyloučit. Díky Élartově studii totiž víme, že Josef Kohout spolu s dalšími dvěma stálíci *Concert spirituel*: Mlle Fel⁶³⁵ a Jean-Pierrem Duportem, vystoupil na dvou veřejných koncertech pořádaných akademií v Rouenu, a to 7. a 10. července 1762.⁶³⁶ On i Duport jsou zde představeni jako „ordinaires de la Musique de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Conti“.⁶³⁷ Nejpozději od poloviny roku 1762 byl tedy Josef Kohout ve službách prince Contiho.

⁶³² CUCUEL, G., *La Pouplinière et la musique de chambre*, *op. cit.*, s. 376.

⁶³³ VERNET, T, « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*, s. 651 a 659.

⁶³⁴ Poprvé se objevuje jako „ordinaire de la musique de S.A.S. Mgr le prince de Conti“ až v popisu koncertu z 8. prosince 1763. Viz *L'Avant Coureur* N°50 (12. 12. 1763), s. 797.

⁶³⁵ Marie Fel (1713–1794) původem z Bordeaux, byla od konce 30. let 18. století hlavní sólistkou pařížské opery a premiérovala zde mnohá díla Rameauova. Díky svému školení u italské zpěvačky byla ceněna pro svoji interpretaci i italské hudby. Od roku 1758 opustila operu a až do roku 1769 působila již jen v *Concert Spirituel*, kde měla velký úspěch zejména s italskými áriemi. Viz LEGRAND, Raphaëlle, „Fel, Marie“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. *op. cit.*, s. 286.

⁶³⁶ ÉLART, Joann, „Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime“, *Revue de Musicologie* 93 (2001/1), s. 58.

⁶³⁷ Viz *Annonces, affiches, et avis divers de Haute et Basse-Normandie*, n°7, vendredi 16 juillet 1762. Cituji dle *ibidem*.

V jeho případě tak byla cesta opačná: působení ve službách prince Contiho mu zjevně otevřelo dveře do *Concert spirituel*. Většina princových hudebníků byla totiž s těmito koncerty více či méně spjata.⁶³⁸ Z celkem jedenácti Contiho hudebníků, kteří se jako interpreti či skladatelé dostali na program *Concert spirituel*, patří Josef Kohout k jednomu z nejúspěšnějších. Po violoncellistech Jean-Pierru Duportovi (38x) a Jean-Baptistu Jansonovi (33x) se jako třetí zde nejčastěji programovaný hudebník objevuje právě Josef Kohout, a to celkem šestnáctkrát.⁶³⁹

⁶³⁸ VERNET, T., « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*, s. 651.

⁶³⁹ Tyto přehledy vyvozujeme na základě práce Constanta Pierra.

1763	<p>27. 3. – airs en duo vlc a lt (Jean-Pierre Duport)</p> <p>28. 3. – duo vlc a lt (Jean-Pierre Duport)</p> <p>31.3. – <i>Salve regina</i>, motet à grand choeur (Melle Fel, vlc obl. Jean-Pierre Duport)</p> <p>2. 4. – duo vlc a lt (Jean-Pierre Duport)</p> <p style="padding-left: 2em;">– <i>Salve regina</i>, motet à grand choeur (Melle Fel, vlc obl. Jean-Pierre Duport)</p> <p>8. 12. – <i>Salve regina</i>, motet à grand choeur (vlc obl. Jean-Pierre Duport)</p>
1764	<p>31. 5. – duo vlc a lt (Jean-Pierre Duport)</p> <p style="padding-left: 2em;">– <i>Salve regina</i>, motet à grand choeur (vlc obl. Jean-Pierre Duport)</p> <p>21. 6. – <i>Dominus regnavit</i>, moteto pro sólový hlas (Melle Fel)⁶⁴⁰</p> <p>15. 8. – nové moteto pro sólový hlas [<i>Dominus regnavit</i> ?] (Melle Fel)</p>
1765	<p>2. 2. – duo vlc a lt (Jean-Pierre Duport)</p> <p style="padding-left: 2em;">– <i>Salve regina</i>, motet à grand choeur (vlc obl. Jean-Pierre Duport)</p> <p>4. 4. – duo vlc a lt (Jean-Baptiste Janson)</p> <p>5. 4. – duo vlc a lt (Jean-Baptiste Janson), jiné než předešlý koncert</p> <p style="padding-left: 2em;">– <i>Cantate [Domino]</i>, moteto pro sólový hlas zakončené sborem (Louis Augustin Richer)</p> <p>12. 4. – duo vlc a lt (Jean-Baptiste Janson)</p> <p style="padding-left: 2em;">– <i>Cantate Domino</i>, moteto pro sólový hlas zakončené sborem (Louis Augustin Richer)</p> <p>14. 4. – duo vlc a lt (Jean-Baptiste Janson) + mvs ch. Melle Fel [<i>Dominus regnavit</i>?]</p>
1766	<p>8. 12. – <i>Cantate Domino</i> (Melle Fel) zakončené sborem</p> <p>25. 12. – <i>Cantate Domino</i> (Melle Fel) zakončené sborem</p>
1767	<p>24. 12. – <i>Salve regina</i> [Jean-Baptiste Janson ?]</p>

Tab. 6: Přehled výskytu Josefa Kohouta v programech *Concert spirituel*.

Josef Kohout se na programech *Concert spirituel* objevoval v letech 1763 až 1767, tedy v době své nejproduktivnější hudební kariéry v Paříži. Jeho působení v rámci koncertů pak bylo spjato jak se skladatelskou činností, tak s interpretací vlastních skladeb.

⁶⁴⁰ C. Pierre uvádí jako datum koncertu mylně 30. 6. 1764. Dle *L'Avant-Coureur* (1764, s. 411), stejně jako dobového kalendáře však připadal svátek Fête-Dieu (tj. slavnost Božího Těla) na 21. června 1764.

3.3.1.1. Vystoupení Josefa Kohouta v *Concert spirituel*

I když, jak víme z jeho předešlého působení u knížete Radziwilla, byl Kohout autorem nejméně dvou loutnových koncertů, v rámci *Concert spirituel* se s žádným koncertem ani sólovým vystoupením nepředvedl. Můžeme se jen domnívat, zda to bylo z vlastní vůle, či zda podobný loutnový výstup neodpovídal záměru pořadatelů. Většina v této době programovaných sólových koncertů byla pro housle a částečně také pro violoncello, jako kuriozita se pak objevovaly i koncerty pro lovecký roh v autorském podání Contiho hornisty Rodolpha. Důvody k upřednostňování zmiňovaných nástrojů v rámci *Concert spirituel* byly nejen estetické, ale také čistě technické. Sál v tuilerijském paláci byl totiž znám problematickou akustikou. Sólové výstupy méně znějících nástrojů zde tedy byly velmi výjimečné, mezi nimi lze jmenovat například několik harfových výstupů Johanna Baptisty Hochbruckera.⁶⁴¹ V květnu 1765 zde vystoupila i slečna Schencker, tehdy přibližně dvanáctiletá dcera Contiho hornisty, její výstup však byl patrně doprovázen orchestrem.⁶⁴² V programování harfových čísel je nicméně třeba, kromě právě zmíněného „zázračného dítěte“, spatřovat zájem o nástrojové novinky, v tomto případě o pedálovou harfu.⁶⁴³ Kohoutova třináctisborová loutna, přestože tato její podoba byla takřka současná s vynálezem pedálové harfy Hochbruckerova otce, mohla jen těžko konkurovat. Josef Kohout se s ní nicméně v *Concert spirituel* osobně představil, ne však sólisticky, ale v poněkud překvapivém spojení s violoncellem.

Duo loutny a violoncella v autorském podání Josefa Kohouta a jeho kolegů z orchestru prince Contiho Jean-Pierra Duporta a později Jean-Baptisty Jansona mělo v *Concert spirituel* značný úspěch. Tímto způsobem se zde představili celkem devětkrát. Z dobových komentářů

⁶⁴¹ J. B. Hochbrucker: **1760**: 30. 3., 15. 5., 25. 5., 5. 6.; **1765**: 26. 5., 6. 6.; **1766**: 8. 5., 29. 5.; **1767**: 13. 4., 16. 4., 20. 4.; viz PIERRE, C., *Histoire du Concert Spirituel*, op. cit.

⁶⁴² Doprovod dalších nástrojů je zřejmý z dochované kresby dánského studenta umění Cornelia Høyera dokumentující toto vystoupení. O tom více viz GÉTREAU, Florence, „Une Harpiste au Concert spirituel: Mlle Schencker en mai 1765,“ *Musique, images, instruments* 1 (1995), s. 178–181.

⁶⁴³ O tom více např.: VERNILLAT, France, „La littérature de la harpe en France au XVIII^e siècle“, *Recherches sur la musique française classique* IX (1969), s. 162–185.

těchto vystoupení se dovídáme blíže, v čem repertoár dua spočíval. Nejednalo se totiž o výstup zahraničního virtuosa a tomu odpovídající pro publikum neobvyklý repertoár,⁶⁴⁴ ale naopak o pro pařížské posluchače velmi přístupnou formou přednesené úpravy jim známých nápěvků:

„MM Duport & Kohault hráli *airs*⁶⁴⁵ dvojhlasně na violoncello a loutnu. Právě zde je jeden z momentů, kde nenacházíme slov k vyjádření zasloužené chvály a zprostředkování radosti posluchačů. *Airs*, které hráli, byly zpracovány s nezměrným vkusem a umem, na základě známých, pěkných a snadných témat, což notně přispělo k velkému uspokojení publika; a to do té míry, že byli silou potlesku přinuceni vyslyšet jejich přání a pokračovat ve hře i po [odehrání] počtu *airs* určených pro tento koncert. Nemůžeme si v této souvislosti odpustit zopakovat velkým talentům vzkaz, který dostávají při tolika příležitostech od posluchačů ohledně druhu hudby, který hrají. Kdy se už konečně ráčí uspokojit tím, že budou stále příjemní, i když ohromují, a ubrání se neutuchající zálibě pouze v obtížných pasážích?“⁶⁴⁶

Právě dojem snadného a pro poslech příjemného repertoáru tedy budil dle kritika největší úspěch u pařížského publika. Po tomto ohlasu prvního koncertu jmenovaného dua na Květnou neděli 1763 (27. března) se kritik měsíčníku *Mercur de France* vrátil k pochvale interpretů v souvislosti s jejich vystoupením 31. května 1764. Na tomto vystoupení totiž opět potěšilo, že „hráli pouze příjemné věci, které ačkoli jsou ve své podstatě stejně rafinované jako bizarní skladby, mají vždy tu přednost, že zaujmou a líbí se citem, aniž by se muselo uchýlovat k diskuzím o umění.“⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Na problematice přijetí pro publikum nezvyklých vystoupení v *Concert spirituel* ukazuje například známá anekdota o neúspěchu vystoupení houslisty Pagina s italskou houslovou technikou. O tom například BURNEY, Ch., *Voyage musical dans l'Europe des Lumières* (trad. M. Noiray), *op. cit.*, s. 79 a nejnověji WILCOX, B., „The Hissing of Jean-Pierre Pagin: Diderot's Violinist Meets the Cabal at the Concert Spirituel“, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* (Downing Thomas, ed.) Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011, s. 103–132.

⁶⁴⁵ Pojem *air* vysvětluje J.-J. Rousseau ve svém slovníku jako „nápěv, který přizpůsobíme slovům písně nebo nějakého drobného poetického útvaru, jež je vhodný ke zhudebnění, a rozšířením pojmu se *air* nazývá také píseň sama.“

⁶⁴⁶ „[...] MM DUPORT & KOHAULT ont joué des *airs* en Duo sur le Violoncelle & le Luth. C'est ici précisément une de ces occasions où il n'y a point d'expression pour les éloges mérités & pour rendre le sentiment de plaisir des Auditeurs. Les *airs* qu'ils exécutoient étoient travaillés avec un goût & un art infinis, sur des Sujets connus, agréables & faciles, ce qui a beaucoup ajouté à l'extrême satisfaction du Public ; en sorte qu'ils ont été pour ainsi dire contraints par la vivacité des applaudissemens, de céder à ses desirs & de continuer de jouer, après le nombre d'*airs* déterminé pour ce Concert. Nous ne pouvons nous dispenser à ce sujet de renouveler aux grands talents, l'avis qu'ils reçoivent en tant d'occasions de la part des Auditeurs, sur le genre de musique qu'ils exécutent. Quand voudront-ils enfin se donner à eux-mêmes la flattense satisfaction, d'être toujours agréables en étonnant & se défendre du penchant obstiné pour les seules difficultés ? [...]“ *Mercur de France*, duben 1763, 1^{er} vol., s. 205.

⁶⁴⁷ „MM. du Port & Kobault, exécuterent des Duo sur le violoncelle & sur le Luth. Quoique l'on connaît déjà le mérite de ces talents réunis, ils n'en firent pas moins de plaisir ; d'autant plus qu'ils n'exécuterent que des choses agréables qui, quoiqu'aussi sçavantes, dans le

Při popisu koncertu ze 4. dubna 1765, na němž vystoupilo duo již v novém složení s Jean-Baptistem Jansonem u violoncella, dokonce kritik neváhal vzít jejich vystoupení za příklad pro „symfonisty“, tedy instrumentalisty hrající koncertantní a symfonickou tvorbu.⁶⁴⁸ Sami interpreti si prý museli všimnout toho, co již bylo tolikrát řečeno „o všeobecném mínění, které vyvolávají příjemné hudební kusy, v nichž je veškeré umělecké snažení použito k zalíbení se.“ „Tyto dva velké talenty nelze“ navíc dostatečně „vychválit za interpretaci a za druh této hudby.“ Jejich vystoupení mělo dokonce vyvolat jistý „druh nadšení“.⁶⁴⁹ Při pokračování v popisu koncertu dokonce kritik neváhá hned u dalšího čísla dát za vzor repertoár tohoto dua:

„M Bertheaume⁶⁵⁰ provedl houslovou sonátu, v níž zapůsobil na svůj věk zázračným uměním. Mrzí nás, stejně jako publikum, že nemůžeme říct o druhu hudby této sonáty, co jsme oprávněně řekli o hudbě duet pánů Kohouta a Jansona.“⁶⁵¹

I přes obsáhlou chválu hry mladého Bertheauma, kterou kritik připojuje k popisu koncertu z 1. dubna (zde měl hrát koncert od Gavinièse), při srovnání s duety Kohouta a Jansona u koncertu o tři dny později je již v centru jeho zájmu právě druh interpretovaného repertoáru. Hra obou hudebníků měla „okouzlit posluchače“ ještě 12. dubna téhož roku a ti je pak „zahrnuli potleskem“.⁶⁵² Poslední zmínka o jejich vystoupení pochází z koncertu z neděle 14. dubna 1765.

fond, que les compositions bizarres, ont toujours l'avantage d'intéresser & de plaire par sentiment, sans le secours des discussions de l'Art.“ *Mercure de France*, červenec 1764, 1^{er} vol., s. 211–212.

⁶⁴⁸ Jako „symfonisté“ bývají označováni v rámci francouzských orchestrů také hráči tutti, kterým nejsou svěřeny sólové výstupy.

⁶⁴⁹ „MM. JANNON & KOHAUT, de la Musique de S.A.S. MGR LE PRINCE DE CONTI, exécutèrent des Duo de violoncelle & de luth. Ils durent s'apercevoir de ce que nous avons dit tant de fois, & qu'on ne peut trop répéter, sur le sentiment universel que produisent les morceaux d'une musique agréable, dans lesquels tous les efforts de l'art sont employés à plaire. On ne peut en effet donner trop d'éloges à ces deux grands talens sur l'exécution & sur le genre de cette musique. Ils ont été applaudis avec une sorte de ravissement. Tous les vœux des amateurs du Concert se réunissent pour désirer que cet exemple éclaire les Symphonistes sur le choix de ce qu'ils exécutent.“ *Mercure de France*, duben 1765, 2^e vol., s. 165–171.

⁶⁵⁰ Isidor Bertheaume (1752ca – 1802) vystoupil v *Concert spirituel* poprvé již v roce 1761, když mu bylo devět a půl roku. Jako zázračné dítě se sporadicky objevoval na programu po několik let, od roku 1775 pak již jako stálý interpret.

⁶⁵¹ „M. BERTHEAUME exécuta une Sonate de violon. Il y fit admirer un art prodigieux pour son âge. Nous sommes fâchés, ainsi que le Public, de ne pouvoir pas dire du genre de musique de cette Sonate ce que nous avons dit avec justice de celle des Duo de MM. KOHAUT & JANNON.“ *Mercure de France*, duben 1765, 2^e vol., s. 165–171.

⁶⁵² „MM. JANSON & KOHAUT exécutèrent des Duos de violoncelle & de luth. Ils charmerent encore les auditeurs, & furent comblés d'applaudissemens, [...]“ *Mercure de France*, květen 1765, s. 192–194.

Přestože se tímto jejich společné produkce v rámci *Concert spirituel* vytrácejí, úspěch jimi interpretovaných skladeb od Josefa Kohouta inspiroval následovníky. Od konce roku 1765 a minimálně po celý následující rok se tak v programu *Concert spirituel* objevují houslové koncerty i cellové sonáty, do nichž jsou zakomponovány známé melodie („mêlé d'airs connus“).⁶⁵³

Josef Kohout nenechal úspěch svých duet v *Concert spirituel* upadnout v zapomnění a hned v začátku své skladby publikoval. O vztahu vydaných sonát k vystoupení v rámci *Concert spirituel* se totiž dovídáme z katalogu knižních novinek, který vycházel s týdenní periodicitou a obsahoval veškeré novinky dostupné u jednotlivých vydavatelů a knihkupců. Kohoutovy skladby byly na prodej u pařížského vydavatele La Chevardière, jak je uvedeno v katalogu číslo 25 z 18. června 1763:

„Art. XII. Sonates pour un Clavecin, un Violon & une Basse, qui peuvent s'exécuter aussi sur la Harpe ou le Luth, mêlées d'Ariettes, chantés au Concert Spirituel par MM. Duport & Kohaut, & composées par M. Kohaut, Musicien de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty. Chez le susdit de la Chevardière. 7 l. 4 s.“⁶⁵⁴

Z tohoto popisu nabízených not jednoznačně nevyplývá, zda se jednalo přímo o skladby, které Kohout s Duportem v rámci svého dua v *Concert spirituel* hráli. Z poněkud zavádějící formulace, že sonáty obsahovaly „ariety, které zpívali Duport s Kohoutem v *Concert spirituel*“, lze spíše odvodit, že nabízená díla byla jimi inspirována či přímo v rámci některých vět aranžmá těchto *airs* obsahovala. Žádný ze známých popisů koncertů nijak nezmiňuje, že by Kohout s Duportem během svého vystoupení zpívali, vždy se jednalo o instrumentální úpravu písní. I vzhledem k nástrojovému obsazení nabízeného tisku je zřejmé, že se nemohlo jednat o doslovný zápis jejich vystoupení, ale o formu aranžmá.

⁶⁵³ Instrumentální zpracování původně vokálních děl samozřejmě není nic nového v dějinách hudby. V souvislosti s rozmachem komické opery ve Francii od konce 50. let 18. století se tato praktika velmi rozšířila. Nacházíme zde tedy množství symfonií (inzerovaných La Chevardièrem od roku 1761), ale i cembalových periodik založených právě na *airs* a arietách z aktuální produkce komických oper. Takto byly ostatně šířeny i Kohoutovy komické opery, o tom více viz kapitola 3.2. této práce.

⁶⁵⁴ N° 25, *Catalogue des livres nouveaux. Du 18 Juin 1763*. In: *Catalogue hebdomadaire... Année 1763*. Paris: Ph. D. Pierres, 1776, nestránkováno.

Tyto sonáty byly La Chevardièrem pravděpodobně i vytištěny, neboť je nabízel ve svém vlastním katalogu. V roce 1763 jsou zde zařazeny mezi tria a v roce 1765 pak mezi „Pieces de Clavecin“, v případě Kohouta navíc „avec Violon“. ⁶⁵⁵ Cena tisku je vždy stejná a odpovídá výše uvedenému záznamu. Je navíc zajímavé, že se zde v obou případech objevují ve společnosti na jiném místě naší práce zmíněných „symphonies périodiques“, z nichž č. 46 bylo dílem Karla Kohouta. ⁶⁵⁶ Svůj první potvrzený pařížský tisk tak Josef Kohout vydal u stejného nakladatele, s nímž spolupracoval jeho starší bratr. Nebo snad přispěl k vydání této symfonie u La Chevardièra právě v roce 1763 Josef sám? To se již nedozvíme, jedná se však o velmi zajímavou souhru okolností.

Do současné doby se nepodařilo nalézt žádný exemplář tohoto tisku. Jiný tisk Kohoutových cembalových sonát však s ním bývá zaměňován. Ve fondu konzervatoře v hudebním oddělení Národní knihovny v Paříži se totiž dochoval tisk cembalového partu šesti sonát pro cembalo s doprovodem houslí a basu od Josefa Kohouta, dedikovaný princovi Contimu. ⁶⁵⁷ Lesure tento tisk datuje právě dle záznamů v katalogích La Chevardièra do roku 1763ca. ⁶⁵⁸ Dle našeho názoru se však jedná o záměnu děl. V pařížské Národní knihovně dochovaný cembalový part sonát totiž na svém titulním listě nikde nenese zmínku o vydavateli La Chevardièrovi, jakou můžeme nalézt u jiných jím vydaných tisků. Z titulního listu se pouze dovídáme, že noty vyryla Mlle Vendôme a vytiskl Montulay. ⁶⁵⁹ Navíc zde není nikde uvedena varianta nástrojového obsazení pro harfu či loutnu, kterou dle našeho názoru autor katalogu knižních novinek musel právě z titulního listu hudebniny vyčíst. I když La Chevardièrem

⁶⁵⁵ Viz „*Catalogue de Musique Vocale et Instrumentale que M. De La Chevardiere Successeur de M. Le Clerc rue du Roule a la Croix d'Or a fait graver depuis peu et qu'il continue journellement.*“ in JOHANSSON, Cari, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*. Faksimiles. Stockholm: Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music, 1955, Facs. n°49 a 50.

⁶⁵⁶ Stejně hudebniny nabízel i La Chevardièrův lyonský společník Claude-Marie Le Goux, jak lze vyčíst z jeho inzerátu z 22. května 1766 v *Affiches de Lyon*. Přepis inzerátu uvádí HILD, M., *La réception de la musique instrumentale allemande, op. cit.*, s. 48.

⁶⁵⁷ *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon et de basse. Dediées à son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince de Conti. Par Mr. Joseph Kohaut, ordinaire de la Musique de S. Altesse.* Paris: Mlle Vendôme, Montulay, s.d. F-Pc / D. 6383.

⁶⁵⁸ LESURE, François, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris : BnF, 1981, s. 344.

⁶⁵⁹ Blíže se tomuto Kohoutovu dílu věnujeme v kapitole 3.3.3.1.2.1.

požadovaná cena za noty při porovnání s dalšími jím nabízenými a dochovanými hudebninami odpovídá počtu šesti sonát, nepovažujeme dochovaný cembalový part Kohoutových sonát za součást inzerovaných hudebnin.

3.3.1.2. Moteta pro *Concert spirituel*

Zatímco o dílech, která Josef Kohout pro *Concert spirituel* složil a tam sám interpretoval, máme pouze sekundární informace, alespoň část jeho tamní duchovní tvorby se dochovala. Josef Kohout je autorem celkem tří motet, která byla provedena v rámci *Concert spirituel*: *Salve regina* (1763), *Dominus regnavit* (1764) a *Cantate Domino* (1765).⁶⁶⁰

Největší úspěch, alespoň jak lze soudit z dochovaných kritik, mělo Kohoutovo moteto *Salve regina*. Jedná se o velké moteto, tzv. *motet à grand choeur*, pro soprán, obligátní violoncello a orchestr, zakončené sborem.⁶⁶¹ Toto moteto bylo poprvé uvedeno ve čtvrtek 31. března 1763 uprostřed programu koncertu. Ten se skládal z úvodní *Messe des morts* (1705) od Jeana Gillese (1668–1705), dále provedl Jean-Pierre Duport autorský koncert pro violoncello, za nímž následovalo Kohoutovo moteto, v němž se Duport ujal koncertantního violoncellového partu. Koncert následně pokračoval vystoupením německého fagotisty Felixe Rheinera s vlastní sonátou a zakončilo jej *Stabat Mater* (1736) Giovanni Baptisty Pergolesiho (1710–1736).⁶⁶² Kromě instrumentálních skladeb a Kohoutova moteta byly tedy oba zbývající kusy staršího data, jednalo

⁶⁶⁰ V současnosti je nám znám pramen pouze moteta *Salve regina*, Eitner nicméně uvádí existenci dvou dalších rukopisných motet bez bližšího určení ve fondu konzervatoře Národní knihovny v Paříži. Tuto informaci se nám však v tamních sbírkách nepodařilo nijak potvrdit. Viz EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. 2. verbesserte Auflage in 11 Bänden. Graz : Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959, Bd. 5, s. 408–409.

⁶⁶¹ *Mottetto di Soprano, con grande Coro, con violini, viola, violoncello obbligato, oboè, è basso. Del signor' Giuseppe Kobaut*. Ms., s.d., F-Pc / Ms. 10610.

⁶⁶² *L'Avant Coureur* 1763, n°14 (4. dubna), s. 214ad.

se však o osvědčená díla, která se od počátku 50. let 18. století pravidelně objevovala na programu *Concert spirituel* a i jinde.⁶⁶³

Josef Kohout měl v té době za sebou již dva výstupy v duu s Jean-Pierrem Duportem, které měly velký ohlas. Tento výstup si zopakovali i před druhým provedením moteta o dva dny později (2. dubna), z něhož se dochoval cenný popis v *Mercure de France*:

„[...] *Salve Regina*, velké moteto od pana Kohouta, o němž jsme mluvili v souvislosti s duety loutny a violoncella s panem Duportem. Toto moteto bylo provedeno předešlý čtvrtek mezi dvěma velkými motety a bylo shledáno, že si zaslouhuje být na stejné pozici a zakončovat koncert. Talent, vkus a půvab vládnu celou kompozici tohoto díla: je vypracováno brilantním způsobem, avšak bez bizarností. Mlle Fel zde zpívala sóla s doprovodem obligátního violoncella, hraného panem Duportem. Bylo to spojení všeho, co je publiku nejmilejší, a to v motetu, jež samo o sobě zaslouhuje chválu.“⁶⁶⁴

Jak kritik upozorňuje, bylo Kohoutovo moteto shledáno vhodným pro prestižní pozici v závěru koncertu, a to hned při jeho druhém provedení (2. 4. 1763). Koncem roku, přesněji 8. prosince, pak bylo pro změnu zařazeno na úvod koncertu, hned za symfonii, která koncert otevírala. Tento koncert totiž uzavíralo velké moteto od ředitele, Antoina Dauvergne.⁶⁶⁵ I když se kritik koncertu při tomto třetím provedení Kohoutova *Salve regina* o skladbě více nerozepisuje, neopomíná uvést „dobrý účinek díla“.⁶⁶⁶ Během dalších tří provedení moteta byla skladba vždy zařazena na závěr koncertu (31. 5. 1764, 2. 2. 1765 a 24. 12. 1767), což potvrzuje její kladný ohlas, přestože se v kritikách koncertů již detailněji neobjevuje. Pouze při posledním provedení, při němž se

⁶⁶³ *Messe des morts* byla například provedena při pohřbu polského krále Stanislava Leczyńského a také Ludvíka XV. Viz LESPINARD, Bernadette, „Gilles, Jean“ in: *Dictionnaire de la musique en France... op. cit.* (M. Benoît, ed.), s. 320.

⁶⁶⁴ „[...] *Salve Regina à grand chœur*, de M. KOHAULT, duquel nous avons parlé à l'occasion des Duos de Luth & de Violoncelle avec M. DUPORT. Ce Motet avoit été exécuté le Jeudi précédent entre les deux grands Motets & jugé très-digne d'être au même rang & de terminer un Concert. Le génie, le goût & l'agrément règnent dans toute la composition de ce morceau : il est travaillé d'une manière brillante, mais sans bisarrerie. Mlle FEL y chantoit des récits avec un accompagnement de Violoncelle obligé, exécuté par M. DUPORT. C'étoit avoir réuni tout ce qui est le plus agréable au Public dans un Motet qui par lui-même méritoit ses suffrages.“ *Mercure de France*, duben 1763, 2^e vol., s. 174–179.

⁶⁶⁵ *Benedic anima mea Domino*, motet à grand chœur, AnD.053, viz: DRATWICKI, Benoît, *Catalogue de l'œuvre d'Antoine Dauvergne (1713-1797)*, [online, cit. 1. 5. 2015], <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/cb1sa6tikyx4e4x51gl9>.

⁶⁶⁶ „Le 8 Décembre, Fête de la Conception, on exécuta *Salve Regina*, Motet à grand Chœur de la composition de M. KOHAULT, dans lequel M. DUPORT accompagnoit un Récit. Nous avons précédemment rendu compte du bon effet de cet Ouvrage.“ *Mercure de France*, leden 1764, 1^{er} vol., s. 165.

koncertantního violoncellového partu ujal zřejmě Jean-Baptiste Janson, který předvedl i sonátu pro svůj nástroj, se *Mercure de France* krátce rozepisuje:

„Je známo, jakou duši a jaký půvab může pan Janson dát do provedení violoncellové sonáty. Tento krásný koncert byl velmi dobře zakončen *Salve regina*, velkým motetem v italském duchu od pana Kohouta [...]“⁶⁶⁷

Autor textu v *Mercure de France* zde hodnotí Kohoutovo moteto jako skladbu v „italském duchu“. Podobným způsobem je třeba chápat i výše citovanou kritiku, dle níž je dílo „vypracováno brilantním způsobem, avšak bez bizarností.“⁶⁶⁸ Přestože do francouzského tradičního velkého moteta, jehož skladebný model ustálil Michel-Richard de Lalande, pronikaly v polovině 18. století čím dál více italské kompoziční prvky, patrné například v koncertantním stylem ovlivněné tvorbě Mondonvillově, stále si tyto velké chrámové kompozice zachovávaly alespoň ve sborové složce pětihlasou sazbu. Sborová čísla byla důležitým prvkem francouzského velkého moteta a promítala se do nich imitační až zvukomalebná tradice francouzské *tragédie lyrique*. Na důležitost sboru pro posluchače *Concert spirituel* ukazuje i skutečnost, že pro první provedení Pergolesiho *Stabat mater* v roce 1753 sbory dokomponoval tehdejší provozovatel koncertu, Pancrace Royer.⁶⁶⁹ S velkým úspěchem tohoto díla, jež se na koncertech objevovalo několikrát do roka, velmi často pak zejména od roku 1763 do revoluce, se také pařížské publikum více otevíralo italské melodice. Z dříve zmíněné soutěže o nová moteta, kterou vypsál poprvé v roce 1768 Dauvergne, se dovídáme o ideálu velkého moteta v dané době. To mělo obsahovat minimálně dvě sóla (*récits*), jedno duo a dva sbory, z nichž jeden ve fuze. Dílo pak nemělo přesahovat 25–30 minut.⁶⁷⁰

Právě v prostředí italské prvky absorbujících velkých motet francouzských autorů se snažil se svými kompozicemi v *Concert spirituel* prosadit Josef Kohout. Je v tomto ohledu jedním

⁶⁶⁷ „On sçait quelle âme, quels agréments M. Jansson peut mettre dans l'exécution d'une sonate de violoncelle. Ce beau concert a été très-bien terminé par *Salve Regina*, &c. motet à grand chœur, dans le genre italien de M. Kohout, de la Musique de S.A.S. Mgr le Prince de Conti.“ *Mercure de France*, leden 1768, 1^{er} vol., s. 255–256.

⁶⁶⁸ Na skutečnost, že kritiky v *Mercure de France* pomíjely, nebo alespoň zlehčovaly, příslušnost hraných motet k cizím estetickým tradicím, upozorňuje Favier. Viz FAVIER, T., *Le motet à grand chœur*, op. cit., s. 369.

⁶⁶⁹ Úpravy dávaného repertoáru nebyly nijak výjimečné, a to zejména při uvádění francouzských motet staršího data. O tom více *idem*, s. 353–354 a 357ad.

⁶⁷⁰ *Idem.*, s. 372.

z mála cizích skladatelů, kteří se se svými motety na program této instituce dostali.⁶⁷¹ Jeho *Salve regina* navíc sklídilo poměrně velký úspěch.

Přestože je tato skladba v kritikách označována jako *motet à grand choeur*, tedy velké moteto, Kohoutova kompozice se sborovou složkou nezařazuje do tradice francouzských děl tohoto druhu. Jedná se o sólové moteto pro soprán s doprovodem koncertantního violoncella a orchestru, onen velký sbor přichází ke slovu až jako závěrečné číslo, čímž je opět bližší italské tradici motet.

Pro zhudebnění této mariánské antifony použil Josef Kohout poměrně málo obvyklou durovou tóninu, a to Es dur. Nejčastěji totiž bývá *Salve regina* zhudebňováno v přímé souvislosti k původní chorální melodii v dóorském modu a potažmo v mollových tóninách. Podobně se však zachoval například Johann Adolf Hasse, který všech svých deset sólistických zhudebnění této antifony vytváří v durových tóninách.⁶⁷²

V souladu s dobovým vkusem se i Kohoutovo moteto skládá z několika samostatných čísel – árií a závěrečného sboru. Ke zhudebnění však autor nepoužil celý text antifony. Místo obvyklých částí: *Salve regina* – *Ad te clamamus* – *Eia ergo* – *Et Jesum* a případně *O clemens*, v přímé vazbě na počet veršů v dané antifoně, jak je tomu například u zmiňovaného Hasseho, tak Kohout první dvě spojuje do jednoho čísla. Celý Kohoutem použitý text a jeho rozdělení jsou následovné.

⁶⁷¹ Po roce 1773 s nástupem Gavinièse, Leduca a Gosseca do vedení koncertu byla frekvence cizích autorů motet postupně vyšší. Viz *idem.*, s. 354.

⁶⁷² Pouze dvě sborová zhudebnění jsou v mollové tónině. O tom více viz ISOTTA, Paolo, „Sui *Salve regina* di Johann Adolf Hasse“, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ Siena (1983)*. (F. Lippmann, ed.) *Analecta Musicologica*, Bd. 25, Laaber: Laaber-Verlag, 1987, s. 373–418.

Text	Obsazení	Tempové označení
Salve regina, salve mater misericordiae et spes nostra, salve. Ad te clamamus, ad te suspicamus gementes et flentes, in hac lacrimarum valle.	S, vlc conc., vl 1, vl 2, vla, b	3/4 Allegro (115 taktů)
Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	S, vl 1, vl 2, vla, vlc, b	2/4 Allegretto (111 taktů)
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.	S, vlc conc., vl 1, vl 2, vla, b	2/4 Andantino (91 taktů)
O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.	S-solo, SATB, vlc conc., vl 1, vl 2, vla, b, ob 1, ob, 2	3/8 Presto (295 taktů)

Tab. 7: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), schéma zhudebnění textu.

Nejenže Josef Kohout nepoužívá pro své *Salve regina* mollovou tóninu, celé moteto navíc otevírá ritornelem sinfonického charakteru se šestnáctinovými vzestupnými stupnicovými běhy v houslích, které také doprovázejí úvodní zvolání „Salve“. Toto slovo je ostatně hlavním prvkem celé první části úvodního čísla, kterou autor zakončuje čtrnácti-taktovou koloraturou v dialogu s koncertantním violoncellem.

Allegro

The musical score is arranged in a system of six staves. From top to bottom, they are labeled: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Canto, and Bassi. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Allegro' is centered above the first staff. The Violino I and II parts play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a series of eighth notes ascending to G5. The Viola and Bassi parts play a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Canto part is currently silent, indicated by a whole rest.

Obr. 17: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 1. část, začátek.

Verš „Ad te clamamus“, který obvykle tvoří samostatné číslo klidnějšího charakteru, zařazuje Kohout, jak jsme již uvedli, do prvního čísla. I přes setrvání v allegro se však snaží o změnu charakteru modulací do mollové dominantní tóniny b moll. Také doprovod prvních taktů této části je kontrastní ke zbytku prvního čísla – v houslích je totiž použita melodie v legatu tvořená rozloženými akordy.

57

Violino I *p* *f* *p*

Violino II *p* *f* *p*

Viola *p* *f* *p*

Violoncello

Canto
Ad te cla - - - ma-mus ad te cla -

Bassi *p* *f* *p*

Obr. 18: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 1. část, takt 57ad.

Tento meditativní charakter však Kohout záhy opouští a pokračuje v koncertantních šestnáctinových figuracích jak v doprovodných houslích, tak také v sólovém violoncellovém partu. Během celého prvního zhudebnění tohoto verše („Ad te clamamus etc.“) se nicméně pohybuje v převážně mollových tóninách. Až s opakováním textu, ne však použitých motivů, se vrací durový charakter celého čísla.

Kohout celkově hudebně příliš nepodtrhuje význam zpívaného textu. Při prvním zvolání „Ad te clamamus“, kde by se dalo očekávat použití vzestupné figury většího intervalu, jak je tomu obvyklé u jiných autorů,⁶⁷³ Kohout postupuje pouze malou sekundou, při opakování textu dokonce zůstává na stejném tónu. „Slzavé údolí“ mu pak dokonce zadržává prostor k brilantní koloratuře, do níž se opět dialogicky zapojuje koncertantní violoncello. Vrací se zde sekvence použité v úvodním ritornelu a také nad posledním „Salve“, kde jsou však v dominantní tónině.

⁶⁷³ K tomu více např. ISOTTA, P., „Sui *Salve regina* di Johann Adolf Hasse“, *op. cit.*, s. 378ad.

Jejich návrat v rámci osmnáctitaktové koloratury nad posledním „lacrimarum“, tentokrát již v hlavní tónině, umožňuje připojit do samotného závěru opět úvodní takty ritornelu se stupnicovými běhy. Takový rámec pak dodává celé první části moteta, která je s ohledem na skladebnou formu dosti těžko uchopitelná, jistou celistvost.

Druhá část Kohoutova moteta, „Eia ergo“, v paralelní tónině c moll, je na rozdíl od zbytku díla zamýšlena pouze pro sólový hlas s doprovodem smyčců. Violoncello zde tedy nemá sólistické výstupy a po celou dobu hraje *colla parte* s basem. Formově je toto číslo rozděleno na dva díly (AA') a v rámci každého z nich je zhudebněn celý text vždy s opakováním závěrečného verše. Oba tyto díly, tentokrát již zcela logicky, uzavírá dlouhá koloratura na „converte“. Na rozdíl od prvního čísla je zde patrná snaha o jistou celistvost formy a o práci s tématem – úvodní v houslích představené téma se tedy objevuje nejen při prvním nástupu sólového hlasu, ale je zopakováno, tentokrát v Es dur, i na začátku druhého dílu. S ohledem na dochovaný unikátní opis této skladby je zde třeba podotknout, že právě hlava tématu, tj. přesněji jeho první dva takty, byly předmětem změny. Na všech místech jejich výskytu, a to jak v doprovodných houslích, tak v sólovém hlasu, totiž byly oba takty vyškrabány a přepsány. Původní podoba těchto taktů není rozluštitelná.

Obr. 19: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 2. část, začátek.

Ve třetí části moteta se ke slovu dostává opět koncertantní violoncello, tentokrát již od samého začátku. S nepříliš výrazným úvodním sólovým motivem zde Kohout pracuje obdobným způsobem jako v předešlé části, s tím rozdílem, že jeho návrat ve druhém dílu se odehrává v dominantní tónině. V sólových hlasech a částečně i v doprovodných houslích je dán poměrně velký prostor triolovým šestnáctinovým figuracím, které se v menší míře objevují již v předešlé části. Jako jediná z celého moteta je tato část zakončena současně ve všech hlasech, a to na dominantně, což znásobuje efekt okamžitého nástupu závěrečného velkého sboru.

Závěrečnou část moteta tvoří, jak již bylo řečeno výše, velký sbor s doprovodem orchestru, tentokrát rozšířeného o dva hoboje. Opět zde dostává prostor koncertantní

violoncello, i když v méně exponované rovině než v předešlých částech. Sólový soprán se kromě sólových úseků na některých místech také připojuje *colla parte* ke sboru. Na rozdíl od předešlých částí zde autor pracuje se dvěma tématy a několika plochami meziher v sekvencích, které opakuje a rozvíjí. Ukazuje se jasná snaha o propracovanou formu na základě představených témat. Sborové úseky jsou převážně syrytmické až deklamované, pouze na několika místech jsou tyto plochy ozvláštněny fugatovými nástupy hlasů, do nichž se aktivně zapojuje i sólový soprán. Při práci s tématy Kohout používá převážně tóniny hlavních harmonických funkcí (Es dur, B dur, F dur), pro větší modulační plochy využívá nejsnazší cestu, tedy sekvencové úseky. Formově je tato závěrečná část nejbliže ritornelové formě a je také ze všech částí *Salve regina* skladebně nejpropracovanější.

Velmi překvapivě je tento monumentální sbor vystavěn na tématu, které nezapře vliv pastorální melodiky.⁶⁷⁴

48

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Violoncello

Soprano
O cle - mens pi - - - a dul - cis vir - - - go

Alto
O cle - mens pi - - - a dul - cis vir - - - go

Tenore
O cle - mens pi - - - a dul - cis vir - - - go

Basso
Cle - mens pi - a dul - cis vir - go vir -

Soprano Solo
O cle - mens pi - - - a dul - cis vir - - - go

Bassi

Obr. 20: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 4. část, první nástup sboru (t. 48ad).

⁶⁷⁴ Ke specifickým pastorel a jejich tradici ve středoevropském prostoru viz CHEW, Geoffrey, *The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia and its Antecedents*. PhD Dissertation, univ. of Manchester, 1968, 2 sv.; BERKOVEC, J., *České pastorely*. Praha, 1987; CHEW, G., „The Austrian pastorella and *stylus rusticanus*: comic and pastoral elements in Austrian music, 1750–1800”, in: *Music in 18th Century Austria* (D. W. Jones, éd.), Cambridge University Press, 1996, s. 133–193.

I druhé téma, které se poprvé objevuje ve violoncellovém sóle, je z prvního jistým způsobem derivováno.



Obr. 21: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 4. část, nástup violoncello solo (t. 24ad).

Kohoutovo moteto *Salve regina* v té podobě, v jaké se dochovalo, budí dojem díla sice talentovaného, ale v řemesle ještě ne příliš zběhlého autora. Je tedy možné, že skladbu skutečně napsal již v 50. letech, k čemuž vybízí i námi navrhovaná datace jediného nám známého opisu díla. Připustíme-li, že tato skladba je shodná s motetem, které bylo s úspěchem uváděno od roku 1763 v rámci *Concert spirituel*, čemuž by nasvědčovaly dochované popisy koncertů, lze se jen dohadovat, zda autor pro toto pozdější provedení přistoupil k nějakým úpravám. Nedostatek dalších pramenů tohoto díla, zejména ze sbírek *Concert spirituel*,⁶⁷⁵ naneštěstí neumožňuje jeho jakýkoli vývoj, a to i s ohledem na množství repríz, doložit a posoudit.

I přes z dochovaného exempláře vyplývající formální skladebné neobratnosti však mělo dílo poměrně značný úspěch u publika. Na tom se jistě podepsala kromě pěveckého a hráčského umění Mlle Fel a Jean-Pierre Duporta také zpěvná melodika díla, a to včetně snadno zapamatovatelného hlavního tématu závěrečné části. Autor v této skladbě zjevně pracoval spíše intuitivně než naučenými postupy. V celku díla je zřetelný vývoj ve způsobu práce mezi jednotlivými částmi, který vrcholí závěrečným již poměrně propracovaným sborovým číslem. Při detailním rozboru se tedy zdá, že se Josef Kohout na této kompozici jako zcela raném díle učil. I

⁶⁷⁵ Kohoutovo *Salve regina* je zaznamenáno v katalogu knihovny *Concert Spirituel*, který sepsal Louis-Joseph Francoeur v roce 1778 s ohledem na hudebniny náležející pařížské opeře, jež byly jako již nepoužívané darovány městské knihovně. O tom více viz WILCOX, B., „The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel...” *op. cit.*, s. 365, 371–374. V jiné verzi téhož katalogu (1779) je u Kohoutova jména uvedeno moteto *Regina coeli*. Tento údaj se objevuje i v katalogu z roku 1791. Pravděpodobně se jedná o stejnou skladbu a pouze chybu písaře v názvu díla. Za toto sdělení děkuji B. Wilcox. Seznam všech titulů knihovny *Concert Spirituel* na základě různých katalogů je uveden v příloze její dizertační práce.

když je možné, že bylo dílo v *Concert spirituel* provedeno v pozměněné podobě, i v této dochované podobě by se dal úspěch u publika předpokládat. Vyznačuje se totiž nápaditou lehkou zpěvností s dobře zasazenými efektními virtuozními úseky. Stejně jako u Kohoutových výše zmíněných duet tedy i zde bylo publikum uspokojeno příjemným poslechem, což ostatně dokládá i dochovaná kritika.

Podstatně menší ohlas u publika sklídila dvě další Kohoutova moteta, která v následujících letech složil, povzbuzen úspěchem *Salve regina*. Prvním z nich bylo *Dominus regnavit*, moteto pro sólový hlas (soprán), které v premiéře interpretovala Mlle Fel na koncertě 21. června 1764. Tato premiéra je v dobovém tisku oznámena velmi lakonicky: „Slečna Fel zpívala *Dominus regnavit*, nové moteto pro sólový hlas od pana Kohouta, hudebníka orchestru S. A. S. prince Contiho“.⁶⁷⁶ Takřka doslovně je okomentováno i jediné další známé provedení tohoto moteta, a to 15. srpna téhož roku.⁶⁷⁷ Žádný exemplář tohoto díla se naneštěstí nedochoval a nemáme ani žádné další zprávy o jeho provádění. Je možné, že nedochované moteto stejného jména uvedené mezi anonymy v dříve zmíněném katalogu z roku 1778 (zde číslo 143), je totožné s Kohoutovým dílem.⁶⁷⁸ Na opisech děl pořízených pro *Concert spirituel* totiž často chyběla jména jejich autorů, množství skladeb se tak v následně sepsaných katalozích dostalo mezi anonymy.

Ani o dalším Kohoutově motetu naneštěstí nemáme mnoho informací. Jedná se o *Cantate Domino*, moteto pro sólový hlas zakončené velkým sborem, které bylo poprvé provedeno v *Concert spirituel* 5. dubna 1765 po jednom z dalších vystoupení dua Josefa Kohouta a Jean-Baptisty Jansona. Během prvních dvou provedení tohoto moteta byl sólový part svěřen Louisi

⁶⁷⁶ „Mademoiselle Fel a chanté Dominus regnavit, nouveau motet à voix seule de M. Kohaut, ordinaire de la musique de S. A. S. Monseigneur le prince de Conti.“ Viz *L'Avant Coureur* N°26 (25. 6. 1764), s. 412.

⁶⁷⁷ „Mlle FEL a chanté un nouveau Motet à voix seule de M KOHAUT.“ Viz *Mercure de France*, září 1764, s. 204.

⁶⁷⁸ Seznam anonymních motet, viz WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel: op. cit.*, s. 302.

Augustinovi Richerovi (1740–1819), který byl známý svojí schopností zpívat vysoké polohy bez falsetu.⁶⁷⁹ Jeho provedení sklidilo u kritika obdiv:

„Pan Richer zazpíval *Cantate*, moteto pro sólový hlas od pana Kohouta zakončené krásným sborem. Elegantní preciznost a vkus, které pan Richer dává do svého zpěvu, velmi oslnily publikum.“⁶⁸⁰

Při druhém provedení moteta, 12. dubna téhož roku, se dokonce dovídáme, že je „velice příjemné a velmi dobře složené“.⁶⁸¹ Dalších dvou provedení se moteto dočkalo až v prosinci 1766, sólového partu se v nich ujala Marie Fel.⁶⁸² Na prvním koncertě 8. prosince byl výkon Mlle Fel vřele aplaudován a „již známé moteto zakončené efektním sborem velmi potěšilo“.⁶⁸³ Výkon zpěvačky byl oceněn i v rámci koncertu na hlavní svátek vánoční, kdy proběhlo poslední nám známé provedení tohoto Kohoutova moteta.⁶⁸⁴

Z dochovaných popisů koncertů vyplývá, že se jednalo o moteto pro soprán zakončené velkým sborem, tedy pravděpodobně o podobné moteto jako *Salve regina*, avšak bez koncertantního sólového nástroje. Stejně jako u předešlého moteta (*Dominus regnavit*) se však naneštěstí žádný jeho exemplář nedochoval. Mezi anonymními motety v katalogu knihovny

⁶⁷⁹ „*Superbe voix de taille, Richer a conservé la faculté de chanter le dessus sans l'aigreur du fausset, sans l'aridité des voix conservées contre l'ordre de la nature.*“ viz *Mercure de France* (avril 1765), cituji dle BENOÎT, M. et al., „Richer (les)“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. op. cit.*, s. 612.

⁶⁸⁰ „*M. Richer a chanté Cantate, motet à voix seule de M. Kohaut, terminé par un beau chœur. L'élégante précision & le goût que M. Richer met dans son chant ont fait beaucoup de sensation sur le Public.*“ Viz *L'Avant Coureur* N°15 (15. 4. 1765), s. 231.

⁶⁸¹ „*M. RICHER chanta Cantate Domino, &c. petit Motet fort agréable & très bien composé de M. KOHAUT.*“ Viz *Mercure de France*, květen 1765, s. 192.

⁶⁸² Marie Fel (1713–1794) původem z Bordeaux, byla od konce 30. let 18. století hlavní sólistkou pařížské opery a premiérovala zde mnohá díla Rameauova. Díky svému školení u italské zpěvačky byla ceněna pro svoji interpretaci i italské hudby. Od roku 1758 opustila operu a až do roku 1769 působila již jen v *Concert spirituel*, kde měla velký úspěch zejména s italskými áriemi. Viz LEGRAND, Raphaëlle, „Fel, Marie“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. op. cit.*, s. 286.

⁶⁸³ „*Mlle FEL a chanté Cantate Domino, motet à voix seule de M. KOHAUT, terminé par un chœur d'effët. Ce motet, déjà connu, a fait grand plaisir, & Mlle FEL y a été applaudie avec la plus singulière vivacité.*“ Viz *Mercure de France*, leden 1767, 1^{er} vol., s. 190.

⁶⁸⁴ „*Le jour de Noël Mlle FEL, toujours étonnante & toujours la même, a chanté le motet à voix seule, terminé par un chœur, Cantate Domino, &c. de la composition de M. KOHAUT, dont nous avons parlé dernièrement,*“ viz *Mercure de France*, leden 1767, 2^e vol., s. 156.

Concert spirituel z roku 1778 je zapsáno hned několik motet stejného názvu.⁶⁸⁵ Pouze u jednoho, nedochovaného, je však upřesnění, že se jedná o moteto s velkým sborem (č. 124). Je možné, že se za tímto označením skrývalo právě Kohoutovo moteto.

* * *

Spolupráce Josefa Kohouta s *Concert spirituel* patří mezi důležité body jeho pařížské hudební kariéry. Tato instituce pořádající veřejné koncerty byla významným místem jak pro zahraniční, tak pro v metropoli působící hudebníky a mohla výrazným způsobem přispět k jejich dalšímu uplatnění. Přestože pro mnohé hudebníky byl tamní úspěšný debut vstupní branou do různých šlechtických kapel, v případě Josefa Kohouta se zdá být cesta opačná. Právě působení v orchestru prince Contiho mu totiž zjevně dopomohlo k vystupování v *Concert spirituel*. Nápomocen mu v tomto ohledu mohl být i jeho kolega z orchestru a na koncertech již známý virtuos Jean-Pierre Duport. Ve spolupráci s *Concert spirituel* Kohouta předběhl také jeho kolega z orchestru prince Radziwilla Johann Baptist Hochbrucker, který zde poprvé vystoupil již na Květnou neděli roku 1760. Také on tedy mohl být Kohoutovi v této záležitosti nápomocen.

Kohoutovo působení v rámci *Concert spirituel* spadá do období správy Antoinem Dauvergnem a jeho společníky, tedy do období jisté stagnace a staromilství s ohledem na repertoár, zároveň však důležitých změn v hudební organizaci koncertů. Kohout se zde představil na celkem šestnácti koncertech v letech 1763–1767, a to jako interpret i skladatel.

Vystoupení Josefa Kohouta jako loutnisty jsou výjimečná nejen s ohledem na recepci tohoto nástroje ve 2. polovině 18. století, ale také z čistě technického hlediska. Sál „des Cents Suisses“ v tuilerijském paláci, kde se koncerty konaly, byl totiž pověstný svojí problematickou akustikou. Kohout zde tedy zcela pochopitelně nevystoupil sólově, nepředstavil se však ani s nějakým loutnovým koncertem, nýbrž v neobvyklém spojení dua loutny s violoncellem. Protože v roli violoncellistů se postupně vystřídali dva Kohoutovi kolegové z orchestru prince Contiho, již zmíněný Jean-Pierre Duport, a Jean-Baptiste Janson, je pravděpodobné, že kusy hrané

⁶⁸⁵ WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel: op. cit.*, s. 301.

v *Concert spirituel* patřily k repertoáru provozovanému v pařížském Templu. Množství duet skládaných Contiho hudebníky zmiňuje v této souvislosti i Vernet.⁶⁸⁶

I přes svoji jistou neobvyklost měla tato vystoupení u publika velký úspěch, hlavní podíl na tom dle dobových kritik zjevně měl vybraný repertoár, který se skládal z úprav známých a oblíbených melodií. Pod těmito melodiemi (*airs*) si lze představit například ariety ze soudobé produkce komických oper, jejichž šíření v různých instrumentálních aranžmá se budeme ještě blíže věnovat na jiném místě. Přestože se Kohoutovy úpravy těchto melodií nedochovaly, repertoár přinejmenším jeho prvních vystoupení v *Concert spirituel* byl zahrnut do prvního námi zjištěného tisku Kohoutových děl. Jedná se o jeho sonáty pro cembalo, housle a bas, které lze interpretovat také na harfu či loutnu, vydané u La Chervardièra v červnu 1763. Žádný exemplář tohoto tisku nám však není znám, nelze tedy ani blíže posoudit, jaké melodie sonáty zahrnovaly a jakým způsobem zde byly zpracovány.

Paralelně se svými loutnovými výstupy v *Concert spirituel* se zde Josef Kohout představil také jako skladatel, a to celkem tří motet. První a také nejúspěšnější bylo velké moteto v italském stylu *Salve regina*. Po něm následovalo malé moteto pro soprán *Dominus regnavit* (1764) a poslední bylo moteto opět s velkým sborem *Cantate Domino* (1765). Poslední dvě jmenovaná moteta, která měla na koncertech menší úspěch než *Salve regina*, se naneštěstí nedochovala a nelze je tedy blíže posoudit.

První známé provedení *Salve regina* spadá do března 1763 a dle toho bývá moteto také datováno. Hlavní doložené pařížské působení kopisty (1751–1754) jediného nám známého opisu tohoto díla nicméně nutí antidatovat i vznik moteta. Skladbu tak lze považovat za doklad první návštěvy Paříže mladého Josefa Kohouta, a to s největší pravděpodobností během velvyslanecké mise Václava Antonína z Kounic-Rietbergu.

Toto moteto mělo v *Concert spirituel* značný úspěch, což dokládají nejen jeho četné reprízy, ale i dobové kritiky v tisku. Kladnému přijetí přispěly i výkony sólistů Mlle Fel a J.-P. Duporta.

⁶⁸⁶ VERNET, T, « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*, s. 673–674.

Úspěch skladby byl jistě zasloužený, i přes některé skladebné neobratnosti, jež lze připsat autorské prvotině, je totiž dílo zajímavým způsobem vyvážené a příjemné k poslechu aniž by zapadalo do nějaké typizované formy. Ukazuje tak na intuitivní práci talentovaného autora, který se teprve blíže seznamuje se skladebným řemeslem. Vzhledem k tomu, že se prameny díla z fondu *Concert spirituel* naneštěstí nedochovaly, nelze posoudit, zda Josef Kohout moteto pro tamní provedení nějak upravil či zachoval jeho původní podobu. Nekomplikovaná sazba a příjemná melodika nám známé verze moteta měly jistě posluchače přivyklé produkci francouzských velkých motet čím zaujmout. Kohoutova melodika ostatně zaujala i v souvislosti s jeho tvorbou komických oper, jimž se budeme blíže věnovat v následujících kapitolách.

3.3.2. Opéra comique – nový žánr v mezinárodní Paříži

Komická opera, nebo-li *opéra comique*, je žánr, který z francouzské hudební kultury 18. století expandoval do zbytku Evropy a světa snad nejvíce.⁶⁸⁷ Možná tomu tak bylo i proto, že již jeho vznik ovlivnilo množství cizích prvků, které si francouzská kultura v té době osvojovala, a podíleli se na něm také v Paříži působící zahraniční hudebníci. Komická opera tak svojí podstatou a svým vývojem nejlépe odráží různorodé prostředí osvícenské Paříže.

Mezioborovost tohoto žánru stojícího na pomezí hudebního a mluveného divadla a tím i nutný mezioborový přístup k jeho analýze způsobily, že po dlouhou dobu unikal hlubšímu studiu. Oproti živým dobovým reakcím a snahám o podchycení vývoje tohoto žánru mezi současníky⁶⁸⁸ se tak novodobý zájem o komickou operu objevuje až v poslední třetině 20. století. Kromě jednotlivých případových studií, na něž budeme odkazovat na patřičných místech, je třeba zde

⁶⁸⁷ O tom například SCHNEIDER, H. – WILD, N. (eds.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1997; o mimoevropském exportu například SCANDAROLLI, Denise, *Scènes négligées ou vaudeville, opéra-comique et la transformation du théâtre à Rio de Janeiro, dans les années 1840*. Thèse Université Paris IV – Sorbonne, Universidade Estadual de Campinas. 2013.

⁶⁸⁸ Například: ORVILLE, Contant d', *Histoire de l'opéra-bouffon*. Amsterdam, Paris, 1768; DESBOULMIERS, Jean Auguste Jullien, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-comique*. Paris, 1770; ORIGNY, Jean-Baptiste-Antoine-Abraham d', *Annales du Théâtre-italien depuis son origine jusqu'à ce jour*. Paris, 1788. QUÉTANT, François-Antoine, „Essai sur l'opéra-comique“, *Le serrurier*. Paris: Duchesne, 1765.

zmínit hlavní syntetické práce k tomuto žánru. Vedle hesel v hlavních encyklopediích se jedná zejména o studii Herberta Schneidera v rámci série historie hudebních žánrů a o francouzský sborník vydaný pod vedením Philippa Vendrix.⁶⁸⁹ Dramaturgickým a hudebním vztahům komické opery a opery buffy ve druhé polovině 18. století se detailněji věnuje Müller-Lindenberg.⁶⁹⁰

Tento nový žánr hudebního divadla, který se začal rozvíjet v polovině 18. století, však nevznikl na zelené louce a je třeba jej chápat v kontextu vývoje jeho předchůdců.⁶⁹¹ Již samotný název komická opera, tedy *opéra comique*, je poprvé doložen v roce 1694 v souvislosti s hrou *Arlequin comédien aux Champs-Élysées* od Laurenta Bordelona, která je představena jako „historická povídka zahrnující komickou operu“.⁶⁹² Samotný pojem komická opera se však v dobových slovnících nevyskytuje. Jako základní definici komické opery uvádí Barthélemy, že se jedná o divadelní kus, v němž se střídají mluvené a zpívané, případně taneční, úseky. Tato základní charakteristika je platná pro takřka celé 18. století. V rámci vývoje tohoto žánru v době, jež nás zajímá, je však nutné doplnit specifika jednotlivých vývojových fází.

Na vznik komické opery ve Francii mělo vliv hned několik faktorů. Mezi nimi můžeme nalézt jak Molièrovy komedie, v nichž hudební složka přicházela ke slovu kromě případného prologu zejména na konci aktů zároveň s tancem a tvořila mezihry, tak Lullyho *tragédies en musique*, v nichž dochází k mísení žánrů a objevují se zde komické epizody, například v *Cadmus et Hermione*. Ve výčtu žánrů, které ovlivnily vznik komické opery, nelze opomenout ani produkci druhého

⁶⁸⁹ SCHNEIDER, Herbert, „Opéra-comique“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*. (H. Schneider – R. Wiesend, eds.). Handbuch der musikalischen Gattungen (S. Mauser, ed.), Bd. 12. Laaber: Laaber Verlag, 2001, s. 239–300; VENDRIX, Philippe (ed.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Liège: Mardaga, 1992.

⁶⁹⁰ MÜLLER-LINDENBERG, Ruth, *Weinen und lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*. Berlin: Lit Verlag, 2006.

⁶⁹¹ O komické opeře v první polovině 18. století a o okolnostech jejího vzniku více viz BARTHÉLEMY, Maurice, „L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons“, in: *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. *op. cit.*, s. 9–78; také SCHNEIDER, H., „Opéra-comique“ *op. cit.*, s. 239–255. Nejnověji se problematice prvních komických oper věnuje také POROT, Bertrand, „Aux origines de l'opéra-comique: étude musicale du Théâtre de la Foire de Lesage et d'Orneval (1713–1734)“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries*. (L. Frassà, ed.) Turnhout: Brepols, 2011, s. 283–330.

⁶⁹² „Nouvelle historique renfermant un opéra comique“ viz BARTHÉLEMY, M., „L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons“ *op. cit.*, s. 11.

pařížského divadla s privilegiem – *Comédie-Française* (Francouzské komedie). Paradoxně díky privilegiu pařížské opery omezujícímu hudební složku představení, a to na šest hudebníků a ponejvíše dva zpěváky, vznikaly v rámci zde dávaných komedií vždy jedna až několik drobných árií přizpůsobených hlasovým možnostem neprofesionálních zpěváků. Jejich hlavními autory byli Jean-Claude Gilliers (1667–1737) a Nicolas Racot de Grandval (1676–1753). Dalším důležitým zdrojem inspirace komické opery byla představení *Comédie Italienne*, třetího pařížského divadla honosícího se královským privilegiem. Protože tamní herci byli všichni zdatní hudebníci, hudební složka italských komedií byla na velmi vysoké úrovni a z dochovaných sbírek árií je zřejmá jejich rozmanitost.

Vznik původní komické opery zasazuje Barthélemy do pařížských tržištních divadel, a to v období necelých dvaceti let od vyhnání italských herců (1697) Ludvíkem XIV. až po jejich povolání zpět Regentem (1715).⁶⁹³ V Paříži bylo sice v té době celkem šest tržišť, pouze dvě však měla patřičný věhlas: tržiště Saint-Germain na levém břehu Seiny, které fungovalo dva měsíce v roce – vždy od února do Velikonoc, a tržiště Saint-Laurent na pravém břehu Seiny, otevřené od konce července do konce září. Tato dvě tržiště se nelišila pouze svojí polohou a dobou působení, ale také svým zaměřením – v Saint-Germain se dalo sehnat luxusní zboží včetně šperků, zatímco Saint-Laurent bylo lidovější, spíše orientované na řemeslníky. Právě po vyhnání italské herecké společnosti se herci z tržištních divadel, kteří se během roku mezi tržišti přesunovali, chopili příležitosti a začali provozovat repertoár italské komedie, tedy kusy s typizovanými postavami *comédie dell'arte*. Úspěch tržištních představení byl trnem v oku kamenných divadel držících královská privilegia a ta se snažila všemi prostředky okleštit tržištní produkci. S veškerými takto vzniklými zákazy si však tržištní divadla poradila kreativně a vymýšlela stále nové způsoby hraní. I přes postupný zákaz dialogů na scéně, následně dokonce i monologů, si tato představení, u nichž byl text napsaný na tabulích a ukazovaný divákům, zatímco herci hráli beze slov, udržela a dokonce i rozšířila své diváky, a to napříč všemi stavy.

⁶⁹³ Pod záminkou provedení komedie *La Fausse Prude*, která měla zesměšnit královu milenkou Mme de Maintenon, byla italská herecká společnost vyhnána roku 1697 na 30 mil od bran Paříže a jejich divadlo v Hôtel de Bourgogne bylo zapečetěno.

Co se týče hudební složky těchto tržištních představení, spolupracovalo na nich až kolem deseti hudebníků, pěvecké kvality herců však zjevně nedosahovaly úrovně členů *Comédie Italienne*. Z produkce tržištních divadel se naneštěstí zachoval pouze zlomek, i z něj je však možné udělat si jistý obrázek o typologii repertoáru. Hudební složka zde měla velkou důležitost. Vzhledem k zákazům privilegovaných divadel probíhala představení na tržištích dosti kuriózním způsobem, o čemž nás zpravuje dramatik a romanopisec Alain-René Lesage (1668–1747):

„Cedule byly něco jako role plátina namotaného na tyči, na nichž byla velkým písmem napsána sloka a jméno postavy, která ji měla zpívat. Cedule se spouštěla z provaziště a nesly ji dvě děti oblečené jako amorci. Tyto děti zavěšené ve vzduchu pomocí kladek odmotávaly plátno; orchestr zároveň hrál melodii kupletu a udával tón divákům, kteří sami zpívali, co viděli, zatímco herci vše doplňovali gesty.“⁶⁹⁴

Právě používání cedulí s textem pro publikum vyžadovalo, aby byly použité melodie dostatečně známé a zapamatovatelné. Takové melodie se rekrutovaly jak z aktuálních populárních popěvek, tak také z produkce kamenných divadel – například mnohé melodie z tanečních a sborových čísel Lullyho oper i jeho následovníků natolik zlidověly, že se staly podkladem pro takové použití.⁶⁹⁵ Vzdělanost publika v tomto směru musela být značná, připustíme-li že jedna taková hra obsahovala na šedesát zpívaných čísel s pouze minimálním opakováním nápěvků.⁶⁹⁶

Roku 1714 se nicméně jedné z tržištních společností podařilo pronajmout si od pařížské opery ústupek z privilegia, což umožnilo hercům na scéně zpívat, mluvené slovo bylo však stále zapovězeno. Právě finanční nouze opery vedoucí k tomuto kroku tedy značně přispěla k rozvoji tzv. vaudevillových komedií, tedy komedií sestávajících výlučně ze známých melodií (*témbrů*) a vaudevillů. Vaudevilly, tedy snadné všeobecně známé strofické písně, se stejně jako další známé

⁶⁹⁴ „Les écriteaux étaient une espèce de cartouche de toile roulée sur un bâton et dans lequel était écrit en gros caractères le couplet avec le nom de personnage qui aurait dû le chanter. L'écriteau descendait du cintre et était porté par deux enfants habillés en Amours qui le tenaient en support. Ces enfants suspendus en l'air par le moyen de contrepois déroulaient l'écriteau ; l'orchestre jouait aussitôt l'air du couplet et donnait le ton aux spectateurs qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit pendant que les acteurs y accommodaient leurs gestes.“ LESAGE, A. R. – d'ORNEVAL, *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra comique*. Paris, 1737, t. 1, s. 19–20, pozn. Cituji dle BARTHÉLEMY, M., *op. cit.*, s. 38.

⁶⁹⁵ Cirkulaci Rameauových děl v tomto směru se věnuje detailně Legrand, viz LEGRAND, Raphaëlle, „Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville“, *Musurgia*, Vol. 9, No. 1, Le „Savant“ et le „Populaire“ (2002), s. 7–18.

⁶⁹⁶ Viz *Arlequin roi de Serendib* (1713) od Lesage, kterého cituje Barthélemy. BARTHÉLEMY, M., *op. cit.*, s. 38.

melodie používaly jako podklad pro nový text.⁶⁹⁷ Právě princip parodie a satiry a z něj vyplývající intertextualita byly hlavní složkou těchto komedií, nezřídka zabíhající do lascivních narážek. Způsob použití těchto známých nově otextovaných melodií, s implicitně u publika známým původním textem, ukazuje na snahy o vytvoření koherentního díla. Kromě sólových čísel (ve formě AB, ABA, strofické, či s refrémem) se objevují také dua, tria a sbory, do nichž zejména se zapojovalo publikum.

Jakmile byli do Paříže regentem Filipem II. Orleánským zpět povoláni herci *Comédie Italienne*, dostala tržištní *Opéra Comique* dalšího rivala.⁶⁹⁸ Přestože se její repertoár od původních schémat převzatých z italské *comédie dell'arte* postupně vyvíjel směrem k autorské tvorbě, byla tato instituce díky svému značnému úspěchu trnem v oku všem třem kamenným divadlům držícím privilegia. Podpora vlivného publika z vyšších vrstev, včetně dvora, nicméně umožnila pokračování existence Komické opery v různých podobách a místech až do roku 1745, kdy byla definitivně oficiálně zavřena.

V období mezi léty 1715 a 1745, kdy tržištní divadla existovala v poloilegálním statutu a potýkala se s různými útoky kamenných divadel, se jejich repertoár vyvíjel směrem ke specifické tvorbě. Z ní se již vytrácely typizované postavy *comédie dell'arte*, zůstali pouze *Harlekýn* a *Pierrot*. Ti však již nebyli hlavními osnovači zápletky, ale byla jim přiřazena pouze role komických sluhů.⁶⁹⁹ Hlavními autory komických oper tohoto období, v nichž je moralizující poučení předáváno prostřednictvím orientálních a pohádkových postav či pomocí ctnostných venkovanů, jsou Louis Fuzelier, Alexis Piron a zejména Charles-Simon Favart se svojí manželkou Marie-Justine. Hudební složka komických oper tohoto období získávala na důležitosti. Co se týče ryze instrumentální hudby, objevuje se zde v jednoduchých formách: ritornely ke zpěvním číslům, které mohly přebírat i funkci přede hry celé komické opery; různé formy fungující zejména pro

⁶⁹⁷ O fenoménu *vaudevillu* a známých melodií, tzv. *témbrů*, a jejich uplatnění v hudební kultuře nejen ve Francii blíže viz SCHNEIDER, Herbert (ed.), *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1999.

⁶⁹⁸ Komickou operou (*Opéra Comique*) s prvním velkým písmenem míníme tržištní divadlo provozující tento žánr, tedy v prvé řadě instituci.

⁶⁹⁹ O vývoji a typologii těchto postav ve Francii více viz MOUREAU, François, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680–1750)*. Paris: PUPS, 2011, s. 19–80.

scénické podkreslení – sestup postav z nebes, pochody, apod. Důležitou složkou komické opery se také stává balet, který postupně vytlačuje akrobatické výstupy typické pro tržištní divadla. Balet dostává slovo zejména v závěrečných scénách, kdy je propojen se závěrečným sborem. Ke slovu se zde však nedostávají taneční formy typické pro *belle dance* tohoto období, ale spíše jejich lidovější soukmenovci – *contredances* a *branles*. Závěry komických oper se tak do jisté míry podobají lidovým bálům. S ohledem na zpívaná čísla se jejich množství v komické operě liší dle období bojů s *Comédie Française*, jejíž zákazy mluveného slova s sebou přinášejí zcela zpívané komické opery. I když se mezi zpívanými čísly občas objevuje původní tvorba, hlavní těžiště komických oper spočívá v parodovaných známých melodiích.⁷⁰⁰ Znalost původního textu parodované melodie u publika je zde důležitým předpokladem a součástí výsledného efektu díla. Autoři tak při parodování používají i sledy písní, jejichž propojení je možné právě jen díky této vazbě na původní text. Hudební složka komických oper tohoto období tak sestává zejména ze sledů parodovaných nápěvů.

Důležitou postavou *Opéry Comique* v tomto přechodovém období byl impresárió Jean Monnet, který ji vedl v letech 1733 až 1744 a díky vlivným přátelům se mu ji podařilo znovuotevřít v roce 1752, kdy v jejím čele stanul na dalších pět let.⁷⁰¹ Pod jeho vedením se *Opéra Comique* postupně oprostovala od svého tržištního dědictví, s Favartem začala směřovat k sentimentální komedii, to vše na pozadí parodií na aktuální produkci zejména pařížské opery.⁷⁰² Na představeních se podíleli přední umělci, z nichž několik Monnet podpořil v začátku kariéry (tanečník a choreograf Noverre, pozdější herec *Comédie Française* Préville, ad.). Dekorace a

⁷⁰⁰ Mezi skladateli, kteří spolupracovali s *Opéra comique*, se objevuje zejména Jean-Claude Gilliers, Michel Corrette, Jean-Joseph Mouret, ale také Jean-Philippe Rameau během svých pařížských začátků.

⁷⁰¹ O něm více viz LEGRAND, Raphaëlle – WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*. Paris: CNRS éditions, 2002, s. 27ad.

⁷⁰² Parodiím operních produkcí do poloviny 18. století a jejich funkci v recepci děl se detailně věnuje Judith le Blanc v *Avatars d'opéras – Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672–1745)*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

kostýmy svěřil Monnet slavnému malíři Françoisi Boucherovi, až osmnáctičlenný orchestr řídili mezi jinými Joseph Bodin de Boismortier či dokonce Jean-Philippe Rameau.⁷⁰³

Monnet se také zapojil do sporů buffonistů, zmítajících Paříží. Ve svém divadle v tržišti Saint-Laurent totiž uvedl 30. července 1753 intermezzo *Les Troqueurs* („Pleticháři“) na libreto Jean-Josepha Vadé a hudbu Antoina Dauvergne. Aby zajistil kladné přijetí publikem, rozšířil Monnet po Paříži fámu, že libreto vycházející z La Fontainovy povídky poslal do Vídně italskému skladateli a ten jej zhudebnil.⁷⁰⁴ Až po bouřlivém úspěchu této první prokomponované francouzské „komické opery“, v níž se objevily pouze dva vaudevilly a mluvené dialogy byly nahrazeny recitativy, byla odhalena identita autora hudby. Přestože se zde nejednalo o typickou komickou operu, tedy o žánr sestávající z kombinace hudebních čísel a mluvených dialogů, mělo toto představení, jež svým úspěchem zastínilo i příjmy pařížské opery, velký vliv na vývoj nového druhu francouzské komické opery, tzv. *comédie mêlée d'ariettes*. Rozvoj tohoto nového druhu, který se vyznačoval originální hudbou na rozdíl od dřívějšího používání vaudevillů a do nějž se zapojil svojí tvorbou i Josef Kohout, spadá do konce 50. let 18. století a zejména do období po roce 1762.

Rok 1762 byl důležitým mezníkem v institucionálním zázemí komické opery. Po dlouhých vyjednáváních se totiž začátkem roku *Opéra comique* sloučila s královským privilegiem obdařenou *Comédie Italienne*.⁷⁰⁵ Do budovy burgundského paláce (*Hôtel de Bourgogne*) se tak přesunulo pět nejlepších herců *Opéry Comique* a přinesli s sebou publikem tolik ceněný žánr francouzské komické opery, který obohatil repertoár divadla sestávající z francouzských a

⁷⁰³ Domněnku, že parodii na ballet *Les Indes galantes* (Favart: *Le Ballet des dindons*, 1743) dirigoval Diderotem později proslavený Rameauův synovec Jean-François Rameau vyvracejí poslední studie a dokazují úzké vazby slavného skladatele k *Opéra Comique*. O tom více BOUISSOU, S., *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, s. 264ad. Ohledně využití Rameauovy hudby v komických operách, viz např.: LEGRAND, Raphaëlle, „Rameau parodié dans les opéras-comiques: la notion d'auteur au risque du vaudeville“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries, op. cit.*, s. 205–219.

⁷⁰⁴ Tuto událost popisuje Monnet ve svých pamětech (1772, t. II, s. 69–72), citováno v LEGRAND, R. – WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique, op. cit.*, s. 33.

⁷⁰⁵ V rámci regulí spjatých se sloučením obou institucí byl také vymezen žánr komické opery – nesměla to být celozhudebněná díla, což podpořilo nutnost mluvených dialogů, dále byly zakázané prokomponované i prosté sbory. To mělo vliv na udržení závěrečných vaudevillů. K tomu viz CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge University Press, 1986, s. 6.

italských komedií mezi jinými od Marivauda či Goldoniho. Sloučení obou divadel komentuje ve své *Correspondance littéraire* i Grimm:

„Pouze Komická opera měla dobré vedení a publikum se odměňovalo péčí ředitelů velkou návštěvností a potleskem, jež pobuřovaly všechny ostatní divadla. Avšak mělo by být dovoleno bojovat za zasloužený úspěch u publika ne ničením toho, co se publiku líbí, ale snahou zalíbit se mu vlastním úsilím, talentem a pílí. Ať je tomu jakkoli, Komická opera je začleněna do Italské komedie, kde hraje již dva týdny s nesmírným přínosem. Pět herců, kteří byli převzati z tržištního divadla, jsou pánové Audinot, Laruette, Clairval, slečny Nessel a Deschamps. Jistě je to dnes pro svoji pravdivost, důvtip a celkové hraní nejlepší herecká společnost v království.“⁷⁰⁶

Právě v polovině 18. století rozvíjející se žánr „nové“ komické opery v sobě snad nejvíce odrážel mezinárodní prostředí Paříže. Vliv italské hudby se zde projevoval nejen v souvislosti s proběhlou válkou bufonistů. Jedním z hlavních autorů komických oper tohoto prvního období byl totiž neapolský skladatel Egidio Romualdo Duni. Ten v předmluvě ke své prvotině v tomto žánru – *Peintre amoureux de son modèle* (1757, „Malíř zamilovaný do svého modelu“) reaguje na Rousseauovo odsouzení francouzštiny jako nehudebního jazyka:

„Zatímco v Paříži se jeden autor snažil prokázat, že jazyk, jímž se zde mluví, není vhodný ke zhudebnění, já, Ital žijící v Parmě, jsem zhudebňoval pouze francouzské texty. Přijel jsem sem, abych vzdal čest jazyku, který mi poskytl melodii, citlivost a obrazotvornost.[...].“⁷⁰⁷

Po Dunim byl dalším důležitým autorem komických oper tohoto období François-André Danican Philidor, který i přes rodinnou tradici hudebníků francouzských králů měl za sebou již

⁷⁰⁶ „L'Opéra-Comique seul était bien gouverné, et le public payait les soins des directeurs par une affluence et par des applaudissements qui ont alarmé tous les autres spectacles. Mais ce n'est pas en détruisant ce qui plaît au public, c'est en cherchant à lui plaire aussi par des efforts, des talents et du zèle qu'il devrait être permis de lutter pour mériter son suffrage. Quoi qu'il en soit, l'Opéra-Comique se trouve incorporé à la Comédie Italienne, où il joue depuis quinze jours avec un concours prodigieux. Les cinq acteurs qu'on a conservés du Théâtre de la Foire sont MM. Audinot, Laruette, Clairval, Mlles Nessel et Deschamps. C'est certainement aujourd'hui, pour la vérité, la finesse et l'ensemble du jeu, la meilleure troupe du royaume.“ *Correspondance littéraire*, únor 1762, t. V, s. 44. Cituji dle *idem*, s. 45.

⁷⁰⁷ „Tandis qu'à Paris un auteur s'efforçait de prouver que la langue qu'on y parle n'était pas faite pour être mise en musique, moi, Italien vivant à Parme, je ne mettais en chant que des paroles françaises. Je suis venu ici rendre hommage à la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images. L'auteur anti-français aurait dû aller en Italie et ne faire chanter que des paroles italiennes; il a fait le Devin de village; il n'y a jamais eu d'inconséquence aussi aimable. Il est fâcheux qu'il n'ait pas continué; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions.“ DUNI, E. R., *Peintre amoureux de son modèle*. Avertissement. Cituji dle *idem*, s. 51.

cesty po Evropě, při nichž se setkal s německým i italským stylem a dokonce se v Londýně setkal s Händelem. V jeho komických operách se tak odráží jeho zahraniční zkušenost, s ohledem na vliv anglického divadla je to především *Tom Jones* (1765).

Kromě již zmíněných skladatelů se zahraničními zkušenostmi, k nimž je nutno připočítat i Josefa Kohouta, měli na vývoj nové komické opery zásadní vliv i místní autoři v čele s Monsignym.⁷⁰⁸ Zejména je však třeba jmenovat libretistu Michel-Jean Sedaina, spolupracujícího s většinou ze jmenovaných skladatelů, který měl zcela zásadní vliv na rozvoj celého žánru. Nejvíce jej proslavila jeho pozdější spolupráce s dalším cizincem, valonem André-Ernest-Modestem Grétrym.⁷⁰⁹

U vaudevillových komedií byla hlavní pozornost upínána k textu a k umu jeho autora-dramatika přizpůsobit jej předem daným melodiím vaudevillů, lépe řečeno správně si vaudevilly vybrat či dokonce některé melodie složit, v čemž vynikali zejména Charles-Simon a Marie-Justine Favartovi. Vlivem představení italských bufonistů v letech 1752–1754 se však pařížské publikum začalo více zajímat o hudební složku představení, což podpořilo vznik onoho nového druhu komické opery. Zde je kladen důraz na vztah autora textu a autora hudby a právě jejich spolupráce vede k výslednému dílu.⁷¹⁰ Ve francouzské komické opeře se tak na rozdíl od například italské metastasiovské tradice takřka neobjevuje vícečetné zhudebnění téhož libreta. Libreto samotné pak již dle dobových kritiků nelze posuzovat bez jeho hudební a scénické složky.⁷¹¹

⁷⁰⁸ Pojetí komické opery u Monsignyho ve spolupráci se Sedainem detailněji rozebírá Legrand. Viz LEGRAND, Raphaëlle, „Risquer un genre nouveau en musique: l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny“, in: *Michel-Jean Sedaine (1719–1797), Theatre, Opera and Art*. (D. Charlton, M. Ledbury, eds.) Aldershot: Ashgate, 2000, s. 119–145.

⁷⁰⁹ Souborné kritické vydání dramatického díla Sedaina se v současné době připravuje pod vedením Judith le Blanc u Classiques Garnier.

⁷¹⁰ O důležitosti dramaturgie libreta komické opery a jeho různých variantách blíže viz CHARLTON, David, „Continuing Polarities: Opera Theory and *opéra-comique*“, in: *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000, s. 1–50.

⁷¹¹ Dobové kritiky F. M. Grimma a J.-F. de La Harpe cituje v souvislosti s tvorbou Sedaina Legrand. Viz LEGRAND, R., „Risquer un genre nouveau...“, *op. cit.*, s. 121. Zcela opačný názor – tedy o převaze libreta nad hudbou – zastává ve svém spise *Essai sur la poésie lyri-comique* (1770) A.-P. Damiens de Gomicourt. O tom více viz SCHNEIDER,

Hudební složkou těchto raných komických oper, tzv. *comédies mêlées d'ariettes*, jsou právě ariety. Ty je však nutno v tomto kontextu chápat jako jakoukoli nově zkomponovanou hudební část, tj. například včetně ansámblů. Až s postupným vývojem v názvech jednotlivých čísel (duo, trio, apod.) se pojem arieta začíná používat pro expresivní sólové číslo v komické opeře v protikladu ke strofickým formám jako *romance* či *píseň*.⁷¹² Přestože se ariety hudebně liší v závislosti na dramaturgické funkci, zastánci vaudevillů jim vyčítali zastavení scénické akce, aby mohl divák vyslechnout zpěvní číslo.⁷¹³ Vaudevilly dle nich totiž zapadaly nerušivě do scénického děje. Sentimentální rozměr ariet a jejich širší vyjadřovací možnosti si však získaly publikum a vytlačily vaudevilly z průběhu zápletky. Zůstalo jim ve většině případů pouze závěrečné číslo.⁷¹⁴ Kromě postupné diferenciací zpívaných čísel se u komických oper vyvíjely i další hudební složky. Důležitými změnami prošla v tomto ohledu předehra, která se z původního ritornelu prvního zpívaného čísla u tržištních divadel vyvinula ve zcela svébytnou součást komické opery, v níž se mohou objevovat citace z jednotlivých čísel.⁷¹⁵ Dle Grétryho pak má předehra navozovat buď žánr díla či jeho první scénu, a v takovém případě se s ní někdy dokonce smísit.⁷¹⁶ Kromě operní

Herbert, „L'Importance de la rhétorique dans l'opéra-comique au XVIII^e siècle : « un spectacle qui favorise le caractère de la nation » (Gomicourt, 1770)“, in: *Entre théâtre et musique: récitation en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (R. Legrand – L. Quentin, eds.). Tours: Imprimerie de l'Université, 1999, s. 149–175.

⁷¹² Pojem *arieta* má tak v kontextu komické opery zcela jiný význam než jaký měla v rámci *opéra-ballet* a *tragédie lyrique* v první polovině 18. století, kde označovala da capo árii v italském často virtuosním stylu používanou v méně dramaticky vypjatých místech, na což upozorňuje Charlton. Viz CHARLTON, D., „Continuing Polarities...“ *op. cit.*, s. 19–20.

⁷¹³ Dobové teoretické reflexi vaudevillů se blíže věnuje BETZWIESER, Thomas, „Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique“, in: *Tanzdramen, Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtqusgabe*. (G. Buschmeier – K. Hortschansky, eds.) Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2000, s. 135–152.

⁷¹⁴ K typologii závěrečných vaudevillů více viz SCHNEIDER, Herbert, „Vaudeville-Finali in Haydns Opern und ihre Vorgeschichte“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*. (E. Badura-Skoda, ed.) München: Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis, G. Henle Verlag, 1986, s. 302–309.

⁷¹⁵ Mezi takové přede hry patří například ta k Philidorovu *Le Bûcheron* (1763. „Dřevorubec“). CHARLTON, David, „The Ouverture to Philidor's *Le Bûcheron* (1763)“, in: *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000, s. 231–242.

⁷¹⁶ Viz TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France. De Monsigny à Méhul*. Paris: Société française de musicologie, 2007, s. 49ad.

předehry se směrem k celistvosti díla vyvíjely i mezihry, o jejichž začlenění do dramaturgického plánu se zasloužil podstatně Sedaine.⁷¹⁷

* * *

Nový žánr komické opery, který dominoval druhé polovině 18. století, se postupně vymaňoval z dědictví svých tržištních předchůdců. Ve sféře námětů a jejich zpracování to bylo zejména od prvoplánových parodií a zemitého humoru směrem k sentimentální a mravoučné komedii. S ohledem na hudbu pak od uzavřených parodovaných čísel směrem k originální do dramatu začleněné hudby. Právě ta získávala na důležitosti a přispívala k celistvosti tohoto žánru nesoucího již od svého počátku punc směsi neslučitelného, tedy mluveného slova a zpívaných čísel.⁷¹⁸ K dokonalosti dovedl toto vývojové stádium francouzské komické opery svými díly bezpochyby Grétry. Jeho působení v této oblasti však již spadá do konce kariéry Josefa Kohouta jako autora komických oper.

3.3.2.1. Spolupráce s *Comédie Italienne*

Josef Kohout se do vývoje nového druhu komické opery zapojil v polovině 60. let 18. století, tedy až po sloučení obou divadelních souborů v rámci bourbonského paláce. Jeho doložená spolupráce s *Comédie Italienne* spadá do let 1764 až 1768, jeho díla však zde byla hrána až do roku 1779. Celkem zde byly uvedeny jeho tři komické opery: *Le Serrurier* (1764, „Zámečnick“), *La Bergère des Alpes* (1766, „Alpská pastýřka“) a *Sophie ou le Mariage caché* (1768, „Sophie aneb tajné manželství“), na provedení dalších dvou spolupracoval: *Le Tonnelier* (1765, „Bednář“) a *La Servante justifiée* (1762, „Ospravedlněná služka“). Detailněji se budeme jednotlivým dílům věnovat

⁷¹⁷ Příkladem k tomu je mezihra 1. a 2. aktu komické opery *Le Roi et le fermier* („Král a farmář“, 1762, hudba Monsigny). Během duetu uzavírajícího 1. akt vypukne bouře, jejíž hudební ztvárnění je také obsahem mezihry a plynule přechází až do prvního čísla 2. aktu. PENDLE, Karin, „L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789“, in: *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle. op. cit.*, s. 97.

⁷¹⁸ Ohledně specifčnosti takového spojení v prvních komických operách nového druhu, viz nejnověji SCHANG, Marie-Cécile, „Chez elle un beau désordre est un effet de l'art“ *Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes*“, *Revue de musicologie* 99 (2013), no. 1, s. 61–78.

v samostatných podkapitolách, je na místě zde však krátce přiblížit fungování divadla *Comédie Italienne* a možnosti, které nabízelo autorům včetně Kohouta.

Comédie Italienne fungovala stejně jako *Comédie Française* na principu divadelní společnosti s jednotlivými členy (*sociétaires*). Ti rozhodovali vlastní volbou o prováděných kusech.⁷¹⁹ Jakýkoli nový kus tedy byl nejprve proveden za přítomnosti autora či jeho zástupce před uzavřeným shromážděním členů společnosti a tito posléze již pouze mezi sebou hlasovali, zda bude dílo provedeno, zda se má upravit, či zda jej zcela odmítnou. Pokud mělo nabízené dílo být upraveno, muselo poté opět projít již popsáním schvalovacím procesem. Autor si mohl sám navrhnout obsazení pro své dílo, to však bylo oznámeno až po výsledku hlasování, aby nebyli jednotliví členové společnosti nijak ovlivněni. Jakmile bylo dílo přijato, nemohli jednotliví herci přidělenou roli odmítnout, pouze pod pokutou 300 a více liber.

Za přijatá díla do *Comédie Italienne* byli jejich autoři odměňováni tantiémami, a to až do konce života. Jejich výplata a výše však podléhala jistým pravidlům. Za tři a víceaktovou hru/komickou operu dostal autor jednu devítinu z hrubého výnosu představení, za dvouaktovou to byla jedna dvanáctina a za jednoaktovou jedna osmnáctina. Pokud na díle spolupracovalo více autorů, u komických oper tedy libretista a skladatel, rozdělili si výslednou částku rovným dílem. Tantiémy však byly vypláceny pouze v případě, že hrubý výnos představení přesáhl v létě 600 liber a v zimě 2000 liber. I když byly autorům vypláceny tantiémy po zbytek života, za splnění minimálního zisku společnosti, je dostali za prvních patnáct představení po smrti autorů i jejich dědicové; autorská práva k dílům ztráceli jejich autoři již po třech představeních.

Kromě zmíněných tantiém dostávali autoři her další benefity. Na každé představení své hry měli čtyři volné vstupenky, u třech prvních představení se tento počet zvyšoval až na dvacet. Autorům úspěšných her, jejichž výnos přesahoval výše zmíněný minimální zisk společnosti, byl navíc udělen neomezený volný vstup, a to za úspěšné dvě tříaktové hry/komické opery, nebo tři dvouaktové, či čtyři jednoaktové. Pouze na tři roky dostal volný vstup autor jednoho úspěšného tříaktového díla, na jeden rok se doba zkracovala u dvouaktových a jednoaktových děl. I když

⁷¹⁹ KOPP, J. B., *The 'Drame Lyrique', op. cit.*, s. 46ad.

nemáme k dispozici ceny vstupenek za doby Kohoutovy spolupráce s *Comédie Italienne*, jistý obrázek si lze o nich udělat na základě pozdějšího období. V roce 1783 se například ceny pohybovaly od 1 libry 4 *sols* v parteru až po 6 liber za místa na balkóně a v lóžích.⁷²⁰ Kapacita sálu pak v roce 1781 činila 1528 míst, vzhledem k tomu, že se v parteru stálo, lze předpokládat, že se tamní kapacita 600 míst mohla rozšířit až o další stovku diváků.⁷²¹ Co se týče typologie publika, dobové zprávy ukazují, že se rozhodně nejednalo o lidové vrsty.⁷²²

Divadlo *Comédie Italienne* nenabízelo jen poměrně prostorný sál, ale také dobré provozovací podmínky. Místní divadelní společnost tvořili tradičně italsí a francouzští herci, což umožňovalo bohatý repertoár: do roku 1765 to byly italské komedie, smíšené italsko-francouzské komedie, poloimprovizované *harlekynády*, francouzské hry, balety a komické opery (staršího i nového typu).⁷²³ Orchestr se v letech 1762–1771 skládal z 21 až 24 hudebníků (5x vl1, 4–5x vl2, 2x vla, 3x vlc, 1–2x cb, 2–3x fl/ob, 2x fg, 2x cor) a řídil jej (od roku 1761) první houslista Le Bel.⁷²⁴ Co se týče herců-zpěváků, objevovalo se jich v této době v komických operách přibližně sedm až dvanáct, což neumožňovalo nijak velké obsazení sborů. Koncem století se však sborová složka komických oper podstatně rozšířila. Důležitou součástí představení byly i balety, o přesném počtu angažovaných tanečníků však nemáme detailnější údaje.⁷²⁵ Také scénická složka měla v *Comédie Italienne* tradičně velký prostor, protože zajišťovala hojnou návštěvnost i italsky negramotného publika. Tato tradice pokračovala i po sloučení s *Opéra comique*. Právě vliv *Opéry*

⁷²⁰ LEGRAND, Raphaëlle, „La scène et le public de l’Opéra-Comique de 1762 à 1789“, in: *L’Opéra-comique en France au XVIII^e siècle. op. cit.*, s. 200.

⁷²¹ *Idem.*, s. 199.

⁷²² „Ce n’est point le peuple qui fréquente chez nous les spectacles ; c’est une coterie particulière de gens du monde, de gens d’arts et de lettres, de personnes des deux sexes à qui leur rang ou leur fortune a permis de cultiver leur esprit : c’est l’élite de la nation à laquelle se joint un très petit nombre de gens du peuple par leur état ou par leur profession.“ GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Paris, 1878, t. VI, s. 170–171. Cituji dle *Idem.*, s. 201.

⁷²³ CHARLTON, David, „Orchestra and Chorus at the Comédie-Italienne (Opéra-Comique), 1755–99“, in: *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000, s. 87.

⁷²⁴ *Idem.*, s. 95–97.

⁷²⁵ Pro předešlé období, tj. 1755–1762, uvádí Charlton průměrně 25 tanečníků. *Ibidem.*

Comique a zejména působení Marie-Justine Favart vedlo k větší snaze o přirozenost a realističnost také v kostýmech.⁷²⁶

Jak již bylo zmíněno, spolupráce Josefa Kohouta s touto pařížskou scénou spadá do důležité etapy jejího vývoje – po sloučení obou hereckých společností. Vzhledem k tomu, že nebyl jediným z hudebníků orchestru prince Contiho, kteří se tomuto žánru věnovali, můžeme předpokládat, že i Kohoutova spolupráce s *Comédie Italienne* měla v pozadí vazby na tohoto velkého milovníka komické opery.⁷²⁷ Stejně jako tomu bylo u *Concert spirituel*, i zde je tedy pravděpodobné, že Kohoutovi dopomohlo k prosazení se v *Comédie Italienne* jeho působení v princově orchestru. Provádění jeho komických oper na půdě tohoto divadla bylo pro hudebníka jistě vítaným přivýdělkem a přispívalo k jeho všeobecné známosti.⁷²⁸

Jak jsme již uvedli výše, Josef Kohout nechal v *Comédie Italienne* provést celkem tři své komické opery a na dalších dvou se částečně podílel. Největší úspěch měla jeho první komická jednoaktová opera *Le Serrurier*, která se dočkala celkem 34 repríz v letech 1764–1779.⁷²⁹ Druhá, tentokrát tříaktová, komická opera *La Bergère des Alpes* se však dočkala pouze šesti provedení v průběhu dvou týdnů od své premiéry. O moc lépe nedopadla ani třetí, opět tříaktová komická opera Josefa Kohouta, *Sophie ou le Mariage caché*, která byla provedena celkem osmkrát opět v průběhu necelých tří týdnů od premiéry. I když byly dvě posledně jmenované Kohoutovy komické opery uváděny jen velmi krátce, z dochovaných pramenů je zřejmé, že zisk z těchto představení vždy přesáhl požadované minimum. Tak tomu bylo i ve většině repríz *Le Serrurier*. Lze se tedy domnívat, že Kohoutovi tato díla přinesla kromě tantiém také volný vstup do divadla na několik sezón.

⁷²⁶ Revoluční byl v tomto ohledu její kostým v roli *Bastienky* v *Bastien et Bastienne* (1753, Ch.-S. Favart), vaudevillové parodii na Rousseauova *Devin du village*. Na scéně se zde objevila ve dřevácích, prostých vlněných šatech venkovanky a s obyčejným účesem. Ve svém novátorském kostýmu je i zvěčněna. Viz LEGRAND, R. – WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique. op. cit.*, s. 40–42.

⁷²⁷ Více se vztahu prince Contiho ke komické operě věnujeme ve zvláštní kapitole.

⁷²⁸ Připomeňme, že právě v souvislosti se svými komickými operami se Josef Kohout objevuje v prvních hudebních encyklopediích.

⁷²⁹ Přehled všech provedení Kohoutových komických oper včetně programu celého večera, návštěvnosti a zisku uvádíme na základě registrů Brennera v appendixu B této práce.

3.3.2.1.1. *Le Serrurier* – vzorové dílo?

Le Serrurier čili *Zámečnick* je první známou komickou operou Josefa Kohouta a zároveň také dílem, které jej nejvíce proslavilo. Byla provedena poprvé 20. prosince 1764 v *Comédie Italienne*⁷³⁰ a z tisku libreta stejně jako z vydané partitury je zřejmé, že tomuto provedení předcházelo představení u prince Contiho.⁷³¹ Toto dílo spadá mezi první komické opery nového druhu, které již neobsahují žádný vaudeville. Novost takových počinů se odráží i v potřebě je ospravedlnovat, což ukazuje i krátké pojednání o novém druhu komické opery, které bylo otištěno v rámci libreta.⁷³²

Autor libreta i zmíněného pojednání, François-Antoine Quétant (1733–1823), působil v této době jako sekretář prince Contiho a měl již za sebou několik libret zejména vaudevillových komedií, ale také libreto velmi úspěšné komické opery s hudbou Philidora: *Le Maréchal ferrant*.⁷³³ Právě tato ještě několik vaudevillů obsahující komická opera přivedla Quétanta k první krátké reflexi nad tímto žánrem. V předmluvě ke druhému vydání jejího libreta Quétant podtrhuje jak legitimitu libret komických oper v konkurenci „vysokého“ žánru opery, tak důležitost kvalitního textu pro úspěch celého díla. S ohledem na hudbu komických oper dodává, že „hudba bezpochyby přidává komickým operám hodně půvabu [...] avšak nemyslím tím, že dílo může uspět pouze díky hudbě: naopak jsem za to, že špatný text může zabránit úspěchu velmi dobré

⁷³⁰ Obsazení uvedené v tisku libreta (1765) je následující: Bastienne – Mlle Beaupré, Nicole – Mme Berard, Eloy – M Audinot, Julien – M Trial, Guillaume – M Laruette, a několik sousedů a sousedek. Konfrontací s registry *Comédie Italienne* se ovšem ukazuje, že Audinot ani Trial v představení neúčinkovali. Roli Juliana interpretoval pravděpodobně Champville (alespoň během prvních 11 představení), určení role Eloye není jednoznačné. Lze se tedy domnívat, že obsazení v tisku libreta odráží rozdělení rolí během představení u prince Contiho, Audinot byl ostatně jeho intendantem pro představení, o tom viz kapitola 3.3.3.1.1.

⁷³¹ Libreto: F.-A. Quétant, *Le Serrurier. Opéra bouffon*. Paris: Duchesne, 1765 (F-Pn, ThB 1082); partitura tisk: J. Kohaut, *Le Serrurier, opéra comique, en un acte. Dédié à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Conti. Par Mr. Joseph Kohaut, ordinaire de la musique de son Altesse.* [...] Paris: L'Auteur, Le Clerc, s.d. (F-Pn, Vm⁵ 96). O vztahu Kohoutových komických oper k jeho působení u prince Contiho více viz kapitola 3.3.3.1.1.

⁷³² QUÉTANT, F.-A., „Essai sur l'opéra comique“, in: *Le Serrurier. Opéra bouffon*. Paris: Duchesne, 1765, s. [43–47].

⁷³³ O jeho vazbách na prince Contiho, viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*, s. 667; přehled Quétanova díla je uveden v *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle.* (G. Grente, ed.) Paris: Fayard, 1995, s. 1080–1081.

hudby.“ A dále ještě dodává, že: „špatná hudba také brání úspěchu dobrých veršů, s tím rozdílem, že nikdy nemůže způsobit okamžitý pád, zatímco ohavné verše zničí hudbu, která je provází, hned.“⁷³⁴ S ohledem na podobu dobrého libreta a hudby ještě Quétant zpřesňuje, že dobré libreto musí mít živou, zajímavou a uspořádanou zápletku a že hudba „je stejně jako poesie nástroj, jenž slouží k napodobení zápletky. Může být jak chce harmonická, s dobrými frázemi, atd., nezapůsobí však, dokud nebude mít k vyjádření city či situaci, a tyto části jsou neoddělitelně odvislé od zápletky.“ Dále pak uvádí: „Hudba by tak na scéně nevykreslila nic bez pomoci textu a hry herců.“⁷³⁵

V tomto svém pojetí hudby komických oper, jako scénického podkreslení děje, pokračuje Quétant také ve stati, kterou novému žánru hudebního divadla věnuje v již zmíněném závěru libreta ke Kohoutovu *Le Serrurier*. Je zde zřejmá jistá lítost nad opuštěním vaudevillů a skryté komiky, kterou jejich intertextualita umožňovala. Arietám, které vaudevilly nahradily, totiž prý dle Quétanta není snadné dodat půvabu a živosti a sám se zříká dávat nějaká pravidla pro jejich psaní, vše ponechává na „dobrém vkusu“. Dodává nicméně, že ariety „se mají umisťovat pouze tam, kde je scéna klidná, nebo do monologů, neboť je směšné, když se postava, která má rozplést důležité věci, či vyjádřit city, zastaví jen proto, aby si vyslechla hudbu.“⁷³⁶ Komická opera je dle Quétanta jistým způsobem zkomprimovaná komedie, v níž má být vše vyjádřeno jasně a stručně. I hudba tedy „si žádá sílu, jasnost a přesnost a obvykle je to právě melodie [/zpěv], která má v komické opeře nového typu vykreslovat záchvěvy duše.“⁷³⁷

⁷³⁴ „La Musique ajoute sans doute beaucoup à l'agrément des Opéra Comiques, & je ne saurois trop rendre justice au talent de l'ingénieur Auteur de la Musique de Blaise le Savetier [...] Mais je n'avoue pas pour cela, qu'une Pièce puisse réussir par la Musique toute seule : je soutiens au contraire, qu'une mauvaise Pièce peut empêcher le succès d'une très-bonne Musique. [...] Je remarquerai en passant, qu'une mauvaise Musique empêche aussi le succès d'un bon Poëme ; avec cette différence, qu'elle ne peut jamais en causer la chute précipitée ; au lieu que le Poëme détestable ruine tout d'un coup la Musique qui l'accompagne.“ QUÉTANT, François Antoine, „De l'opéra comique en général“, in: *Le Maréchal Ferrant, opéra comique, représenté pour la 1ere fois sur le Théâtre de l'Opéra Comique de la Foire S. Laurent le 22 août 1761. Par M. Quétant. La Musique de M. Philidor. Seconde Edition revue, corrigée & augmentée par l'Auteur.* Paris: Herissant, 1751 [sic], s. iv.

⁷³⁵ „La Musique est, ainsi que le Poësie, un instrument qui sert à l'imitation d'une action. Elle a beau être harmonieuse, cadencée, &c. elle ne fera aucun effet, dès qu'elle n'aura ni sentiment, ni situation à peindre ; & ces parties dépendent indivisiblement de l'action. [...] Ainsi la Musique ne peindroit rien au Théâtre, sans le secours des paroles & le jeu des Acteurs.“ *Idem.*, s. v.

⁷³⁶ QUÉTANT, F.-A., „Essai sur l'opéra comique“, *op. cit.*, s. 45.

⁷³⁷ *Idem.*, s. 47. Celý text Quétantova pojednání spolu s českým překladem uvádíme v appendixu B této práce.

Komická opera *Le Serrurier*, tedy *Zámečník*, k níž Quétant toto své pojednání připojil, se řadí do série komických oper s náměty z prostředí drobných řemeslníků,⁷³⁸ jimiž byl tento žánr zahlcen, jak neopomíjí sarkasticky podotknout Grimm.⁷³⁹ I když je hlavní postavou této komické opery opravdu zámečník Eloy, v zápletky není tak důležité jeho povolání jako jeho žárlivá povaha.

Děj *Zámečníka* je výstižně shrnut v Grimmově *Correspondance littéraire*. Zámečník Eloy „spatří mladého muže [Julien], který se přišel do jeho domu dvořit jeho neteři [Bastienne], a je přesvědčen, že se zajímá o jeho ženu [Nicole]. S touto ideou vyrobí mechanismus, který umístí pod dveře chatky, v níž si myslí, že dojde ke schůzce. Mechanismus má rozeznít zvoneček a tímto způsobem jej zpravit o okamžiku setkání. Jakmile zvoneček zazvoní, svolá zámečník celou vesnici, aby měl svědky své potupy a nevěry své ženy. Otevrou dveře chatky a tam naleznou zámečníkovu ženu s neteří, převlečenou za muže. Všichni se žárlivci vysmějí a zámečník musí svoji neteř dát za ženu mladíkovi, kterého nespravedlivě podezřival.“⁷⁴⁰

Grimm je v kritice této komické opery značně příkrý – „toto dílo je dosti ploché a špatné“. Kladně zde hodnotí pouze epizodickou postavu zámečníkova tovaryše Guillaumea, který se vyznačuje pouze tím, že během všech svých výstupů jí velký kus chleba. Právě tato postava je jednou ze změn, které v původně La Ribardièrovu textu udělal Quétant.⁷⁴¹ Na skutečnost, že svůj původní text La Ribardière, který s ním neuspěl v *Comédie Italienne*, přenechal právě Josefu Kohoutovi, upozorňuje již libreto k *Le Serrurier*. Pro zábavu prince Contiho pak text upravil Quétant.⁷⁴²

⁷³⁸ O tom také SCHNEIDER, H., „Opéra-comique“, *op. cit.*, s. 270.

⁷³⁹ „Si la police n’y met ordre, toutes les professions passeront successivement en revue sur ce théâtre.“ GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. (Tachereau, ed.), Paris: Furne, 1829–1831, 16 sv., sv. IV, s. 148–149.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ *Ibidem*. Jinak blíže neznámý La Ribardière byl dramatik a libretista působící ve druhé polovině 18. století. Kromě látky k *Le Serrurier* je autorem také například libreta komické opery *Les Aveux indiscrets* (1759) s hudbou Monsignyho.

⁷⁴² QUÉTANT, F.-A., *Le Serrurier. Opéra bouffon. op. cit.*, s. [2].

Co se týče látky a jejího zpracování *Le Serrurier* jistě odpovídá Quétantově vizi nového žánru komické opery. Jádro zápletky – tedy převlek Bastienne za muže, aby zmátla svého strýce – je představeno hned v úvodu, stejně tak charaktery jednotlivých postav jsou od začátku jasné a divák tedy snadno odhadne, jak se děj vyvine. Aniž by zde byl prostor k detailnější analýze literární předlohy, je namístě věnovat se blíže jejímu zhudebnění. Jakým způsobem se tedy Josef Kohout vypořádal s tímto novým typem komické opery?

Přestože *Mercure de France* hodnotil premiéru této komické opery jako úspěšnou a informoval i o pokračujících reprízách,⁷⁴³ Grimm je ve své kritice nelítostný:

„Hudba k *Serrurier* je slabá a bez invence; je tam nicméně několik pěkných kousků. Autor je p. Kohout, Němec z orchestru prince Contiho. Měl obrovský úspěch; pochybuji nicméně, že v této kariéře uspěje; připadá mi, že nemá žádné nápady. Mám raději ten nejslabší kus z díla p. Rodolpha [*Le Mariage par capitulation*, prem. 3. 12. 1764], které bylo vypískáno, než to nejlepší číslo z díla p. Kohouta, které mělo takový úspěch.[...]“⁷⁴⁴

Grimmovým příkrým kritikám komických oper, jichž byla ušetřena snad jen tvorba M.-J. Sedaina a jeho spolupracovníků, se tedy nevyhnula ani Kohoutova prvotina v tomto žánru. Velký úspěch premiéry *Le Serrurier* a značné rozšíření některých čísel v rámci tištěných sbírek v různých úpravách nicméně ukazují,⁷⁴⁵ že Grimmův názor na dílo nebyl většinovým. Čím tedy mohl *Serrurier* publikum tolik okouzlit? Pro snazší orientaci v dějové a hudební struktuře díla uvádíme níže sled jednotlivých scén a zápletky.⁷⁴⁶

⁷⁴³ „*Le 20 du même mois [décembre] la première représentation du Serrurier, Comédie en un Acte, mêlée d'ariettes, suivie d'un divertissement. Cette petite Pièce a eu du succès, & les représentations en sont encore journellement continuées.*“ *Mercure de France*, leden 1765, 2^e vol., s. 185; „*On a continué avec succès les représentations du Serrurier.*“ *Idem.*, únor 1765, s. 195.

⁷⁴⁴ „*La musique du Serrurier est faible et sans génie ; il y a cependant quelques jolis morceaux. L'auteur est M. Kohaut, Allemand, de la musique de M. le prince de Conti. Il a eu le plus grand succès ; je doute cependant qu'il réussisse dans cette carrière ; il me semble qu'il n'a point d'idées. J'aime mieux le plus faible morceau de la pièce de M. Rodolphe, qui a été sifflée, que le plus fort morceau de la pièce de M. Kohaut, qui a eu tant de succès.[...]*“ GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. (Tachereau, ed.), *op. cit.*, sv. IV, s. 149–150.

⁷⁴⁵ K tomu viz Tematický katalog díla Josefa Kohouta v appendixu A práce.

⁷⁴⁶ Průběžné číslování v levém sloupci se vztahuje k jednotlivým zpěvním číslům; scény bez tohoto čísla jsou pouze mluvené.

1		Předehra	
2	I, 1	Bastienne, Julien: „Non Julien, n'exige rien“	Duo: Rozpor – Bastienne nechce přistoupit na Julienův plán
	I, 1	Bastienne, Julien	Pokračuje Julienovo přemlouvání
3	I, 1	Julien: „Il n'est point de fille“	Popisná árie – jak sluší dívce mužský převlek
4	I, 2	Bastienne, Julien, Nicole: „Je ne puis faire“	Trio – milenci přemlouvají Nicole ke spiknutí
5	I, 3	Bastienne: „Le tendre cœur de ta bergère“	Expresivní árie (romance) – vyznání Bastienne Julienovi
	I, 4	Nicole, Julien, Bastienne	Nicole varuje milence před Eloyem
6	I, 5	Eloy: „Tandis que du matin au soir“	Charakteristická árie žárlivce
7	I, 5	Eloy, Nicole: „Morbleu, je vais faire fracas“	Duo – žárlivá scéna
8	I, 6	Eloy: „Femme avec un peu d'appas“	Charakteristická árie – žárlivec zpívá, jak je těžké mít pohlednou ženu
9	I, 7	Eloy, Guillaume: „Allons, mettons nous à l'ouvrage“	Pracovní, spiklenecké duo
10	I, 8	Julien: „Pour les amants“	Zamilovaná árie – jak je pro zamilované těžké čekat
	I, 8	Julien, Nicole	Julien vysvětluje svůj plán
11	I, 8	Nicole, Julien, Eloy (schovaný za oknem): „Je ne le souffrirai pas“	Falešné trio – Nicole nechce přistoupit na Julienův plán, Eloy je pozoruje oknem a mylně si to vykládá
	I, 9	Eloy	Spekuluje o své léčce
	I, 10	Eloy, Guillaume	Eloy zasvěcuje Guillaumea do své léčky
12	I, 10	Eloy: „Quand le chasseur habile“	Charakteristická árie – Eloy se těší na kořist
	I, 11	Eloy, Guillaume	Guillaume má sehnat svědky pro odhalení
13	I, 11	Eloy: „Victoire, tous deux sont pris“	Charakteristická árie – vítězný zpěv
	I, 12	Eloy	Těší se na pomstu

14	I, 13	Eloy, Guillaume, voisins, Julien: „Venez tous mes voisins“	Sbor - odhalení
	I, 13	+ Nicole, Bastienne	Rozuzlení a napravení žárlivce
15	I, 13	Všichni: „Bannissons le soupçon“	Závěrečný vaudeville - svornost

Tab. 8: Dějové schéma komické opery *Le Serrurier* (JK 1).

Celou komickou operu otevírá jednovětá předehra v F dur a ve velmi aktuální sonátové formě, v níž sice můžeme pozorovat názvuky dvou čísel opery (č. 3 a 6), nejedná se však o doslovné citace, tedy skladebný postup objevující se v pozdějších dílech tohoto žánru.⁷⁴⁷ Do hlavní zápletky díla vtahuje diváky hned první výstup, v němž autor libreta nabízí vstupní duet, tedy hudební číslo, které bylo pro úvod komických oper tohoto období tradičně vítaným prvkem. Přestože tematicky je toto úvodní číslo zcela autonomní, zachovává u něj Kohout tonální jednotu s předehrou a podporuje tak celistvost úvodu celé komické opery. Ve zhudebnění tohoto duetu používá Kohout tradiční model dvou sólistických výstupů, zde v dur mollovém kontrastu, a závěrečného homofonního úseku, což také odpovídá formě textu v tištěném libretu.⁷⁴⁸ První scénu pak uzavírá sólový výstup Julienu, oddělený od úvodního duetu jen krátkým dialogem. Zde je v úvodním tématu doprovodných houslí zřetelný ohlas na obě témata předehry. Jedná se o jistý druh popisné či charakterizující ariety, v níž Julien takřka výhradně sylabickým až deklamujícím způsobem popisuje možný převlek Bastienne.

V rámci druhé scény se oba milenci snaží v Nicole, zámečnickově manželce, získat komplice ke svému plánu. Úvodní živá diskuze tak přechází do svižného zpívaného prokomponovaného tria, v němž je zachována polarita obou milenců proti Nicole. Charakter nesouladu podtrhuje mollová tónina (c moll), k níž se Kohout uchyluje i v další zhudebněné hádce později (f moll, scéna 8). Na rozdíl od tištěného libreta je zde mírně pozměněn text, což je nejzřetelnější u Nicole, kde jde o podstatné zkrácení a úpravu umožňující rychlé a jasné repliky na

⁷⁴⁷ O tom více viz TAÏEB, P., *L'Ouverture d'opéra en France. Op. cit.*, s. 107ad.

⁷⁴⁸ Ohledně ansámblů v raných komických operách více viz COOK, Elisabeth, „Developments in Vocal Ensemble Composition in the *Opéra-Comique*, 1750–1775,“ in: *Grétry et l'Europe de l'opéra comique*. (Ph. Vendrix, ed.), Liège: Mardaga, 1992, s. 113–129.

prosby Bastienne a Julienu. Jistá akčnost celého ansámblu je podtržena melodicko-rytmickým zpracováním zpěvních hlasů, jejichž hlavní témata v různých čtvrt'ových notách jsou posazena synkopicky na druhou dobu v taktu, což ještě umocňuje dojem skákání si do řeči.

Po nesouhlasném odchodu Nicole přichází v následující třetí scéně prostor pro milenecké hašteření mladého páru následované vyznáním Bastienne Julienovi ve formě *da capo* romance s pro tuto tematiku zpěvu typickým doprovodem sordinovaných nástrojů.⁷⁴⁹ S ohledem na dobovou praxi je melodie této romance překvapivě vytištěna přímo na daném místě v libretu, její typografická úprava pak odpovídá standardu vydavatele Duchesna.⁷⁵⁰ Kohout v této romanci, jež je v libretu nazvána pouze „ariette“, zachovává hlavní dobové prvky této formy.⁷⁵¹ Melodie s gavotovým schématem je snadno zpívatelná a nepřekračuje rozsah oktávy. S ohledem na dobově aktuální trendy popsané Charltonem je Kohoutem zhudebněná romance již nestrofická a ve formě ABA, kde je díl B v kontrastní mollové stejnojmenné tónině. Použití kontrastního mollového středního dílu, stejně jako třídílnou formu nalézá Charlton poprvé u Monsignyho na počátku 60. let 18. století.⁷⁵² I zde tedy Kohout sleduje aktuální vývoj jednotlivých forem.

Další zpěvní čísla se nacházejí až v páté scéně, jež ztvárňuje hádku žárlivce Eloye se svojí manželkou Nicole. Scénu po krátkém dialogu otevírá poměrně dlouhá (88 taktů) charakteristická sólová árie Eloye, v níž doprovodné nástroje osminovými triolovými figuracemi a později i zpěvní hlas tečkovaným rytmem imitují zvuky typické pro zámečnickovo povolání. To sám Eloy

⁷⁴⁹ Na takovou typizaci expresivních ariet s tematikou lásky poukazuje MÜLLER-LINDENBERG, R., *Weinen und lachen, op. cit.*, s. 173.

⁷⁵⁰ Častějším případem tištěných melodií v libretech, pokud se zde vůbec nacházejí, bylo jejich shromáždění na konci svazku. O praktikách vydávání zpěvních čísel v rámci libret více viz SCHNEIDER, Herbert, „Publier la musique dans le livret“, in: *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*. (C. Reynaud – H. Schneider, eds.) Bibliothèque nationale de France, Genève: Droz, 2012, s. 307–335.

⁷⁵¹ Stylovému vývoji *romance* v raných komických operách se detailně věnuje David Charlton. CHARLTON, D. „The *romance* and its cognates: narrative, irony and *vraisemblance* in early *opéra comique*“, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. (H. Schneider – N. Wild, eds.), Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1997, s. 43–92.

⁷⁵² Jedná se o komickou operu *On ne s'avise jamais de tout* (1761) od M.-J. Sedaina a P.-A. Monsignyho. Viz *idem.*, s. 72–73.

komentuje slovy: „Zatímco od rána do večera ohnutý nad kovadlinou tluču do železa...“⁷⁵³ Hlavní těžiště této árie je však v jeho soukromém životě a v jeho žárlivosti. Zhudebněný text je sice mírně zkrácen oproti verzi v libretu, Kohout nicméně dodržuje libretistou předpokládané zhudebnění jako *da capo* árie. Ve svém pojetí této formy však skladatel vykazuje značné ovlivnění rodící se sonátovou formou, když moduluje díl A pro zakončení v dominantní tónině, v té zachovává i díl B a při opakování dílu A jeho konec naopak moduluje zpět do hlavní tóniny. Takovýto postup považuje Schneider za typické novátorství u Kohoutových současníků v čele s Philidorem.⁷⁵⁴ Po tomto sólovém výstupu pokračuje hádka obou protagonistů, která vrcholí společným duetem. I když zde libreto předpokládá současný zpěv obou postav, alternuje Kohout v jeho zhudebnění krátké dialogické úseky s homofonními, čímž podtrhuje dramatickosti výměny názorů Eloye a Nicole. Tento v charakteru *presta* se odvíjející duet zachovává podobné tonální schéma jako předešlé sólové číslo Eloye.

V následující šesté scéně již zůstává Eloy po proběhnuté hádce sám a v sólové arietě si stěžuje na trápení, které má, kdo si vezme „trošku pohlednou manželku“ („Femme avec un peu d'appas“). Toto krátké rondeau (ABACA) v Es dur s doprovodem pouze smyčců a basu vtípně kontrastuje s textem stěžujícího si žárlivce Eloye. Ztrápenému Eloyovi přijde v následující sedmé scéně na pomoc povolaný zámečnický tovaryš Guillaume, aby spolu nastražili léčku na domnělého soka. Právě tato postava nekňuby, který se stále jen cpe, měla dle dobových kritik z celé komické opery největší úspěch. Jistě k tomu přispěla i její interpretace hvězdou *Comédie Italienne*, tenorem Jeanem Louistem Laruettem (1731–1792), jehož komediální nadání dalo později jméno typům postav ve francouzské komické opeře.⁷⁵⁵ Následný velmi „pracovně-charakteristický“ duet Guillaumea s Eloyem je také jediným číslem celé komické opery, v němž se

⁷⁵³ „Tandis que, du matin au soir, Courbé sur une enclume, Je bats le fer...“ QUÉTANT, F.-A., *Le Serrurier. Opéra bouffon*. *op. cit.*, s. 14.

⁷⁵⁴ SCHNEIDER, H., „Opéra-comique“ *op. cit.*, s. 273. O Kohoutovi v této souvislosti také SCHNEIDER, H., „Zur Problematik der Opéras-comiques-Übersetzungen ins Deutsche“, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert: Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie, Saarbrücken, 1999* (H. Schneider, ed.) Hildesheim: G. Olms, 2002, s. 85–87.

⁷⁵⁵ ROBERT, Frédéric, „Laruelle, Jean Louis“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. *op. cit.*, s. 385. O tom více viz LETAILLER, Paulette, „Jean-Louis Laruelle, chanteur et compositeur“, in: *Recherches sur la musique française classique VIII* (1968), s. 161–189 a IX (1969), s. 145–161.

tento nedůvtipný tovaryš (kromě své sloky v závěrečném vaudevillu) pěvecky představuje. Stejně jako v první sólové árii Eloyse, tak i zde je zvukomalebně podkreslen tlukot do kovadliny, tentokrát však ne v triolách, ale v osminách ve středně rychlém šestiosminovém taktu. Podobně jako Philidor v již zmiňovaném *Le Maréchal ferrant*, kde kovář Marcel ve svém úvodním sólu „Chantant à pleine gorge“ doplňuje zpěv tlučeními na kovadlinu nejdříve jednou a potom dvakrát v taktu,⁷⁵⁶ tak i Kohout doplnil tento charakteristický „pracovní“ duet podobným scénickým zvukovým efektem. Na označených místech v partituře mají Guillaume a Eloy střídavě tlouci do kovadliny, jeden na první a druhý na druhou část taktu.⁷⁵⁷ I v tomto duu se Kohout nechává formálně inspirovat sonátovou formou a reprízu dílu A v závěru moduluje z dominantní do hlavní tóniny, E dur. V souladu s libretem je zde střední díl (B) sólovým výstupem Eloyse, kterého z dálky pozoruje Nicole.

V příkrém kontrastu k předešlému otevírá následující osmou scénu sólová teskná arieta Juliana o krutosti odloučení milenců. Přestože text libreta ukazuje spíše na jistý druh rondo s nestejně dlouhými kuplety, Kohoutovo zhudebnění vypouští jedno opakování úvodních veršů a používá klasickou formu *da capo*, v níž pouze v závěru reprízy A přidává dva takty. Toto Julienovo vyznání je typicky pro svoji tematiku doprovázeno sordinovanými smyčci. V jeho závěru je Julien vyrušen Nicole, která vyzvídá jeho plán a posléze se staví proti němu, jejich spor pozoruje oknem Eloy a vykládá si jej po svém. Takto v libretu koncipovaný dialog však Kohout přibližně v polovině přerušuje rozsáhlým zpívaným triem (153 taktů), jehož text odpovídá vývoji scény, i když se nijak v libretu nevyskytuje. Celý výstup má scénický potenciál: hádka Nicole s Julienem je totiž přerušována či doplňována zpozaokna zpívanými komentáři Eloye, o němž nemají hádající se ponětí. Scéničnosti odpovídá i prokomponovaná forma tria s častým opakováním úvodního dvoutaktového motivu, začínajícího opět synkopicky na lehké době, jako tomu bylo v prvním „dohadovacím“ triu (scéna 2), s tím má společnou i mollovou tóninu (f moll).

⁷⁵⁶ Úvodní část této Marcelovy árie je otištěna v SCHNEIDER, H., „Opéra-comique“ *op. cit.*, s. 271–272.

⁷⁵⁷ „[...] ils travaillent dans les endroits marqués du Duo frappant toujours alternativement l'un avec la mesure tombante et l'autre avec la mesure levante. [...]“ KOHAUT, J., *Le Serrurier, opéra comique, en un acte. op. cit.*, s. 59.

Až v závěru již opět mluveného dialogu zaslechnou Julien s Nicole hlas zámečníka, což přivede Nicole k nápadu, jak ho doběhnout. Pošle Julienu schovat se a sama si nechá pánský převlek pro Bastienne, který Julien přinesl. V domněnce, že najde svoji ženu *in flagranti*, se Eloy chystá se svým tovaryšem Guillaumem k akci (scéna 10), kterou zámečník dokresluje *da capo* arietou s loveckou tematikou nejen v textu, ale i v jeho zhudebnění (imitace loveckého troubení v úvodním tématu). Jakmile jsou oběti Eloysovy léčky chyceny v pasti, tj. v zahradním domku, nechává svolat Guillaumem všechny sousedy ze vsi (scéna 11) a sám úspěch komentuje arietou v rychlém třídobém taktu, jejíž melodie napodobuje vítěznou fanfáru. I když zde libreto předpokládá dvojdílnou formu, Kohout namísto prosté písni zhudebňuje text ve třídílné formě (ABA') a pro upravenou reprízu (A') využívá celou první polovinu textu (5 veršů). Josef Kohout se tak ve zhudebnění této komické opery nechává inspirovat italskými modely a takřka nevyužívá tradiční francouzské vokální formy (pouze jedno rondeau, scéna 6).

Hlavní rozuzlení celé zápletky přichází v rozsáhlém ansámblu v poslední 13. scéně, v jehož koncepci je opět vidět vliv italské opery buffy, zde konkrétně v pro ni typickém závěrečném řetězení čísel. Tento sbor je v libretu koncipován jako arieta se sledem sólových výstupů Eloyse a Julienu protkávaných sborem sousedů, v jeho samém závěru pak mají krátce vystoupit společně i Nicole a Bastienne. Libreto žádným způsobem neukazuje na simultánní zpěv zmíněných protagonistů. Tematicky pak toto číslo představuje příchod skupiny sousedů vedené Eloysem a Guillaumem k zahradnímu domku, v jehož blízkosti spatří Julienu (kterého si však mysleli, že najdou uvnitř), posléze otevřou dveře domku a z něj vyjde Nicole s Bastienne převlečenou za muže. Závěrečné rozřešení situace: omluva Eloyse Nicole za svoji žárlivost a svolení k svatbě Bastienne a Julienu nicméně přichází až opět v mluveném dialogu. Pro zhudebnění této dramaticky velmi podnětné látky používá Kohout prokomponované formy v rychlém dvoudobém taktu. V libretu otištěný text používá takřka doslovně až na několik závěrečných replik, které vypouští. I když je ve zhudebnění do značné míry zachováno členění textu mezi sólové výstupy a sbor, takřka výhradně homorytmická čtyřhlasá sborová složka je oproti libretu významnější a postupně se k ní připojují i sólisté, což umocňuje dramatickosti situace.

I přes zmíněný dramatický závěrečný ansámbl zachovává nicméně tato komická opera pro úplný závěr tradiční francouzský vaudeville, tedy v tomto případě nově zkomponovanou strofickou píseň, v níž každému protagonistovi přísluší jedna sloka oddělená od ostatních sborovým refrémem. V Kohoutově zhudebnění se jedná o krátkou jedenáctitaktovou předeheru (A) a dvojdílnou formu (BC) pro sólové sloky zakončenou tutti 26-taktovým sborem s novým hudebním materiálem (D). Tematicky odlišný sbor od sólových výstupů můžeme nalézt u množství Kohoutových současníků,⁷⁵⁸ takový postup tedy nijak nevybočuje z dobového úzu.

* * *

Le Serrurier, tedy první známá komická opera Josefa Kohouta, je jistě čestným zástupcem tohoto v polovině 18. století se rodícího nového žánru francouzského hudebního divadla. Spolupráce s F.-A. Quétantem, který se tento nový žánr pokusil stručně podchytit i teoreticky, byla pro Kohouta inspirativní: libretista mu dodal text s množstvím scénicky dramatických míst včetně sentimentálních zastavení. Ve své reflexi žánru komické opery Quétant vyzdvihuje důležitost melodie či zpěvu pro vykreslení záchvěvů duše a průběhu zápletky na scéně; hudba má tedy pro něj hlavně zvukomalebnou a imitační úlohu, čemuž Kohout ve svém zhudebnění *Le Serrurier* jistě dostal. Stejně jako jeho současníci, tak i Quétant se zaobírá umístěním zpěvních čísel v rámci vývoje zápletky a přechodem mezi mluvenými a zpívanými úseky: ariety se dle něj mají umisťovat do klidných částí scén a do monologů, aby uměle nezastavovaly akci. Tuto svoji radu sice libretista částečně dodržuje, v rámci ansámblů však naopak umisťuje zpěvní čísla do dramaticky vypjatých situací a přibližuje se zde tedy spíše Sedainovu pojetí hudebního divadla. Ten totiž s ohledem na finále své komické opery *Roi et le fermier* vyjadřuje důležitost simultánního vyjadřování různých protagonistů v rámci ansámblu, což by v mluveném textu nebylo možné a celou scénu by to dramaticky oslabilo.⁷⁵⁹ Dramatičnost zápletky *Le Serrurier* tímto směrem

⁷⁵⁸ Přehled podobných závěrečných vaudevillů uvádí ve své studii Schneider. Viz SCHNEIDER, H., „Vaudeville-Finali in Haydns Opern und ihre Vorgeschichte“, *op. cit.*, s. 304–305.

⁷⁵⁹ „La Tragédie ou la Comédie eût été forcée de le prolonger, de faire parler les Acteurs l'un après l'autre, & d'affaiblir la situation pour la rendre nettement avec noblesse ou décence : & la musique, en les faisant parler ensemble, a le droit de fixer le tableau, & de le tenir plus longtemps sous les yeux.“ SEDAINE, M.-J., „L'auteur au lecteur“, in: *Rose et Colas*, 1764. Cituji dle LEGRAND, R., „Risquer un genre nouveau...“, *op. cit.*, s. 127.

prohlubuje i Josef Kohout, který nejen zintenzivňuje ansámby simultánními projevy herců, ale dokonce oproti libretu i jeden scénicky vděčný ansámbl přidává.

Quétant se nijak nepouští do rad, jak psát zpěvní čísla – tuto otázku nechává „dobrému vkusu“ skladatele. Ve zhudebnění Josefem Kohoutem se odrážejí jak dobové trendy – vliv symfonií a italské opery buffy, a to s ohledem na tonální strukturu rodící se sonátové formy i na italskou melodiku – tak jeho vlastní mezinárodní zkušenost. Jeho árie a ansámby jsou, zcela v intencích žánru, plné zvukomalby a snadno zapamatovatelných melodií bez hlubšího formálního propracování, a to zejména v modulačních úsecích.

Velký úspěch této komické opery ukazuje, že zde Kohout splnil požadovaný úkol skladatele a zhostil se ho se svojí typickou bezstarostnou melodičností. Ve svém pojetí komické opery slučuje mezinárodní vlivy spjaté nejen se svým původem a nabytými zkušenostmi, ale také s aktuálním mezinárodním prostředím v Paříži.

3.3.2.1.2. *Le Tonnelier* a *La Servante justifiée*, společná tvorba a úpravy

Kromě samostatné kompozice komických oper se Josef Kohout během své pařížské kariéry zapojil i do další tvorby v rámci tohoto žánru. Jedná se o jeho spolupráci na komických operách *La Servante justifiée* a *Le Tonnelier*, v obou případech je však podíl Kohoutovy tvorby na daných dílech velmi problematicky zdokumentovatelný. Z toho důvodu se jim v rámci této práce budeme věnovat jen okrajově a nezahrnujeme je ani do tematického katalogu díla Josefa Kohouta.

Le Tonnelier

Le Tonnelier, tedy „Bednář“, je snad jednou z nejúspěšnějších raných komických oper. Tato jednoaktovka vycházející z La Fontainovy povídky *Le Cuvier* byla v původním znění provedena poprvé 28. září 1761 na tržišti St-Laurent a za autora jejího textu i hudby je označován

herec Nicolas Médard Audinot (1732–1801).⁷⁶⁰ Snad právě tržištní původ tohoto díla vedl k jeho pozdějším vždy anonymním tiskům (jak libreta, tak partitury), a to v již přepracované podobě. Tisk libreta z roku 1765 čtenáře jasně upozorňuje na přepracování díla:

„V posledním roce tržiště Saint-Laurent [1761] byla v Komické operě dávana hra s názvem *le Tonnelier*, jejíž úspěch nebyl velký. Několik scénických momentů a dobrých hudebních čísel, které se v ní nacházely, vedly ke zrodu myšlenky znovu ji se změnami zinscenovat. Změny, které tam byly udělány, však natolik narostly, že by se dala nyní dávat jako zcela nová. Nicméně aby nám nemohlo být nic vyčítáno a abychom si sami nic nevyčítali v této souvislosti, bylo zde pečlivě uvozovkami označeno vše, co přetrvává z původního *Tonneliera*.“⁷⁶¹

Za autora tohoto přepracovaného libreta, jehož některé verše vadily blíže neznámému čtenáři měsíčníku *Mercure de France*,⁷⁶² je považován F.-A. Quétant.⁷⁶³ Přepracovaná verze měla premiéru 16. března 1765 v *Comédie Italienne* a stala se posléze stálíci repertoáru. Stejně jako tisky libret, tak i vydaná partitura (ca 1767) byly anonymní, což vedlo k množství spekulací o autorství. Sonneck, který nalézá celkem pět verzí tištěných libret s drobnými obměnami v letech 1765–1770, dílo atribuuje N. M. Audinotovi a F.-J. Gossecovi.⁷⁶⁴ Již samotný tisk partitury této komické opery nicméně ukazuje na společné dílo více autorů.⁷⁶⁵ *Grove* navrhuje celkem sedm spolupracujících autorů hudby: Gossec, Alexandre, Philidor, Schobert, J.-C. Trial, Kohout a Ciapalanti, a to na

⁷⁶⁰ FEND, Michael, „Tonnelier, Le“, in: *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online.* (S. Sadie, ed.) Oxford University Press, [online, cit. 4. 6. 2015].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O905120>.

⁷⁶¹ „On a représenté, à l'Opéra-Comique, dans la dernière année de la Foire Saint-Laurent, une Pièce intitulée : le Tonnelier, dont le succès ne fut pas heureux. Quelques situations théâtrales & de bons morceaux de Musique qui s'y trouvoient, firent naître l'idée de la remettre au Théâtre, avec des changemens. Ceux qu'on y a faits, sont devenus si considérables, qu'on pourroit la donner aujourd'hui comme tout-à-fait nouvelle. Cependant pour n'avoir point de reproche à recevoir ni à se faire sur cet article, on a eu soin de marquer ici, avec des guillemets, tout ce qui subsiste de l'ancien Tonnelier.“ „Avertissement“, *Le Tonnelier, opéra comique, mêlé d'ariettes*. Paris: Duchesne, 1765, s. [3].

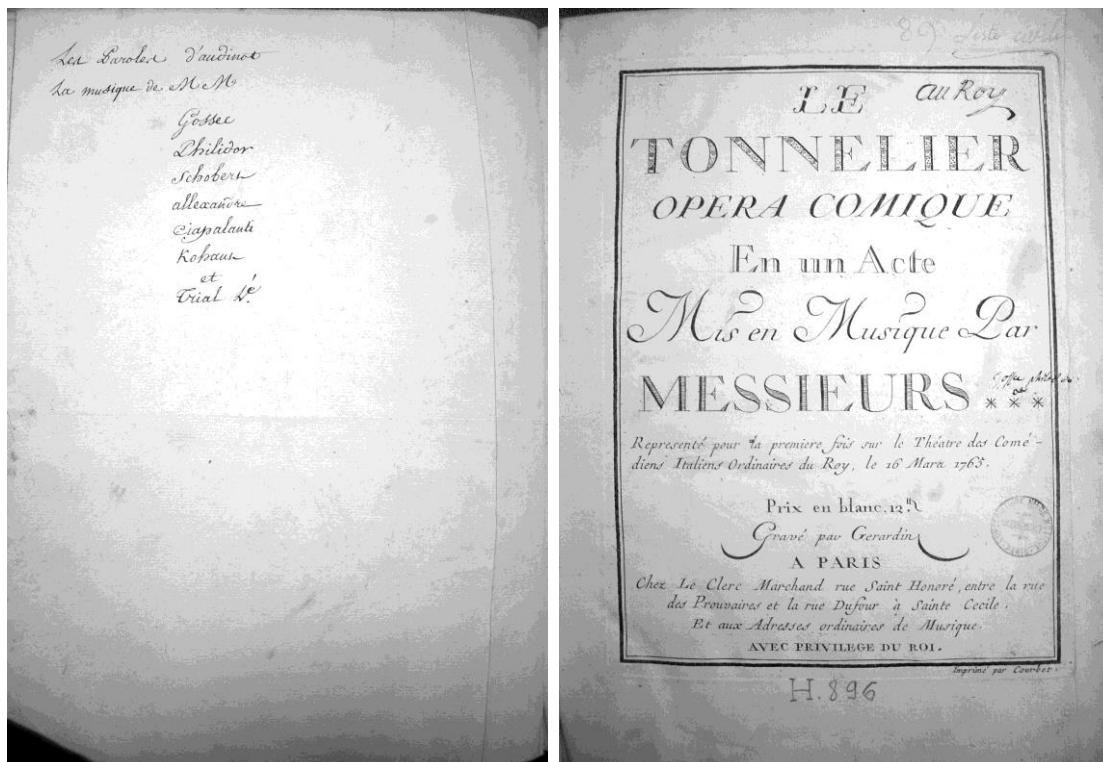
⁷⁶² V červnovém čísle časopisu byl otištěn anonymní dopis pro autora libreta spolu s odpovědí (také anonymní) na něj. Viz *Mercure de France*, červen 1765, s. 188–190.

⁷⁶³ N°1740, WILD, Nicole – CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*. Liège: Mardaga, 2005.

⁷⁶⁴ SONNECK, Oscar George Theodore, *Library of Congress. Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Washington: Government Printing Office, 1914, vol. 1, s. 1083–1084.

⁷⁶⁵ *Le Tonnelier, opéra comique en un acte mis en musique par messieurs ****. Paris: Leclerc, s.d. Text v partituře odpovídá verzi libreta vtištěného v roce 1767.

základě pramene uloženého ve fondu pařížské národní knihovny. Zde je totiž pod signaturou Rés. H 896 uložen tisk partitury *Le Tonnelier* v zelené pergamenové vazbě se zlatem vyraženým titulem „*Musique du Roy*“. Na rubu předsádky jsou inkoustem vypsání autoři textu a hudby.



Obr. 22: *Le Tonnelier*, partitura tisk, F-Pn/ Rés. H 896, předsádka a titulní strana.

Bližší zpřesnění autorství jednotlivých hudebních čísel je však velmi vágní. Týdeník *L'Avant-coureur* ve svém obsáhlém popisu této komické opery zmiňuje Audinota jako autora některých původních hudebních čísel a některých nových ariet, dále uvádí Philidora („l'auteur du Maréchal [ferrant]“) coby autora závěrečného vaudevillu.⁷⁶⁶ Claude Role ve své monografii o Gossecovi připisuje tomuto hudebníkovi blíže neurčené árie, duety a závěrečný sbor, zdroj pro tuto atribuci však není blíže uveden.⁷⁶⁷ Žádné další prameny ani literatura pro atribuci

⁷⁶⁶ *L'Avant Coureur* N°15 (15. 4. 1765), s. 234ad.

⁷⁶⁷ Role odmítá jako autory hudby Ciapalantiho a Alexandra a na základě blíže nespécifikovaného exempláře partitury cituje autory: „*Paroles d'Audinot; musique de Gossec, Philidor, Schobert, Kobaut, Trial.*“ Zdroj pro zpřesnění atribuci Gossecovi neuvádí. ROLE, Claude, *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l'Ancien Régime à Charles X.* Paris: l'Harmattan, 2000, s. 68.

jednotlivých hudebních čísel, včetně podílu Josefa Kohouta na tomto díle, nám však známy nejsou. Z tohoto důvodu ponecháváme jeho případný autorský podíl na *Le Tonnelierovi* také stranou tematického katalogu. Této komické opeře zatím nebyla věnována žádná samostatná studie, některá její čísla jsou nicméně součástí korpusů studovaných děl v rámci tematických a syntetických studií.⁷⁶⁸

La Servante justifiée

Druhou komickou operou, na níž se měl skladebně podílet Josef Kohout, je opět z La Fontainovy povídky vycházející *La Servante justifiée*, tedy „Ospravedlněná služka“. Tato jednoaktovka byla původně jako vaudevillová komedie od Ch.-S. Favarta a Barthélémy-Christopha Fagana de Lugny (1702–1755) provedena 19. března 1740 na tržišti Saint-Germain.⁷⁶⁹ Po tomto svém prvním úspěšném provedení se stala součástí repertoáru *Opéry Comique*. Počátkem 60. let 18. století prošla zřejmě nějakou revizí, neboť její provedení 31. května 1762 v *Comédie Italienne* je považováno za premiéru. Další revize hudby, tedy vaudevillů, je následně připisována Jean-Baptiste-Michelu Moulingenovi, houslistovi orchestru *Comédie Italienne*, pro provedení 9. října 1773 na zámku ve Fontainebleau.⁷⁷⁰

Jediný nám známý pramen, který spojuje Josefa Kohouta s touto komickou operou, poukazuje na úpravy hudby provedené zjevně někdy v 60. letech 18. století, tedy v souvislosti s jejím prováděním v *Comédie Italienne*. Zda se však jednalo již o výše zmíněnou premiéru v roce

⁷⁶⁸ Strofická čísla rozebírá ve své studii Charlton, viz CHARLTON, D. „The romance and its cognates...“, *op. cit.*, s. 88–92; do svého korpusu studovaných komických oper ji zařazuje MÜLLER-LINDENBERG, R., *Weinen und lachen, op. cit.*

⁷⁶⁹ O úspěšném provedení informují např.: bratři Parfaictové. Ti také zmiňují pro dějiny komické opery velmi zajímavý prolog, který měl Charles-François Panard k opeře připojit a v němž vystupují jako postavy mimo jiné: herec a herečka z *Opéry Comique*, Momus a jeho dcera Kritika, odsouzená Jupiterem k šestiměsíčnímu mlčení, která smí říkat vždy jen tři slabiky. PARFAICT, François – PARFAICT, Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Paris: Rozet, 1767, vol. V, s. 140–150.

⁷⁷⁰ NOIRAY, Michel, „Moulinghen, Jean-Baptiste.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. (S. Sadie, ed.) Oxford University Press, [online, cit. 4. 6. 2015].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47888>.

1762, nevíme. Anonymní pojednání zastávající se vaudevillových komedií v konkurenci nového žánru komické opery, které bylo otištěno v lednovém vydání roku 1769 měsíčníku *Mercure de France* pod titulem *Observations d'un amateur sur la réunion de l'Opéra Comique à la Comédie Italienne*, udává právě výše zmíněnou *La Servante justifiée* za vzor:

„Je jisté, že tato změna [nové komické opery, které vytlačily vaudeville], ať již je jakéhokoli původu, nám přinesla velmi znamenité příjemně provozované kusy. Nelze však zároveň říci, že móda v tomto ohledu pracovala více pro náš sluch než pro naši mysl? S obdivem k prvotřídním talentům pánů Dunyho, Philidora, Monsignyho, Grétryho etc. je třeba přiznat, že i ty nejharmoničtější árie (*airs*) nestačí na to, aby vytvořily komedii. K neštěstí lidí s vkusem nejsou všechna díla nového žánru napsána panem Favartem ani zpracována panem Sedainem; z toho plynou časté stížnosti velkého počtu lidí, kteří litují zápletky starých kusů, které Italové [tj. herci *Comédie Italienne*] získali s privilegiem komické opery a které nechávají zničit ve svém skladu.

Aby se jistým způsobem k publiku tyto staré verše vrátily, bylo navrženo přidat k těm nejlepším novou hudbu. K tomu dokonce došlo již loni u *Nicaise* od Vadého. Avšak tento pokus nebyl šťastným a troufám si říci, že ani nemohl být. Koření, které dodávalo říz kupletům v prvním žánru, bude vždy ztraceno v arietách, jejichž slova z části unikají i tomu nejpozornějšímu posluchači. Bylo by lepší zinscenovat tato díla ve formě, v jaké jsou, a pokud dominující styl vyžaduje několik ariet, přimísit jich k nim jen minimum a udělat to hlavně bez přerušení smyslu. Právě tímto způsobem zakončil pan Kohout *Servante justifiée* velmi příjemným duetem, který není s dílem nijak nesourodý.“⁷⁷¹

Po takto představené problematice autor navrhuje, aby byly vaudevillové komedie součástí repertoáru jeden den v týdnu a mohli si tak vybrat zastánci všech žánrů. Jako vzor takové

⁷⁷¹ „Ce qui est de certain, c'est que ce changement, quelle que soit son origine, nous a procuré des morceaux très-brillans, & d'une exécution fort agréable. Mais ne peut-on pas dire aussi que la mode a plus travaillé dans cette occasion pour nos oreilles que pour notre esprit? En admirant les talens supérieurs de MM. Duny, Philidor, Monsigny, Gretry, &c. Il faut convenir que les airs les plus harmonieux ne suffisent pas pour faire une comédie. Pour le malheur des gens de goût, les pièces du nouveau genre ne sont pas tous écrites par M. Favart, ni conduites par M. Sedaine; de là les plaintes fréquentes d'un grand nombre de personnes qui regrettent les intrigues des anciennes pièces que les Italiens ont acquises avec le privilège de l'opéra-comique, & qu'ils laissent périr dans leur magasin.

Pour rendre en quelque sorte au public ces anciens poèmes, on avoit proposé de remettre les meilleurs sur une musique nouvelle. On l'a même déjà fait l'année dernier pour le *Nicaise* de Vadé. Mais l'essai n'a pas été heureux, & j'ose dire qu'il ne devoit pas l'être. Le sel qui assaisonnait les couplets du premier genre, sera toujours perdu dans des ariettes dont les paroles échappent en partie à l'auditeur le plus attentif. Il vaudroit mieux remettre ces pièces dans la forme où elles sont, ou si le goût dominant exige quelques ariettes, n'en mêler que très peu, & le faire sur-tout sans couper l'intérêt. C'est ainsi que M. Kohault a terminé la *Servante justifiée* par un duo très-agréable, & qui n'est point étranger à la pièce.“ in: „Observations d'un amateur sur la réunion de l'Opéra Comique à la Comédie Italienne“, *Mercure de France*, janvier, 2^e vol., 1769, s. 163–167.

nestárnoucí vaudevillové komedie, kterou herci *Comédie Italienne* často dávají, opět uvádí *La Servante justifiée*.

Tato komická opera byla poprvé vydána v roce 1743 v rámci souborného dramatického díla Ch.-S. Favarta a jeho ženy. Zde je také na konci publikováno celkem 12 zpěvních čísel včetně jednoho závěrečného duetu „Le Tic-Tac“.⁷⁷² V této podobě se pak libreto objevuje v množství dalších edic. Není nám však známý žádný pramen, který by obsahoval výše zmíněný závěrečný duet od Josefa Kohouta a případně specifikoval jeho další zapojení do úprav této komické opery.

3.3.2.1.3. Kterak zhudebnit mravoučnou povídku, aneb Marmontelova *La Bergère des Alpes*

V pořadí druhou komickou operou, k níž složil kompletně hudbu Josef Kohout, je *La Bergère des Alpes*, tedy „Alpská pastýřka“, která měla premiéru 19. února 1766 v *Comédie Italienne*. Tato komická opera je v Kohoutově tvorbě pro *Comédie Italienne* specifická hned z několika důvodů. Jedná se o tříaktovou pastorelu se zpěvy – originální podtitul díla zní „pastorale en trois actes et en vers mêlée de chant“ – což je obecně v dějinách francouzské komické opery výjimečný podtitul.⁷⁷³ Dalším jejím specifikem je skutečnost, že autor libreta Jean-François Marmontel pro něj upravil vlastní text, mravoučnou povídku stejného názvu. V neposlední řadě se tato Kohoutova komická opera vymyká svojí pramennou základnou – její partitura totiž nebyla nikdy vytištěna.

Jak jsme právě uvedli, *La Bergère des Alpes* spadá do série komických oper vycházejících z mravoučných povídek J.-F. Marmontela, autora, který přivedl tento drobný literární žánr ke

⁷⁷² FAVART, Charles-Simon, *La Servante justifiée*, in: *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies & opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour...* Paris: Duchesne, 1743, vol. 6.

⁷⁷³ MARMONTEL, Jean-François, *La Bergère des Alpes. Pastorale en trois actes, et en vers, mêlée de chant*. Paris: Merlin, 1766. Jediný výskyt podtitulu „pastorale mêlée de chant“ právě u této komické opery uvádí ve své studii PISTONE. PISTONE, Danièle, „Contribution à la titrologie scénique parisienne: les appellations génériques au théâtre de l'Opéra-Comique de 1762 à 1972“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries*. (L. Frassà, ed.) Turnhout: Brepols, 2011, s. 281.

svému vrcholu. Jedná se o příběh věhlasné kurtizány Lolotte Gaucher,⁷⁷⁴ který Marmontel zvětšil v rámci první série svých mravoučných povídek, jež vydával v letech 1755 až 1759 v měsíčníku *Mercur de France*, *La Bergère des Alpes* zde vyšla v říjnu 1759. Souborně ji posléze Marmontel vydal spolu s dalšími čtrnácti povídkami v roce 1761, celkově za jeho života vyšlo 40 mravoučných povídek.⁷⁷⁵ Tyto povídky se ukázaly jako velmi plodný zdroj pro scénické adaptace, a to jak mluveného divadla, tak komických oper.⁷⁷⁶ Marmontelovi samotnému nebylo hudební divadlo nijak vzdálené, je autorem celkem 25 libret, mezi nimiž najdeme balety, *tragédie lyrique*, pastorely i komické opery. Posledně jmenovaných napsal celkem devět, nejvíce jej v žánru komické opery proslavila spolupráce s André-Ernest-Modestem Grétrym. Pouze pro pět svých libret ke komickým operám však použil mravoučné povídky a jen tři z nich se dočkaly zhudebnění: *Annette et Lubin* (1762, hudba Jean-Benjamin de La Borde), zmíněná *La Bergère des Alpes* a *Lucile* (1769, André-Ernest-Modeste Grétry). Ze všech Marmontelových mravoučných povídek jsou pouze dvě zasazeny do prostředí pastevců - *Annette et Lubin* a *La Bergère des Alpes*. Je zajímavé, že právě ty si jejich autor vybral k adaptaci pro komickou operu. Vedl jej k tomu zřejmě úspěch pastorální tematiky u publika v dané době a také jistým způsobem imanentní spojení této tematiky s hudbou. Ani v jednom z případů se však nejednalo o velký úspěch. *Annette et Lubin* se proslavila v adaptaci Favartově⁷⁷⁷ a libretu *La Bergère des Alpes* bylo vyčítáno množství nedostatků.

Marmontelova povídka *La Bergère des Alpes* byla předmětem hned několika úprav. Od Bachaumonta se dovídáme o první Marmontelově adaptaci jeho povídky již v roce 1763, k níž měl hudbu složit J.-B. de La Borde. Její provedení v *Comédie Italienne* však bylo zamítnuto, protože prý pro toto divadlo ve stejné době zpracovával tutéž látku i Favart.⁷⁷⁸ Žádné prameny těchto

⁷⁷⁴ GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971, s. 350.

⁷⁷⁵ COUVREUR, Manuel, „Les opéras-comiques de Marmontel (1723–1799) tirés de ses *Contes moraux*“, in: *Ris, masques et tréteaux: Aspects du théâtre du XVIII^e siècle* (M.-L. Girou-Świdorski – S. Massé – F. Rubelin, eds.). Québec: Presses de l'université Laval, 2008, s. 117.

⁷⁷⁶ Celkem z nich vychází 91 her a libret, z nichž 68 bylo divadelních her a 33 bylo zpracováno pro hudební divadlo. *Idem.*, s. 118.

⁷⁷⁷ *Annette et Lubin*, libreto M.-J. Favart, Ch.-S. Favart, J.-B. Lourdet de Santerre, hudba A.-B. Blaise, premiéra 15. 2. 1762 v *Comédie Italienne*.

⁷⁷⁸ „I Novembre 1763. M. Marmontel ayant mis en drame son Conte de la Bergere des Alpes, & M. de la Borde en ayant fait la musique, ces Mrs. ont présenté leur ouvrage aux Italiens. Les comédiens prévenus par le Sr. Favart qu'il travailloit pour eux: à la même

dvou děl nám však nejsou známy. V tomtéž roce měla být v lednu v Lyonu provedena jednoaktová pastorela stejného jména od Pierre-Jean-Baptisty Nougareta s hudbou Léopolda Bastiena Desorméryho.⁷⁷⁹ Ani k této adaptaci nicméně nevíme o existenci pramenů. Jen minimálně předběhla Kohoutovu komickou operu divadelní hra se stejnou tematikou, která měla premiéru v *Comédie Française* 15. prosince 1765 a jejímž autorem byl Desfontaines. Této jednoaktové hře, k níž se dochoval tisk, se zevrubně věnoval kritik měsíčníku *Mercure de France* a vyčítal jí nedostatečný spád zápletky.⁷⁸⁰ Podobným kritikám čelilo ostatně i Kohoutem zhudebněné libreto.

Pokud je Bachaumontem uváděná informace o první adaptaci povídky pro komickou operu pravdivá, je jistě zajímavé, že si pro svůj druhý pokus vybral Marmontel ke spolupráci právě Josefa Kohouta. K takovému výběru mohlo vést několik faktorů. Pomineme-li úspěšnost Kohoutovy prvotiny v tomto žánru, „Zámečnicka“, mohl být Marmontel ke spolupráci vyzván někým jiným. Jak jsme již uvedli v patřičné kapitole, býval tento spisovatel častým hostem v bourbonském paláci u hraběte Kounice během jeho pařížské mise a zůstal s ním v kontaktu i v pozdějších letech, jak dokládá jeden dochovaný dopis adresovaný Kounicovi z 31. ledna 1767.⁷⁸¹ To však není jediná možná spojitost mezi Marmontelem a Kohoutem. Oba se totiž často potkávali v domě barona d’Holbacha, jak nás zpravuje Denis Diderot:

„Předevčírem byla na mém stole jedna komedie, jedna tragédie, jeden překlad, jedna politická práce a jedno pojednání, aniž bych počítal komickou operu. Komická opera je od Marmontela; je to jeho povídka *La Bergère des Alpes*, kterou zdramatizoval. Poslali mi ji, abych se k ní vyjádřil; a můj názor je, že ten námět je nevděčný, a pokud hudebník neudělá zázraky, tak dílo neuspěje. Baronka [d’Holbach] neví v této záležitosti z které na kterou; nemá ráda básníka, ale má opravdový zájem o hudebníka. [...] Přijel jsem včera, když se

pièce, ont refusé cette nouveauté, qui d'ailleurs ne leur a pas paru d'une bonté supérieure.“ BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. London: John Adamson, t. I, 1780, s. 292.

⁷⁷⁹ Představení zmiňuje databáze „Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la Révolution“ CÉSAR, viz http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=161200 [cit. 6. 6. 2015].

⁷⁸⁰ DESFONTAINES, François-Georges Fouques-Deshayes dit, *La Bergère des Alpes. Comédie en un acte et en vers libres*. Paris: L'Esclapart le jeune, 1766; *Mercure de France*, únor 1766, s. 162–177.

⁷⁸¹ CZ-Bsa, G 436, karton 445, inv. č. 4315.

autor [Marmontel] a hudebník dohadovali. Řekl jsem jim: ‘Hola přátelé, moc pospícháte, počkejte až po premiéře.’[...]”⁷⁸²

O tom, že spolupráce libretisty s autorem hudby nebyla snadná, se dovídáme i zpětně z *Correspondance littéraire*. V rámci kritiky Marmontelovy a Grétryho komické opery *Huron* (1768), jejíž libreto opět publikum příliš neocenovalo, je prý nutno přiznat, že: „Básník má dokonce zásluhu, za něž nebyl spravedlivě oceněn a jež nejsou malé: totiž že správně vycítil místo pro árii a dobře vystavěl její text. Nevím, jak se podařilo naučit našeho přítele Marmontela tomuto tajemství; pamatuji si, že za dob *La Bergère des Alpes* nebyl žádný způsob, jak ho přimět, aby pochopil, že délka a stavba veršů nejsou bezvýznamné pro frázování hudby. Bránil se tehdy jako šílenec proti argumentům rytíře de Chastellux a abbé Morelleta a já se dobře bavil houževnatým přesvědčováním jedněch a nezdolným odporem druhého. Tentokrát museli hrabě Creutz či sám hudebník najít způsob, jak jej uposlušnit, protože je nepochybné, že většina textu árií je velmi dobře udělána.“ Marmontel prý však dostatečně nevarioval charaktery jednotlivých zpěvních čísel v rámci aktů. Závěrečné zhodnocení je tedy nemilosrdné: „Ten chudák Marmontel nikdy v životě neporozumí ani divadlu ani tomuto specifickému žánru, který vyžaduje velkou rychlost a rozmanitost situací. Potkal jsem ho na první repríze, sedl jsem si vedle něho. Měli jsme před sebou jistého pana Girarda, který byl dlouho v Itálii a který je velký znalec hudby: s průběhem představení jsme postupně komentovali hudbu *Hurona*; ke konci mi Marmontel v dobré víře řekl, co mě rozesmálo: ‚Přiznám se vám, že nerozumím vůbec ničemu, co jste říkali.‘“⁷⁸³

⁷⁸² „Il y avait avant-hier sur mon bureau une comédie, une tragédie, une traduction, un ouvrage politique et un mémoire, sans compter un opéra-comique. L’opéra-comique est de Marmontel; c’est son conte de *La Bergère des Alpes* qu’il a mis en scène. On me l’a envoyé afin que j’en disse mon avis; et mon avis est que le sujet est ingrat, et qu’à moins que le musicien ne fasse des prodiges, l’ouvrage ne réussira pas. La baronne ne sait sur quel pied danser, dans cette aventure; elle n’aime pas le poète, mais elle prend l’intérêt le plus vrai au musicien. C’est de Cooth, son maître de luth, celui qui a fait une si jolie soirée à Mme Legendre et à Mélanie. J’arrivai hier comme l’auteur et le musicien se querellaient. « Eh! mes amis, leur dis-je, vous vous pressez trop; attendez après la première représentation. »“
Dopis pro Sophie Volland, 20. prosince 1765. DIDEROT, Denis, *Correspondance*. Oeuvre complète, tome V, (L. Versini, ed.). Paris: Robert Laffont, 1997, s. 574.

⁷⁸³ „Le poète a même un mérite sur lequel on ne lui a pas rendu justice, et qui n’est pas médiocre: c’est d’avoir bien senti la place de l’air et d’en avoir bien coupé les paroles. Je ne sais comment on a pu apprendre ce secret à notre ami Marmontel; je me souviens que dans le temps de *la Bergère des Alpes* il n’y eut jamais moyen de lui faire comprendre que la longueur et la coupe des vers n’étaient pas indifférentes pour le rythme de la musique. Il se débattait dans ce temps-là comme un forcené contre les arguments du chevalier de Chastellux et de l’abbé Morellet, et je me divertissais beaucoup de l’endoctrinement obstiné des uns et de l’invincible résistance de l’autre. Il faut que, cette fois-ci, M. le comte de Creutz, ou le musicien même, ait trouvé le secret de le rendre docile: car il est constant que la plupart des paroles des airs sont très-bien faites. Il n’a pas su en varier les caractères aussi heureusement, mais c’est faute d’entente du théâtre; il a placé, par exemple, au commencement du premier acte deux ou trois airs tendres de suite pour le *Huron*, et à la fin du second acte il lui

Z dobových komentářů vychází tedy autor libreta, tehdy již člen Francouzské akademie, dosti neslavně. Již sama látka však byla problematická k dramatizaci, její patetické situace byly vzdálené komedii v užším slova smyslu, mohly být nicméně dobrým polem pro realizaci hudebního skladatele. Dle dobových ohlasů se první akt líbil, avšak i přes hudbu, „kterou máme rádi“, zbylé akty potvrdily problematickost látky pro divadlo.⁷⁸⁴ Jaké možnosti tedy Marmontel skladateli nabízel?

Hlavní tematikou původní mravoučné povídky i z ní vzešlé komické opery je, jak vtipně shrnuje *Mercur de France*, následující: „mladík unesený láskou se chce oženit s mladou vdovou, která hořce oplakává smrt svého manžela“.⁷⁸⁵ Pro potřeby komické opery je jako protiklad k tomuto z vyšších vrstev pocházejícímu páru [Adelaïde a Fonrose] připojen pár mladých pastevců [Jeannette a Guillot] a třetí rovinu tvoří pár starých vesničanů [Renette a Blaise], kteří se mladé vdovy ujali, celou společnost uzavírají rodiče Fonrose a jejich služebnictvo. Aby se Fonrose vetřel snáze do blízkosti své lásky Adelaïde, přestrojí se za pastevce. Pro větší přehlednost děje a jednotlivých hudebních čísel jej shrneme do následující tabulky se stručným popisem charakteru situace.⁷⁸⁶

1	I, 1	Fonrose, Guillot: „Non, Monsieur, c'est une folie“	Duo-dialog, Fonrose přemlouvá Guillota ke směně oblečení	
2	I, 1	Fonrose: „C'est dans les bois que	Opěvuje pastýřský život	L; x

fait chanter de suite deux ou trois airs de grand mouvement et de désespoir : c'est ne pas savoir employer ses richesses, et leur faire tort par sa gaucherie. Ce pauvre Marmontel n'entendra de sa vie ni le théâtre en général, ni ce genre particulier qui exige une grande rapidité et une grande variété de situations. Je le trouvai à la seconde représentation ; je me plaçai à côté de lui. Nous avions devant nous un certain M. Girard qui a été longtemps en Italie, et qui est grand connaisseur en musique: nous faisons nos remarques sur la musique du Huron à mesure que la pièce avançait ; vers la fin, Marmontel me dit avec une bonne foi qui me fit rire : 'Je vous avoue que je ne comprends absolument rien à tout ce que vous venez de dire'.“ z 1. září 1768. GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, op. cit.* (Tachereau, ed.), sv. VI, s. 33–34.

⁷⁸⁴ „*Quoique le premier acte de celle-ci ait fait plaisir aux deux premières représentations, & malgré les agréments d'une musique que l'on aime, l'impression générale des autres actes a paru porter jusqu'à la démonstration de ce que nous avons avancé sur ce sujet.*“ *Mercur de France*, březen 1766, s. 190–191.

⁷⁸⁵ *Mercur de France*, únor 1766, s. 174ad.

⁷⁸⁶ Průběžné číslování v levém sloupci se vztahuje k jednotlivým zpěvním číslům; scény bez tohoto čísla jsou pouze mluvené. Pravý krajní sloupec ukazuje na hudební prameny zpěvních čísel – L = tisk zpěvního hlasu na konci libreta; x = vydáno v souborné sbírce

		l'amour prit naissance“		
3	I, 1	Guillot: „Rien n'est si beau“	Opěvuje krásy života v přírodě, ale poukazuje na jeho drsnou stránku	
4	I, 1	Fonrose, Guillot: „J'ai dans la plaine“	Komické duo, Fonrose kupuje od Guillota jeho stádo, pastoušku a psa	
	I, 2	Adélaïde	Plačtivý monolog nad hrobem manžela, Dorestana	
5	I, 3	Jeannette: „Hélas, quand il vint au village“	Naštvaná na nafoukaného Guillota v panských šatech mu přesto vyznává lásku	
6	I, 6	Adélaïde: „Ma douleur semble se répandre“	Vyznává se ze svého žalu, v mezihrách se ozývá Fonrose schovaný za křovím na svůj hoboj	
7	I, 8	Renette: „On ne vit pas seule au monde“	Ráda by Adélaïde znova provdala, v arietě opěvuje vzájemnost života v páru	
8	I, 9	Fonrose: „Oui, la nature est la mère“	Adélaïde a Fonrose se vzájemně podezřívají z vyššího původu; Fonrose opěvuje přírodu jako všeobjímající matku moudrosti	L; x
9	I, 9	Fonrose: „Vous chantez, je suis ravi“	Píseň s refrémem, přesvědčuje Adélaïde, že umí hrát sám od sebe	x
10	I, 9	Adélaïde, Fonrose: „Ah que deux âmes dans la peine“	Duo – spojuje je jejich žal	
11	II, 1	Renette, Blaise: „Quand il fallut aller“	Popisné duo jejich svatby	x; x
12	II, 2	Adélaïde: „Petits moutons, accourez tous“	Svolává stádo do úkrytu; vrací se do pastoušky k Renette a Blaisovi	x
13	II, 2	Adélaïde: „Dans quel asile“	Rondeau – přesvědčuje o štěstí klidného života v pastoušce	x
	II, 3,4	Adélaïde, Renette, Blaise, pan a paní Fonrose, jejich sluha	Strach o zmizelého syna (Fonrose)	
14	II, 5	Všichni až na Fonrose, „Ah scélérat!“	Dramatický ansámbl – zadržení Guillota, jako zloděje šatů Fonrose;	
15	II, 5	Všichni až na Fonrose: „Oui, c'est lui-même“	Ansámbl se sborem – identita Fonrose (v jeho nepřítomnosti) odhalena	

16	III, 1	Fonrose: „C'est fait de moi“	Obavy o úspěch u Adélaïde	
17	III, 2	Jeannette: „Rendez-le moi bien vite“	Chce osvobodit Guillota	
	III, 3	Adélaïde, Fonrose, Jeannette, Guillot	Odhalení obchodu mezi Fonrosem a Guillotem	
18	III, 4	Adélaïde: „Sous ces gazons depuis deus ans repose“	Tajemství Adélaïde	L
19	III, 4	Fonrose: „Ah! na m'enviez pas“	Vymlouvá se, nechce sdělit své tajemství	
20	III, 4	Adélaïde: „Vous effrayez un tendre père“	Vyčítá Fonrosovi jeho trápení rodičů útekem	
21	III, 4	Fonrose: „Si je laisse dans les larmes“	Svěřuje se s city k Adélaïde	
	III, 5	Všichni	Shledání se ztraceným synem	
22	III, 5	Fonrose: „Ah quel effort !“	Zmírá při pomyslení, že má opustit Adélaïde	
23	III, 5	Všichni: (Fonrose) „Enfin je respire“	Ansámbl - usmíření, Adélaïde se slitovala nad Fonrosem a odchází s nimi	

Tab. 9: Dějové schéma komické opery *La Bergère de Alpes* (JK 2).

Z výše uvedeného schematu děje pastorely s jednotlivými hudebními čísly je zřejmé, že libreto nabízelo množství uplatnění pro skladatele – celkem dvacet tři zpěvních čísel. Jejich dispozice je však poměrně jednotvárná a nemají příliš rozmanité a vyhraněné charaktery, snad s ohledem na pastorální tematiku. Hlavní důraz je kladen na sólové árie, z ansámblů se zde objevují pouze tři duety a druhý a třetí akt zakončuje vždy velký ansámbl.

I když nám tištěné libreto dává množství informací k rozmístění jednotlivých zpěvních čísel a k poetickým charakteristikám jejich veršů, konečné zhodnocení jejich zhudebnění Josefem Kohoutem naráží na problematickou pramennou základnu. Jak jsme již uvedli, tato Kohoutova pastorela nebyla na rozdíl od jeho dvou dalších komických oper vydána tiskem. Jediné dosud známé prameny tohoto díla tak spočívají v několika zpěvních číslech vydaných jako pouze zpěvní hlas bez doprovodu na konci libreta a v rámci kolektivních sbírek árií z komických oper. Dále pak je tomuto dílu atribuováno torzo rukopisných partů dnes uložené v knihovně Thurn-Taxisů

v Regensburgu.⁷⁸⁷ Tyto instrumentální party se vztahují k německému překladu *La Bergère des Alpes*, jak vyplývá z dochovaného torza prvních houslí, a sloužily tedy pravděpodobně k představením této komické opery v Regensburgu v letech 1769 a 1774.⁷⁸⁸ Jedná se pouze o instrumentální party (vl 1 – torzo, vl 2, vla, b, ob/fl 1, 2, cor 1, 2) celkem tříaktové komické opery, první akt obsahuje 12 čísel, druhý 7 čísel a u třetího se dochovala pouze první dvě čísla ve všech hlasech až na první housle. U těch existuje pouze první strana úvodního čísla celého díla. Již z počtů hudebních čísel v jednotlivých aktech vyplývá jistá nejednotnost s výše představeným libretem. Při detailnějším porovnání s dochovanými tištěnými zpěvními hlasy se navíc ukazuje, že se nemůže jednat o tutéž verzi zhudebnění libreta. Atribuci těchto rukopisných partů Josefu Kohoutovi tedy považujeme za chybnou a nebudeme je nadále reflektovat ve vztahu ke Kohoutovu zhudebnění libreta.

Ponecháme-li stranou mylně atributované party, zůstanou nám jako jediný pramen Kohoutova zhudebnění vytištěné zpěvní hlasy u několika čísel (viz výše, křížek v pravém sloupci tabulky), vždy pouze zpěvní hlas bez doprovodu. V této podobě byly vydány již na konci tisku libreta tři árie: č. 2: „C'est dans les bois“ (I, 1), č. 8: „Oui, la nature est la mère“ (I, 9) a č. 18: „Sous ces gazons depuis deux ans“ (III, 4). Sedm zpěvních čísel se pak nachází ve dvou svazcích sborníku vydávaného cembalistou Jeanem Dubreuillem.⁷⁸⁹ Kromě dvou již vydaných v rámci libreta (č. 2 a 8) se zde nachází ještě jedna Fonrosova píseň z konce prvního aktu (č. 9) a dále čtyři čísla z druhého aktu. Jedná se o úvodní sólovou árii Blaise z duetu s Renette (č. 11) „Quand il fallut“, následně v jiném svazku vydanou druhou část jejich duetu „Ah, quel heureux moment“, dále dvě písně Adélaïde ze druhé scény druhého aktu (č. 12 a 13).⁷⁹⁰ Posledně jmenovanou píseň

⁷⁸⁷ D-Rtt/ Kohout 5, viz N°220, WILD, N. – CHARLTON, D., *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972. op. cit.*

⁷⁸⁸ Tato data uvádí záznam v databázi RISM bez odkazu na zdroj informace. Viz RISM A/II, id: 450009938.

⁷⁸⁹ DUBREUIL, Jean, *Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique...supplément*, t. I, Paris: Didot, 1771, s. 5–9, 69–70, 102–103; t. II, Paris: Didot, 1772, s. 31–32, 53–54, 70–71, 230–231.

⁷⁹⁰ Více viz tematický katalog v příloze této práce. Kromě zmíněných publikací v rámci souborných sbírek byla tato komická opera předmětem i samostatného vydání vybraných čísel. *La Bergère des Alpes. Pastorale en trois actes ... mêlée de chant ... (airs, ariettes et duo)*. Paris: l'Auteur, Leclerc (gravés par Gerardin). Jediný nám známý exemplář tohoto tisku uložený v Britské národní knihovně (GB-Lbm) pod signaturou Music Collections Hirsch III.867 nebylo naneštěstí možné v rámci přípravy této práce osobně prostudovat.

(č. 13) vydal ve své sbírce romancí také Charles de Lusse spolu s vlastním zhudebněním Adélaïdiny ariety „Sous ces gazons depuis deux ans“.⁷⁹¹

Vzhledem ke zmíněné pramenné základně se naneštěstí nedochovalo zhudebnění větších ansámbľů ani dramatictějších zpěvních čísel: jistě by bylo zajímavé vidět, jak si Kohout poradil například s úvodním buffo duetem Fonrose s Guillotem. Tištěné sborníky se totiž zaměřují spíše na snadno zapamatovatelné a zpívatelné písně s pravidelnou formou, které jsou tedy dostatečně autonomní i bez kontextu zápletky.⁷⁹² Na zařazení árie do sborníku měl vliv i její úspěch u publika v rámci představení. Naneštěstí se nedochovaly žádné prameny zpřesňující obsazení v rámci představení v *Comédie Italienne*, o obsazení jednotlivých rolí se můžeme tedy pouze dohadovat na základě dochovaných denních registrů.⁷⁹³ Nedostatek pramenů tak neumožňuje posouzení jednotlivých zpěvních čísel s ohledem na jejich cílenou kompozici pro konkrétního interpreta. Co nám tedy existující prameny o Kohoutově zhudebnění Marmontelovy přepracované mravoučné povídky vypovídají?

Prvním dochovaným číslem je árie Fonrose z prvního aktu, v níž opěvuje krásy a radosti pastýřského života (č. 2). Svoji tematikou i postavením v rámci libreta – v úvodní scéně vnašející diváka do centra zápletky – je jistým způsobem emblematická pro celé dílo. To pravděpodobně vedlo i k jejímu vydání na konci tisku libreta. Jedná se o zcela pravidelnou *da capo* formu, k níž vybízí i schéma textu v libretu. K souměrnému dílu A v durové tónině a s šestnáctitaktovou dvojperiodou (4+4+4+4) je v kontrastu kratší mollový a méně symetrický díl B. I přes poklidnou pastýřskou melodiku v celém taktu a charakteru *andante*, vnaší mollový díl B s nestejnými větami periody a zhuštěným textem do o čtyři takty kratšího úseku než u dílu A jistou dramatictost.

⁷⁹¹ LUSSE, Charles de, *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés par M. D. L.* [Paris], 1767, s. 204–205 a 206–207.

⁷⁹² Tak je tomu například i u dochovaných zpěvních čísel z komické opery M.-J. Sedaina a J.-B. de La Borda *Anneau perdu et retrouvé* (1764). Viz SCHANG, Marie-Cécile – FRANKOVÁ, Jana (eds.), „Introduction – *L'Anneau perdu et retrouvé*“, in: *Théâtre complet de Michel-Jean Sedaine* (J. le Blanc, dir.). Paris: Classiques Garnier, v tisku.

⁷⁹³ Z denních registrů *Comédie Italienne* (F-Po/ TH. OC. 47, février-mars 1766) vyplývá porovnáním mezi všemi představeními *La Bergère des Alpes*, že v ní museli hrát: Mlle Favart, Catinon, Laruette, Berard, Beaupré a Carlin, M Dehesse, Lejeune, Caillot, Laruette, Clairval a snad i Champville, který chybí pouze na registru z 22. února 1766.

Andante. FONROSE.

C'Est dans les bois que l'Amour prit naissance: Il ne se plaît qu'à l'ombre des vergers; Et les plaisirs, enfans de l'innocence, Ne sont connus que des simples Bergers.

FIN.

Obr. 23: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 1, JK 2.03), díl A.

Na jistou popularitu árie ukazuje skutečnost, že se objevila ve sborníku Dubreuilu, a to v prvním díle dodatků z roku 1771. Porovnání obou vydání, tedy z libreta a ze sborníku, vykazuje takřka doslovnou shodu. Zároveň však dokumentuje nespolehlivost dobových sborníků s ohledem na tóniny – z E dur na konci libreta se zde stává F dur. Transponování jako zcela běžný provozovací postup zejména u vokálních děl tak ovlivňuje i podobu jejich vydání a odebírání tím na významu ethosu použitých tónin.

Je zajímavé, že „nejhudebnější“ číslo v rámci libreta – tedy árie Adélaïde zpívající svůj žal (č. 6), kterou doprovází na hoboj schovaný Fonrose – se neobjevuje v žádných souborných sbírkách. Zda to byl následek nutnosti doprovodného nástroje či neúspěšného zhudebnění Kohoutem se naneštěstí nedozvíme. V rámci libreta a také druhého dodatku Dubreuilova

sborníku (1772) se dochovala až Fonrosova odpověď na Adélaïdino podezření, že Fonrose musí být z vyšších vrstev. Fonrose na to reaguje, že „příroda je matkou pastýřů i králů“ a i ptáci se učí zpívat od přírody (č. 8). Text této árie opět předpokládá formu *da capo*. Její hudební zpracování tomu naprosto odpovídá formou ABA se souměrnými čtyřtaktovými periodami, díl B je v kontrastní mollové stejnojmenné tónině (A dur – a moll). Pastorelní tematiku textu zde podtrhuje 6/8 takt s „houpavou“ melodikou.



Obr. 24: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 9, JK 2.09), 1. perioda.

Na Adélaïdino neutuchající podezření o jiném než předstíraném původu Fonrose a zejména na její dotaz, „kdo jej učil hrát?“, odpovídá Fonrose hned následujícím zpěvním číslem (č. 9). Jedná se o strofickou píseň s refrémem o třech slokách, k níž vybízí i forma textu libreta. Kohout zde v souladu s dobovou praxí používá durovou tóninu, gavotový rytmus a snadnou melodiku s opakovanými notami.⁷⁹⁴ Zhudebnění je velmi souměrné – jedna osmitaktová dvojperioda pro každou sloku a čtyřtaktová dvojperioda pro refrén.

⁷⁹⁴ K dobové praxi strofických čísel viz CHARLTON, D. „The *romance* and its cognates...“, *op. cit.*

Air

*Vous chantez je suis ravi Et mon
 haubois est de ci..le, Il vous repond à l'en-
 vi Cet art n'est point diffi..ci..le, Hé-
 las il n'en coule rien D'exprimer ce
 qu'on sent bien; Aux accens de vo..tre*

Refrén

Obr. 25: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 9, JK 2.10), 1. sloka a refrén.

Poněkud překvapivě se v Dubreuilově sbírce objevuje i úvodní sólový výstup Blaise před duetem s Renette (č. 11). Výskyt samostatně stojícího Blaisova sóla je překvapivý s ohledem na jeho zhudebnění. Jedná se totiž o dvojdílnou formu (AB) v 6/8 taktu, v níž druhý díl je v mollové stejnojmenné tónině (tedy E dur – e moll). Jasně zde tedy chybí nějaké logické zakončení, ať už původně zamýšleným duetem s Renette, či alespoň návratem dílu A. Ani jednu z těchto variant však dochovaný pramen nenavrhuje. V předešlém svazku svého sborníku nicméně Dubreuil zmiňovaný duet nabízel (zde v A dur). Z jeho zhudebnění je jasná funkční návaznost částí čísla, neboť duet v sobě spojuje úseky v 2/4 a 6/8 taktu, tedy ve stejném, jako bylo Blaisovo sólo. V libretu otištěný text duetu předpokládá homofonní a dialogické úseky, jejichž použití však Kohout při zhudebnění prohazuje.

<p>BLAISE ET RENETTE. Ah quel heureux moment, Où je formai ce nœud charmant !</p> <p>RENETTE. Le cœur me battoit.</p> <p>BLAISE. Celui de Blaise Palpitait.</p> <p><i>Ensemble.</i> { Le cœur me battoit, Le mien palpitoit, De peur & d'aïse.</p> <p>BLAISE. Ta main trembloit, la mienne la pressa, Le plaisir vint, & la frayeur cessa.</p> <p>RENETTE. Ma main trembloit, la tienne la pressa, Le plaisir vint, & la frayeur cessa.</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 20px;">2/4; ensemble</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 20px;">2/4; dialogué</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;">6/8; ensemble</div>
---	---

Obr. 26: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, duet Blaise a Renette (II, 1, JK 2.11), rozložení textu a zhudebnění.

Úvodní dva verše odpovídají prvnímu dílu duetu (A, 2/4 takt), v němž Kohout začíná sólovými výstupy obou protagonistů a zakončuje jej homofonní částí. Následných šest veršů, které libretista rozdělil dialogicky mezi Renette a Blaise a částečně společně, Kohout naopak zhudebňuje ryze dialogicky v krátkých replikách (B, 2/4 takt). Závěrečné čtyři verše pak Kohout oproti libretu používá homofonně pro kontrastní díl (C, 6/8 takt). S tímto základním členěním ovšem Kohout pracuje v rámci repríz jednotlivých dílů. Celkovou formu duetu lze shrnout jako A-B-C-A'-B'-C'-A'', kde každý index znamená změny při opakování jednotlivých dílů. Ty se týkají jak modulací (střídavě mezi hlavní a dominantí tóninou s krátkými vybočeními), tak délky dílů a melodických variací. Postupně se tak intenzifikuje obsah textu, jak dokládá závěrečná repríza dílu A'', v níž je rozvedena typická figura proplétání hlasů a následných sekundových osminových postupů v tercií mezi oběma hlasy nad slovy „nœud charmant“ (okouzující pouto).

la frayeur ces.sa .

la frayeur ces.sa . Ah! quel heureux mo -

Où je formai .

ment, Ah! quel heureux moment, Où je formai

ce nœud charmant, Où je formai ce nœud ce

ce nœud charmant, Où je formai ce nœud ce

nœud charmant, Où je formai ce nœud ce nœud .

nœud charmant, Où je formai ce nœud ce nœud

charmant, Où je formai ce nœud charmant .

charmant, Où je formai ce nœud charmant .

Obr. 27: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, duet Blaise a Renette (II, 1), díl A².

Další v rámci Dubreuilovy sbírky dochovanou árií je Adélaïdina písnička otevírající druhý akt (č. 12). Shání v ní v 6/8 taktu a s takřka ukolébavkovou melodikou své stádo na noc do úkrytu před vlky. Ne zcela pravidelné verše v libretu předpokládají nějakou formu *da capo* s ne zcela vyhraněnými úseky. V Kohoutově zhudebnění dostává tento text formu ABA', kde repríza A je doslovným opakováním rozšířeným o závěrečnou codu (zopakovanou dvakrát za sebou). Ta tematicky vychází ze začátku dílu B (v inverzi), s nímž má shodný i text. Z nepravidelného textu se v Kohoutově zpracování stává *da capo* árie s codou a nestejnóměrnost se tak přesouvá do jiných úseků.



Obr. 28: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, píseň Adélaïde (II, 2, JK 2.14), začátek.

Z tohoto druhého aktu, odehrávajícího se v pastoušce starého páru Renette a Blaise, se dochovala i následující opět Adélaïdina árie (č. 13), v níž opěvuje krásy života v takovém prostředí. Text zde ukazuje na formu rondeau, tomu odpovídají i v drobnostech se lišící dvě dochované verze zhudebnění v rámci sborníků Dubreuilova a Ch. de Lusse. Oproti textu rozšiřuje Kohout opakující se díl rondeau (A) z původních 4 na celých 8 veršů, o něž zkracuje následující první kuplet. Vznikají tak dva velmi kontrastní kuplety – první (B) pouze čtyřtaktový a druhý (C) v kontrastní mollové stejnojmenné tónině dvanáctitaktový. Tento nesoulad nicméně zakončuje opět návrat dílu rondeau s pravidelnou periodou typickou pro lidové písně.

**LES DOUCEURS
DE LA VIE PASTORALE.**

Du même.

Air : De M. Kohout.

Majeur

DANS quel a - sy - le, Un cœur tranquille,
Peut-il à moins de frais, Goûter des biens plus
vrais? Loin de l'envi - e, Pour nous la vie
S'écoule doucement, Comme un heureux
moment. Le jour se leve, Son cours s'acheve,

Obr. 29: J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, arieta Adélaïde (II, 2, JK 2.15), díl A (rondeau), verze sborník Ch. de Lusse.

Pouze z tisku libreta je nám známa podoba čísla, které je jistým klimaxem celé komické opery. Jedná se o Adélaïdino odhalení svého smutného tajemství Fonrosovi ve čtvrté scéně třetího aktu (č. 18). Text má formu dvou šestiveršových slok, čemuž odpovídá i Kohoutovo zhudebnění. Toto číslo v Es dur a charakteru *andante* v taktu alla breve se snaží o truchlivou árii. Její melodika obsahující větší intervalové stoupající skoky, zejména v závěru frází, nicméně takový charakter příliš nepodporuje. I když je bez větší pramenné základny problematické posuzovat výsledný efekt tohoto čísla, lze se domnívat, že svým charakterem nedosáhlo požadované patetičnosti pro tento klíčový výstup celého díla.

* * *

Posouzení, jak si Josef Kohout poradil se zhudebněním Marmontelovy *La Bergère des Alpes* vycházející z jeho stejnojmenné a široce oblíbené mravoučné povídky, naráží na problematickou pramennou základnu. Z této spolupráce vzešla komická opera totiž nebyla nikdy vydána a nejsou nám známy ani její žádné rukopisné prameny. Bližší prozkoumání torzovitě dochovaných instrumentálních hlasů v regensburské knihovně totiž nevykazuje dostatečné shody se známými vydanými vokálními party několika čísel, aby se mohlo jednat o totéž zhudebnění libreta. Veškeré informace o hudební složce díla tedy lze čerpat pouze z vydaných vybraných čísel opery. Tímto způsobem, tedy jako zpěvní hlas bez doprovodu, se dochovalo celkem sedm zpěvních čísel z 23, které komická opera dle libreta obsahovala. Jako hlavní zdroj slouží kromě přílohy libreta různé svazky lyrického slovníku Jeana Dubreuille, pro jednu árii pak také sborník romancí od Charlese de Lusse. Je na místě se zde zamyslet nad tím, jak dalece jsou tato vybraná publikovaná čísla odrazem celého díla. Výběr árií pro souborné sbírky totiž podmiňovalo hned několik faktorů. Lze zde nalézt jak kritérium oblíbenosti či známosti dané melodie či díla, tak také jeho použitelnosti pro amatérské publikum. Ve sbornících tak jsou publikovány zejména árie s jasnou strukturou a snadno zapamatovatelnou a zpívatelnou melodií, výjimečně také tyto podmínky splňující duety. Nenajdeme zde však dramatictější čísla vyžadující kontext zápletky ani větší ansámblů. S ohledem na kritérium oblíbenosti k tisku vybraných čísel se vybízí otázka, do jaké míry ji mohl ovlivnit výkon interpreta v dané roli. Žádný nám známý pramen naneštěstí neudává konkrétní obsazení této komické opery. K tisku byly nicméně vybrány pouze árie Adélaïde a Fonrose a duet Renette a Blaise, který vydavatel hudebně nelogicky rozdělil mezi dva svazky. Překvapivě se však nikde nedochovaly árie Jeannette, Renette a Guillota, u nichž lze z charakteru textu a postav předpokládat pro publikum přístupné a zapamatovatelné zpěvní formy. Zda na tom měli nějaký podíl interpreti těchto rolí, se můžeme pouze dohadovat.

Z dramaturgického hlediska tato komická opera odpovídá svému podtitulu, pastorela se zpěvy. Důležitou roli tak hraje zprostředkování krás venkovského prostředí a života, a to včetně hudební složky opery. Nenajdeme zde tedy mnoho dramatických situací, umožňujících rozmanitější hudební zpracování ani velké množství ansámblů. Kromě několika duetů jsou pouze dva větší ansámblů na konci druhého a třetího aktu. Jistou nedostatečnou dramatickostí této látky

ostatně vyčítali Marmontelovi i doboví kritici. Z dochovaného zlomku hudby se ukazuje, že se Josef Kohout snažil dostat pastýřské tematice díla a poprat se s ne vždy pro zhudebnění ideálně strukturovanými verši, což dobově dokumentuje také *Correspondance littéraire*. Hudebník tak používá jednodušší formy, časté 6/8 metrum a pastýřské tematice blízkou i melodiku. Z jeho pera vycházejí příjemné melodie, které si jistě další šíření zasloužily. V kontextu dochovaných kusů nicméně působí méně zdařile truchlivá árie Adélaïde (č. 18), v níž svěřuje své tajemství a která je jistým dějovým vrcholem celého díla.

3.3.2.1.4. *Sophie, ou le Mariage caché* a vliv anglického divadla

Třetí komickou operou Josefa Kohouta a zároveň také poslední, jež byla hrána v *Comédie Italienne*, je tříaktová *Sophie, ou le Mariage caché*, nebo-li „Žofie, čili utajená svatba“. Podobně jako *La Bergère des Alpes* ani tato komická opera se nicméně neudržela u pařížského publika dlouho; hrála se zde pouze osmkrát mezi 4. a 23. červnem 1768. Vzhledem k vyrovnaně vysokým příjmům za představení *Sophie* a poměrně kladným ohlasům na tuto komickou operu se lze domnívat, že hlavní vliv na ukončení představení měla v tomto případě zcela vnější událost. 24. června 1768 totiž zemřela francouzská královna Marie Leszczyńska a veškerá představení byla následně přerušena na dvacet tři dní.⁷⁹⁵ Po této nucené přestávce se však tato komická opera do *Comédie Italienne* již nevrátila.

Tematicky se *Sophie* řadí do děl s přímou vazbou na anglické divadlo, které v této době prožívalo velkou oblibu nejen u francouzského publika.⁷⁹⁶ Jedná se totiž o adaptaci původně pětiaktové komedie Davida Garricka a George Colmana *The Clandestine Marriage*, která měla premiéru 20. února 1766 v divadle *Drury Lane* v Londýně.⁷⁹⁷ David Garrick a ani jeho divadelní reforma zaměřená na větší přirozenost v deklamaci, gestice, kostýmech i dekoracích nebyli

⁷⁹⁵ ORIGNY, J.-B.-A.-A. d', *Annales du Théâtre-italien*, *op. cit.*, t. II, s. 51.

⁷⁹⁶ O tom například MOUREAU, François, *Le goût italien dans la France rocaille*, *op. cit.*, s. 313.

⁷⁹⁷ COLMAN, George – GARRICK, David, *The Clandestine Marriage*. In: *The Dramatic Works of George Colman*. London: T. Becket, 1777, vol. I, s. 151–292.

v Paříži neznámými. Sám tuto metropoli navštívil již v roce 1751 a později znova v roce 1763, kdy se seznámil s Diderotem.⁷⁹⁸ Další pobyt pak následoval od října 1764 do dubna 1765, kdy přebýval u Helvetia.⁷⁹⁹ Garrick byl také v kontaktu s baronem d'Holbachem, nelze tedy ani vyloučit, že se přímo setkal s Josefem Kohoutem. Zmiňovaná komedie *The Clandestine Marriage* se však do těchto kruhů dostala přes Garrickova spolupracovníka George Colmana. Ten totiž jeden exemplář daroval Diderotovi, a to v červenci 1766.⁸⁰⁰ Další exemplář komedie pak dostala přímo od Davida Garricka Mme Riccoboni za dedikaci svého románu tomuto herci a dramatikovi.⁸⁰¹

Adaptace původní anglické komedie spočívala ve zkrácení z pěti aktů na tři a snížení množství postav (z 15 na 8), mírně byla pozměněna i zápletka. Takto vytvořené libreto bylo vydáno anonymně, což vedlo k množství dohadů o jeho autorství.⁸⁰² Hlavní periodika anonymitu autora zachovávají: *Mercur de France* připomíná, že se jedná o adaptaci zmiňované anglické komedie a chválí onoho neznámého autora; *L'Avant Coureur* za autora adaptace uvádí neznámého literáta, jehož to má být prvotina v daném žánru.⁸⁰³ V upoutávce na chystané představení se nicméně v témže týdeníku dozvídáme, že upravovatelem textu měl být Favart.⁸⁰⁴ Mezi dalšími

⁷⁹⁸ KOPP, J. B., *The 'Drame Lyrique', op. cit.*, s. 68.

⁷⁹⁹ TROUSSON, Raymond, *Diderot jour après jour. Chronologie*. Paris: Honoré Champion, 2006, s. 88–89.

⁸⁰⁰ *Idem*, s. 99.

⁸⁰¹ RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Oeuvres de Madame Riccoboni, précédées d'une notice et d'observations sur ses écrits, par la Harpe, Grimm et Diderot*. Paris: Brisot-Thivars, 1826, vol. 1, s. xxi.

⁸⁰² *Sophie, ou le Mariage caché. Comédie en trois actes, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Kobaut. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, en 1770.* [sic] Paris: Duchesne, 1771, F-Pa / Rf. 13036; KOHAUT, Joseph, *Sophie ou le Mariage caché, comédie en trois actes représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 4 juin 1768. Les paroles par M. ***. La musique par Mr Joseph Kobaut [...]*. Paris: Leclerc, gravé par Gerardin, s.d., F-Pn / Vm⁵ 103.

⁸⁰³ „L'auteur, qui ne s'est point encore fait connoître, mérite des éloges.“ *Mercur de France*, červenec 1768, 1^{er} vol., s. 153; „[...] par un homme de Lettres qui ne se nomme point ; c'est, dit-on, son premier ouvrage en ce genre.“ *L'Avant-Coureur* N°24 (13. 6. 1768), s. 376ad.

⁸⁰⁴ „On prépare au Théâtre Italien une pièce en trois actes sous le titre du Mariage clandestin, dont la Musique est de M. Kobault, Musicien de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conti, qui s'est déjà fait connaître avantageusement par la Musique de la Bergere des Alpes & celle du Serrurier ; les paroles sont du Sr Garrick fameux Acteur Anglais, & ont été revues par M. Favart.“ *L'Avant-Coureur* N°21 (23. 5. 1768), s. 329.

možnými autory jsou uváděni dokonce i baron d'Holbach či Jean Baptiste Suard.⁸⁰⁵ Obecně však převládá názor, že autory adaptace původní anglické komedie byly Marie-Jeanne Riccoboni s Marie-Thérèse Biancolelli, a to na základě *Correspondance littéraire*.⁸⁰⁶ Riccoboni nicméně své autorství této adaptace sama popřela,⁸⁰⁷ a to v předmluvě ke svému překladu *The Clandestine Marriage* do francouzštiny, který vyšel nedlouho po uvedení komické opery:

„Jakožto přítelkyně pana Garricka a pana Colmana jsem se bavila překladem jejich díla, aniž bych zamýšlela jakékoli použití svého překladu. Když jsem si však přečetla v *L'Avant Coureur*, že se v *Comédie Italienne* hraje dílo od pana Garricka, název mi připomenul, že by se mohlo jednat o *Mariage Clandestin*. Představení mě zklamalo. Abych publiku umožnila posoudit, jak málo se obě díla sobě podobají, a ujistila je, že ani pan Colman ani pan Garrick nejsou autory díla hraného 4. června 1768 v *Comédie Italienne*, vydávám svůj překlad. Nevím, jaké přijetí dostane *Mariage Clandestin* ve Francii, jeho úspěch v Londýně byl však velmi skvělý. Dílo svým autorům vyneslo tisíc liber sterlingů.“⁸⁰⁸

Za tímto zřeknutím se autorství libreta komické opery i jeho vztahu k původní anglické předloze nicméně mohly stát kritické ohlasy ke kvalitě textu, jaké se objevují například v již zmíněné *Correspondance littéraire*.⁸⁰⁹ V otázce autorství textu nám nepomohou ani denní registry *Comédie*

⁸⁰⁵ GAIFFE, F., *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, s. 575. Viz také paměti Bachaumonta: „3. [juin 1768] – *Les Comédiens Italiens donnent demain la première représentation de Sophie ou du Mariage caché, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes. L'original de la pièce est de Garrick et Colman. Le baron d'Holbach et le sieur Suard l'ont arragnée au théâtre pour la faire passer sous le nom de Panckoucke, libraire, et beau-frère de ce dernier, à qui ils voudraient faire avoir ses entrées ; enfin, Favart a mis la dernière main à cette besogne, qui ne peut être que très-mauvaise. Le sieur Kobaut, Allemand, a fait la musique.*“ BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours. Nouvelle édition.* (M. J. Ravenel, ed.), Paris: Brissot-Thivars, 1830, vol. 2, s. 289.

⁸⁰⁶ Viz N°1668, WILD, N. – CHARLTON, D., *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972. op. cit.*

⁸⁰⁷ Toto popření autorství Mme Riccoboni podporuje i Annie Cointre ve své studii. Dílo považuje za příliš ploché, aby jeho autorkou byla Mme Riccoboni, která na něj navíc nikde neodkazuje ve svých dopisech, viz COINTRE, Annie, „Garrick and Colman's *Clandestine Marriage* translated by Mme Riccoboni and the Baronne de Vasse“, in: *Translators, Interpreters. Mediators: Women Writers 1700-1900* (Gillian Dow, ed.), Peter Lang, 2007, s. 73–82.

⁸⁰⁸ „Ami de Monsieur Garrick & de Monsieur Colman, je m'étois amusé à traduire leur ouvrage, sans dessein de faire aucun usage de ma traduction. Mais ayant lu dans *L'Avant coureur* que l'on donnoit à la *Comédie Italienne*, une *Piece de Monsieur Garrick*, le titre me fit penser que ce pouvoit être le *Mariage Clandestin*. La représentation m'a desabusé. Pour mettre le Public en état de juger du peu de ressemblance des deux ouvrages & l'assûrer que ni Monsieur Colman, ni Monsieur Garrick, ne sont Auteurs de la *Piece* jouée le 4 Juin 1768 à la *Comédie Italienne*, je fais imprimer ma traduction. Je ne sçai quel accueil le *Mariage Clandestin* auroit eu en France, mais son succès a été très-brillant à Londres. La *Piece* a produit à ses Auteurs mille livres sterling.“ „Avertissement“ in: COLMAN, G. – GARRICK, D., *Le Mariage Clandestin, comédie en cinq actes, représentée au Théâtre Royal de Drury-Lane en 1766 ; par les Comédiens de Sa Majesté Britannique. Composée par Messieurs Garrick & Colman. Traduite de l'Anglois, sur la troisième édition.* (M.-J. Riccoboni, trad.) Paris: Le Jay, 1768.

⁸⁰⁹ GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, op. cit.* (Tourneux, ed.), sv. VIII, s. 106ad.

Italienne. Zde je totiž platba za představení *Sophie* za celý měsíc adresována Kohoutovi, který, jak je výslovně uvedeno, zastupoval i autora textu.⁸¹⁰

Stejně jako byly rozdílné názory na autorství libreta, tak se lišily i s ohledem na jeho kvality. Měsíčník *Mercure de France* například otiskl rozsáhlý rozbor původní komedie a komické opery, v němž upozornil na problematická místa adaptace. Jeho konečné hodnocení však bylo kladné, a to i vzhledem k hudbě:

„[...] Hudebník pan Kohout, již známý svými dobrými skladbami, dostal očekávání, které vzbudil; hned několik jeho árií mělo úspěch u znalců. [...]“⁸¹¹

Jako o „zajímavé, dobře vedené komedii s dobrými dialogy“ mluví o *Sophii* i kritika v týdeníku *L'Avant Coureur*. Je však prý škoda, že „arieta často přerušuje zápletku, což škodí poutavosti situací a vývoji citů“, nad to dodává „je zde více pěkných a zpěvných árií, duet mezi Sophií a Clairvillem, v němž se snaží obměkčit otce, je velice patetický a dokonale expresivní.“⁸¹²

Podobně hodnotí komickou operu i d'Origny: „*Sophie ou le Mariage caché* je chabou imitací *Mariage clandestin*, jednoho z nejlepších dramát anglického divadla. Takto byla hodnocena 4. června [1768]. Kdyby byla hudba pana Kohouta méně příjemná, přičítali bychom malý rozvoj

⁸¹⁰ „A Mr Kohout auteur de la Musique du Mariage | caché, tant pour lui que pour l'auteur des paroles de laditte Pièce dont il s'est chargé pour le 9eme des huit representations de ce mois 620,14,11“ F-Po / TH OC 50, fol. 89.

⁸¹¹ „[...] Nous avons suffisamment indiqué les situations heureuses & théâtrales qui naissent de ce sujet. L'auteur, qui ne s'est point encore fait connoître, mérite des éloges. Le musicien, M. KOOTE, connu déjà par des compositions agréables, a justifié les espérances qu'il avoit données; plusieurs de ses airs ont eu le suffrage des connoisseurs. C'est avec plaisir que nous rendons justice à ce drame; nous en louons les beautés avec la même impartialité que nous en revelons les défauts: en montrer quelques-uns, c'est peser sur les difficultés de l'art, c'est mettre dans le jours le plus favorable le mérite dont on a eu besoin pour vaincre celles qu'on a surmontées; & des observations critiques disent souvent plus en faveur d'une production, que les éloges outrés dont on a raison de se défier.“ *Mercure de France*, červenec 1768, 1^{er} vol., s. 143–153.

⁸¹² „[...] Cette Comédie est intéressante, bien conduite & bien dialoguée. On est fâché seulement que l'Ariette interrompe souvent l'action, ce qui nuit à l'intérêt des situations & au développement des sentimens; il y a plusieurs airs agréables & chantans; le Duo entre Sophie & Clairville qui tachent de fléchir le pere, est du plus grand pathétique, & de la plus parfaite expression.“ *L'Avant Coureur* N°24 (13. 6. 1768), s. 378.

charakteru a duše Sophie a dalších postav hry mísení deklamace a zpěvu.⁸¹³ Kladně hodnotí Kohoutovu hudbu k *Sophie* i Grimm, jinak jeho nesmlouvavý kritik.⁸¹⁴

Než se budeme blíže věnovat Kohoutovu tolik vychvalovanému zhudebnění, je třeba krátce představit hlavní zápletku celé komické opery: Sophie, chudá schovanka šetrného obchodníka pana de Saint Aubin, se tajně provdala za jeho syna, Clairvilla. Ten chce k odhalení tajemství využít přímluvu dlouholetého otcova přítele Durvala, rázného námořního důstojníka. Z obav před necitlivostí Durvala si Clairville nakonec vybere za zpovědníka jeho synovce Célicourta, který přijede se strýcem na námluvy Henriette, Clairvillovy sestry. Célicourt a posléze i Durval nicméně najdou zalíbení v Sophii a vlivem různých nedorozumění jí také vyznají lásku, což způsobí velké rozhořčení u paní de Saint Aubin a její dcery Henriette, obětí jejich hněvu je i Nison, Sophiina komorná. Sophii je přikázáno odejít do kláštera či si vzít Durvala. Tajemství již uzavřeného sňatku je však nakonec odhaleno, Sophie a Clairville odprosí rodiče za své tajné jednání a Durval pomůže zdárnému konci tím, že dá Sophii věno. Nakonec odpustí i Henriette Célicourtovi jeho pochybení a chystá se jejich svatba.

⁸¹³ „Sophie, ou le Mariage caché, est une foible imitation du Mariage clandestin, l'un des meilleurs Drames du Théâtre Anglois. C'est ainsi qu'on en a jugé, le 4 juin. Si la musique de M. Kobault étoit moins agréable, on auroit peut-être imputé au mélange de déclamation & de chant, le peu de développement du caractere & de l'ame de Sophie & des autres prinipaux personnages de la Piece.“ ORIGNY, J.-B.-A.-A. d', *Annales du Théâtre-italien*, op. cit., t. II, s. 50–51.

⁸¹⁴ „[...] *La musique du Mariage caché est ce que M. Kohaut a fait de mieux, et ce qu'il fera jamais de mieux.* [...]“ GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire*, op. cit.. (Tourneux, ed.), sv. VIII, s. 107.

Pro lepší přehled jednotlivých čísel této komické opery uvádíme opět stručné shrnutí v tabulce.⁸¹⁵

1		Předehra	
2	I, 1	Sophie: „Triste et pénible absence“	Ustaraně vyhlíží svého milého
3	I, 2	Nison: „Jamais on ne me fait jaser“	Přesvědčuje, že udrží tajemství a vše zařídí
4	I, 4	Clairville: „Ne crains rien, ma Sophie“	Ujist'uje svou manželku o svých citech
5	I, 4	Sophie, Clairville: „Pour bannir de nos jours“	Zamilované duo
6	I, 6	Henriette: „Sans la liberté“	Charakteristická árie – opěvuje krásy svobody, kterou chce získat sňatkem
7	I, 7	Durval: „Dans le combat“	Charakteristická árie – úspěchy zdatného námořníka
8		1. mezihra	
9	II, 1	Clairville: „L'amour exerce ses droits“	Snaží se svěřit Célicourtovi se svým tajemstvím: arieta o moci lásky
	II, 1	Célicourt, Clairville	Célicourt se svěří Clairvillovi se svým tajemstvím – je zamilovaný do Sophie
10	II, 3	Sophie, Célicourt	Célicourt svěří své city Sophii
11	II, 4	Sophie, Henriette, Mad de St. Aubin, Célicourt: „Ciel à mes genoux“	Komický kvartet: Célicourt nachytaný na kolenou před Sophií
	II, 5	Předešlí a Durval	Dozví se o in flagranti svého synovce, který si má brát Henriette
12	II, 6	Sophie: „De vous exprimer ma peine“	Expresivní árie - chce se svěřit Durvalovi se svým trápením, ale bojí se

⁸¹⁵ Pro tato schémata nás inspirovala již citovaná studie Raphaëlle Legrand, „Risquer un genre nouveau...“, *op. cit.*

13	II, 6	Durval: „Dans ses beaux ans“	Popisná árie (charakteristická) – špatně si vše vyložil: árie – jak je ve svém věku nejlepší partie
14	II, 7	St. Aubin, Durval, Sophie: „A lui donner la main“	Durval oznámí St. Aubinovi, že si chce vzít Sophii; komické trio – chtějí ji provdat hned zítra, ona se marně vzpříká
15		2. mezihra	
16	III, 1	Sophie: „Le trouble, la crainte“ „Amour, tendre, amour“	Récit – recitativ accompagnato – nutnost útěku Arieta – vzývá Lásku
17	III, 2	Sophie: „Est-ce donc la richesse“	Romance – láska je nad bohatství
	III, 3	Mad de St. Aubin, Henriette, Nison	Vyzpovídají Nison, koho si chce Sophie vzít – Durvala nebo Célicourta
	III, 4	Mad de St. Aubin, Henriette	Schovají se před dveřmi do Sophiina pokoje
18	III, 5	Nison: „Chut, paix, il est minuit“	Popisná arieta – snaží se protáhnout Clairvilla do pokoje Sophie
19	III, 5	Nison, Henriette, Mad de St. Aubin: „Ah! Je la tiens“	Komické trio – chytily Nison
	III, 6, 7, 8	Předešlí a St. Aubin, Durval	Dohadují se, kdo je v pokoji Sophie a chtějí vyrazit dveře
20	III, 9	Sophie, Clairville: „Nous désunir“	Zamilované duo – raději umřou, než aby je rozdělili
21	III, 9	Všichni: „Le calme est revenu sur l'onde“	Závěrečný ansámbl - usmíření, odpustili si a i svatba Célicourta a Henriette bude

Tab. 10: Dějové schéma komické opery *Sophie ou le Mariage caché* (JK 3).

Bližší posouzení Kohoutova zhudebnění je možné díky dochovanému tisku redukované partitury a tištěných nástrojových partů.⁸¹⁶ I když se nedochovalo žádné libreto k představením v *Comédie Italienne*, jejich obsazení nám udává již citovaná obsáhlá kritika v *Mercure de France*:

„M. DE S.AUBIN, négociant	M. LA RUETTE.
CLAIRVILLE, son fils	M. CLAIRVAL.
SOPHIE, sa pupille	Mlle LA RUETTE.
Mde DE S.AUBIN, sa femme	Mlle DESGLANS.
HENRIETTE, fille de M. DE S. AUBIN	Mlle BEAUPRE.
DURVAL, capitaine de vaisseaux	M. CAILLOT
CELICOURT, neveu de DURVAL	M. TRIAL
NISON, gouvernante de SOPHIE	Mlle FAVART
UN VALET. ⁸¹⁷	

Celou komickou operu otevírá jednovětá přehra v B dur v sonátové formě, jejíž repríza je pouze symbolická a obsahuje jen hlavu prvního tématu. Na rozdíl od přehry k *Serrurier* zde nejsou patrné jasné tematické vazby na nějaká čísla z opery. První akt začíná sólovou árií Sophie (č. 2), v níž se trápí odloučením a netrpělivě vyčkává návratu svého milého. Tato prokomponovaná árie v Es dur s náznaky dvojdílnosti připomíná v hlavě tématu začátek o rok dříve vydaného Kohoutova prvního tria (JK 17). Ze samoty přichází Sophii rozptýlit její komorná Nison s dobrou zprávou o brzkém příjezdu jejího „tajného“ manžela. Sophie má však strach z vyzrazení a nutí Nison k opatrnosti. Ta reaguje arií s velmi vtipným zhudebněním (č. 3). Úvodní text: „Jamais on ne me fait jaser“ („Nikdy mě nepřímějí zpívat“, tj. vyzradit tajemství) je zhudebněn hybným motivem ve čtvrt’ových notách, jejichž opakující se intervalové poměry spíše připomínají opovídanou osobu než někoho, kdo „umí mlčet“.

⁸¹⁶ Viz pozn. č. 802; party: vl 1-2, vla 1-2, b, ob 1-2, fl 1-2, fg, cor 1-2, timp v F-Pa / MUS 229 (2).

⁸¹⁷ *Mercure de France*, červenec 1768, 1^{er} vol., s. 143ad.

Obr. 30: J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, arieta Nison (I, 2, JK 3.03), začátek.

Text této ariety má formu ABCB, čemuž odpovídá zhudebnění AA', kde na každý díl hudby připadají dva díly textu. Nejedná se zde však o prosté opakování hudebního dílu A; tato arieta totiž spíše budí dojem neúplné sonátové formy, a to jak rozmístěním tří témat, tak jejich tonálním vývojem. Díl A' je zde jakousi reprízou s prvky provedení v jednom. Po již zmíněném úvodním tématu přichází kontrastní druhé téma v dominantní tónině C dur, za ním následuje ve stejné tónině i závěrečné téma, které svým charakterem připomíná téma první. Velmi zajímavé je však ono druhé kontrastní téma. Jeho první část v dlouhých hodnotách podkresluje text „je répondrai tout doux“ („odpovím potichoučku“), následující část pak již s plnou vervou v tečkovaném rytmu ukazuje rázné schopnosti Nison („pour arranger leur rendez-vous si je prête mon ministère“, tedy „když jim zjednám schůzku“). Právě tato druhá část druhého tématu je velmi zajímavá s ohledem na další kontext. Lze v ní totiž spatřovat takřka doslovný zdroj pro závěti první části dvojperiody sovětské a později ruské státní hymny, kterou v roce 1938 složil Alexandr Vasiljevič Alexandrov (1883–1946). Vzhledem k předešlému působení Josefa Kohouta v oblasti Polska a dnešního Běloruska je možné, že mají obě skladby společný zdroj v nějakém lidovém popěvku; toto téma nicméně nemá příliš výraznou lidovou melodiku. Pokud by se zde jednalo o přímou citaci Kohoutovy ariety, stala by se tato melodie z komické opery pravděpodobně zcela nejhranější v historii svého žánru.

tout doux pour arranger leur ren-dez vous si je prête mon mi-nis-
 = te = re mon mi-nis = te = re C'est en tout bien et tout honneur c'est

Obr. 31: J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, arieta Nison (I, 2, JK 3.03), druhé téma.

svo - bod - ný hlas, to z ná - ro - dů vů - le je svaz ne - roz - bor - ný. Af
 mo - hut - ná Rus, vstal z ná - ro - dov vě - le a tie ho aj strá - žia, muž
 ži - je náš mo - hut - ný so - vět - ský Svaz! Slá - va ti ot - či - no, ty na - še
 slá - va mu slá - va a vždy je - mu slůž. Slá - va ti ot - či - na, vlasť na - še

Obr. 32: A. V. Alexandrov: státní hymna Ruské federace (1939), závěti 1. části dvojperiody.

Hlubší rozbor inspiračních zdrojů Alexandrovovy písně by jistě přispěl k objasnění této záhady, existence jakékoli studie na dané téma nám však není známa.

Po tomto akčním výstupu Nison, který musel být v podání Mme Favart jistě plný energie, přichází na scénu Clairville a oběma milencům/manželům je ponecháno soukromí. Na obavy Sophie, zda vyzrazení jejich tajemství nezmenší kouzlo jejich vztahu, ji Clairville ujišťuje o trvalosti svých citů k ní arietou (č. 4). Ta je v třídlílné formě ABA, kde je v díle A opakující se text („ne crains rien, ma Sophie“, tedy „ničeho se neboj, Sophie“) podpořen strukturou dvojperiody. Spolu s romancí Sophie ze třetího aktu (č. 17) se zde jedná o jediná dvě čísla v striktní formě ABA, obě tedy určená hlavnímu zamilovanému páru. Tato forma tak rozšiřuje rozmanitost oběma protagonistům svěřených zpěvních čísel, její jistá archaičnost ji nicméně předurčuje k méně vypjatým momentům děje.

Celou scénu shledání uzavírá zamilované duo Sophie a Clairvilla (č. 5), oddělené od předešlé ariety jen kratičkým textem. Oproti pouhým smyčcům v doprovodu ariety se zde přidávají i hoboje a lesní rohy. Formově se jedná o sonátovou formu s odchytkami, a to zejména v repríze; v rámci třetího tématu (takt 35–44) se zde objevuje typizovaná figura osminových triol nad textem „serrons nos chaînes“ („upevněme naše pouto“).

Obr. 33: J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, duet Sophie a Clairville (I, 4, JK 3.05), t. 31–44.

V šesté scéně se poprvé objevuje Henriette, Sophiina dala by se říci nevlastní sestra, a hned se představuje charakteristickou arietou, jejím jediným sólovým výstupem v celé komické opeře. I když zde libreto předpokládá formu rondeau se dvěma kuplety, Kohout Henriettě nabízí modernější zpracování s formou AB se závěrečnou codou tematicky vycházející z konce dílu A, který odpovídá textu „rondeau“ („Sans la liberté point de boheur dans la vie“, tedy „bez svobody není v životě žádné štěstí“). Rozmazlené a umíněné postavě Henrietty odpovídá gigový charakter její ariety v 6/8 taktu.

Podobně charakteristický je i první sólový výstup námořního důstojníka Durvala, který uzavírá první akt (č. 7). Opět ve formě AB se závěrečnou codou zpracovávající první téma dílu A tato árie obsahuje množství zvukomalebných figur dokreslujících námořníkův text:

dvaatřicetinové stupnicové běhy či synkopovaný rytmus u čtvrt'ových not pro znázornění palby, tečkovaný rytmus s opakovanými notami vyjadřující poplach, nebo finální vítěznou fanfáru „Vive le Roi“, apod. Motivicko-tematický materiál této árie zpracovává i následující mezihra s prvky sonátové formy.

Druhý akt začíná kontrastně k prvnímu mluveným slovem – rozhovorem Clairvilla s Célicourtem a také hudebně je odlišný vzhledem k bojovné mezihře. Arieta Clairvilla o síle lásky, jíž se snaží navodit atmosféru pro odhalení svého tajemství, je sice v taktu alla breve v allegro, tónina c moll a množství disonancí nicméně podporují celkový výraz bezmoci proti síle lásky. Můžeme zde vysledovat jednu z pravidelnějších, alespoň co se týče reprízy, sonátových forem, jejichž různé variace se nacházejí v celé komické opeře a odrážejí tak dobově aktuální hledání nových forem.

Povzbuzen Clairvillovou arietou se mu Célicourt svěřil s poněkud nečekaným tajemstvím, totiž se svými city k Sophii a zabránil tak odhalení Clairvillova tajemství. Poté dostává Célicourt možnost své city sdělit o samotě přímo Sophii, což dokresluje krátkou arietou (č. 10) v G dur (forma AB) a rychlém tempu, na jejímž konci (akord na dominantě) před Sophií padne na kolena. To spozorují přicházející paní de Saint Aubin s Henriette a jejich následná hádka se Sophií a Célicourtem je velmi vtipně zpracována formou kvartetu v g moll s prvky sonátové formy s codou místo reprízy (č. 11). Hlasitá „hádká“ přivede na scénu Durvala, aby zjistil, co se stalo, což se mu podaří vyzvědět až o samotě od Sophie, jakmile všichni rozhádaní odejdou. Poté, co vysvětlila nevhodné chování Célicourta, se Sophie snaží nalézt odvahu svěžit se Durvalovi se svým tajemstvím. Následný text její ariety předpokládá strofickou formu se dvěma slokami, v nichž se vždy na konci opakuje první dvojverší. Této symetrické textové předloze odpovídá i hudební pouze na dvojperiodách a periodách založená forma (ABA', nebo také (aba)Ba). Pro zhudebnění této ariety (č. 12) zde Josef Kohout používá typizované prvky expresivních árií zamilovaných, jak je popisuje Müller-Lindenberg, a to včetně doprovodu sordinovaných houslí a fléten. Není tedy divu, že z takto hudebně podpořeného výstupu si zmatený Durval odvodí, že k němu Sophie chová city. Sám ji pak ve své arieti přesvědčuje o tom, jak je pro ni jako šedesátník dobrá partie v nejlepších letech. Formově je tato arieta vystavěna velmi podobně jako předešlá Sophiina, tj. velmi symetricky s periodami a dvojperiodami a závěrečným opakováním

dal segno poslední části dílu A (tj. A(=aba)Ba). Na rozdíl od č. 12 má však tato arieta střední díl B v kontrastní mollové tónině.

Aniž by si Durval nechal od Sophie vysvětlit vzniklý omyl, oznámí právě přicházejícímu panu de Saint Aubinovi, že si Sophii vezme a tím ji uchrání od odchodu do kláštera. Druhý akt tak uzavírá dramatické trio v C dur se znaky sonátové formy s codou namísto reprízy, v němž Durval se Saint Aubinem svorně plánují na následující den svatbu a Sophie vyděšeně lamentuje nad svým osudem. V kontrastu k svižnému tématu obou pánů v převážně čtvrt'ových hodnotách, které je velmi podobné písni „Měl jsem, měl jsem“, se Sophie ozývá s množstvím chromatických vzdechů, nejdříve v kontrastní c moll.

Jako jakási připomínka, co to vše způsobilo, se jako druhá mezihra zcela identicky vrací arieta Sophie (č. 12), tentokrát pouze v instrumentálním provedení.

Sophiino trápení vrcholí ve třetím aktu. V úvodním velmi dramatickém *récit* („Le trouble, la crainte agitent mon coeur“, tedy „trápení, strach hýbou mým srdcem“) se zpovídá ze svých rozpolcených pocitů. Hudebně se jedná o zdařilé recitativo accompagnato ve stylu italské opery seria. Na něj přímo navazuje arieta (č. 16b), v níž Sophie vyzývá Lásku, aby jí pomohla. K jejímu zhudebnění Kohout opět používá sonátovou formu s codou místo reprízy. Sérii Sophiiných výstupů v úvodu třetího taktu uzavírá romance (č. 17), kterou již zpívá za přítomnosti své komorné Nison a v níž zpochybňuje hodnotu peněz. Formálně se jedná o rondeau, nebo chceme-li o výše zmíněnou formu A(=aba)Ba s dílem B v kontrastní mollové stejnojmenné tónině (b moll). Lidový charakter této romance podtrhuje statický bordunový bas v doprovodu.

Jakmile Sophie odejde do svého pokoje, objeví se paní de Saint Aubin s dcerou Henriette a slídí potmě před jejími dveřmi, aby nachytaly případného milence. V této konstelaci se Nison snaží do Sophiina pokoje protáhnout Clairvilla, jejího manžela. Pro větší rozmanitost situací je tato snaha Nison zhudebněna jako arieta. Již samotný text a scénická situace předpokládají adekvátně zvukomalebné zhudebnění. To Kohout dodržuje kontrastními úseky odpovídajícími herecké akci. V kontrastu ke krátkým až deklamovaným úsekům se objevuje ucelenější melodie pouze nad textem „tout sommeille, l'amour seul veille“ („vše spí, pouze láska bdí“).

Nisonina arieta v *Dur* je zakončena na dominantě v okamžiku, kdy se jí obě slídilky (paní de Saint Aubin a Henriette) zmocní každá za jednu ruku, Clairvillovi se mezitím podaří proklouznout nepozorovaně do Sophiina pokoje. Scéna pokračuje komickým triem v *d moll*, jedná se tedy o stejný postup jako u Cécicourtova vyznání Sophii a následného kvartetu (č. 10 a 11). Ke konci tria se Nison podaří vyklouznout ze sevření do Sophiina pokoje, obě věznicelky pak křičí o pomoc. Dramatičností situace a rozmístění postav odpovídá i zhudebnění, kde proti syrytmickým a někdy dokonce v unisonu znějícím hlasům paní de Saint Aubin a Henriette stojí Nison.

Rozuzlení tajemství, kdo se skrývá u Sophie a proč, probíhá již bez zpěvu. Jakmile je utajené manželství odhaleno, chce jej pan de Saint Aubin zrušit kvůli chudobě nevěsty. Na to odpovídají Sophie s Clairvillem duetem, který dobové kritiky právem chválily za velkou patetičnost a expresivitu. Svým zpěvem obměkčí Durvala, který přislíbí Sophii věno a tím vše urovná. Celou operu pak zakončuje velký ansámbl všech protagonistů spokojených, že „se na moře vrátil klid“ („le calme est revenu sur l'onde“). Zde opět Kohout pracuje se sonátovou formou a zakončuje ji místo reprízy *codou*.

* * *

Tato poslední dochovaná komická opera Josefa Kohouta, která byla dávana v pařížské *Comédie Italienne*, patří bezesporu k vrcholu jeho scénické tvorby. Ukazuje se zde nejen zvládnutí typizovaných segmentů žánru, jako jsou charakteristické (č. 6, 7 a 13 Henriette, Durval) či popisné árie v kontrastu k expresivně zamilovaných (č. 4 Clairville), ale dokonce i pohrávání si s nimi směrem k dvojsmyslnosti (arieta Sophie, č. 12). Je zde patrný vývoj od Kohoutovy prvotiny, *Le Serrurier*, s převážně trojdílnými formami směrem k podstatnějšímu ovlivnění sonátovou formou. V Kohoutově podání se nicméně ještě nejedná o klasickou sonátovou formu, ale o její neúplnou variantu se zcela chybějící či *codou* nahrazenou reprízou. V jeho zhudebnění lze nalézt vliv jak idiomů soudobé italské tvorby, tak ozvuky lidové melodiky jeho rodné oblasti, čímž více než naplňuje mezinárodnost tohoto v Paříži vznikajícího žánru.

Sophie ou le Mariage caché se dočkala v *Comédie Italienne* pouze osmi představení. Dobové kritiky se shodují na kvalitě její hudby, zároveň se však méně pozitivně vyjadřují k libretu komické opery, a to někteří dokonce aniž by znali původní předlohu (viz kritika v *Correspondance littéraire*). Je nepochybné, že adaptace pro komickou operu musela vést k jistému zjednodušení zápletky i charakterů postav, nemluvě o snížení počtu postav na takřka polovinu. Kritici v libretu postrádali břitký anglický humor vzešlý z konfrontace měšťanské společnosti s manýrami šlechty, které předvádí v původní komedii Mrs. Heidelberg (= Mme de Saint Aubin), a to i v jazykové rovině. Další výtky směřovala k morální rovině děje. Zde bylo vytýkáno, že se má divák ztotožnit se Sophií, tedy postavou, která od začátku jedná proti tradicím a dobrým mravům, aniž by byl jakkoli ukázán důvod takového jednání, který by ji ospravedlnil. Je ovšem otázkou, zda za onen důvod kritici považovali těhotenství Fanny (= Sophie), které figuruje v předloze a o němž není v komické opeře žádná zmínka. Možná tedy za kritikami stála jen jistá nedotknutelnost anglického originálu a jeho jakákoli adaptace budila nevoli u milovníků tehdy tolik módního anglického divadla.

Důvody, proč *Sophie* upadla v zapomnění, byly nicméně zřejmě zcela vnější. Její premiéra byla směřována na letní měsíce, což již samo o sobě nebylo dobrým základem – hlavní premiéry roku se totiž obvykle dávaly na zimní měsíce, kdy byla návštěvnost divadla podstatně vyšší. I přesto však dokazují registry denních příjmů na velmi vysokou návštěvnost pro toto roční období, a to během všech jejích představení. Tuto úspěšnou sérii repríz náhle přerušila již zmíněná smrt francouzské královny a následně vyhlášený smutek, kdy byla po dvacet tři dní uzavřena všechna divadla. Právě tato událost tedy vedla k definitivnímu odložení Kohoutovy zdařilé komické opery v rámci *Comédie Italienne*.

3.3.2.2. Komická opera pro dauphinku? *La Closière ou le Vin nouveau*

Pouze jediná nám známá komická opera Josefa Kohouta nebyla provedena v *Comédie Italienne*. Jedná se o jednoaktovou „opéra-comique mêlé d'ariettes“ na libreto markýze de Pezay,⁸¹⁸ která měla mít jediné provedení, a to na zámku ve Fontainebleau v sobotu 10. listopadu 1770, jak vyplývá z tištěného libreta.⁸¹⁹ Francouzský královský dvůr byl v této době svědkem množství představení k oslavě svatby Marie Antoinetty Rakouské s francouzským korunním princem, budoucím Ludvíkem XVI. Přestože jejich sňatek oficiálně proběhl ve Versailles již 16. května 1770,⁸²⁰ pobyty královského dvora na jeho různých sídlech provázal zvýšený počet představení než obvykle po celý zbytek roku. Do této série oslav se řadí i premiéra Kohoutovy komické opery *La Closière ou le Vin nouveau*, „Vinařka aneb Mladé víno“.

Královský dvůr pobýval na zámku ve Fontainebleau v říjnu a listopadu a při té příležitosti zde byla od 13. října do 15. listopadu téměř každý druhý den představení.⁸²¹ Vývoj vkusu dvora se odráží ve výběru děl: z hudebního divadla zde překvapivě nebyla hrána žádná opera (*tragédie lyrique*), ale pouze jednoaktové pastorely.⁸²² Důležité postavení pak měly komické opery, kterých bylo provedeno celkem osm z třiceti představení. Mezi nimi byly i čtyři premiéry, kromě Kohoutovy *La Closière* to byl *Thémire* (20. října) od Sedaina a Duniho, *Les deux avarés* (27. října) od Falbaira a Grétryho a *L'Amitié à l'épreuve* (13. listopadu) od Favarta a opět Grétryho. Vzhledem k tomu, že posledně jmenovaná komická opera Grétryho a Favarta byla přímo dedikována mladé dauphince, nabízí se zde otázka, zda nemohlo Kohoutovo dílo také nějak s oslavami souviset, i když nenese přímou dedikaci.

⁸¹⁸ Alexandre Frédéric Jacques Masson, marquis de Pezay (1741–1777)

⁸¹⁹ *La Closière ou le Vin nouveau, opéra-comique, en un acte, mêlé d'ariettes; représenté, devant Sa Majesté, à Fontainebleau, le Samedi 10 Novembre 1770*. Paris: Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1770. F-Pn/ Th B 1447 (neúplný) a F-Pa/ GD 7607.

⁸²⁰ V zastoupení proběhl obřad již 19. dubna 1770 ve Vídni.

⁸²¹ Popis všech zde provedených děl uvádí měsíčník *Mercure de France*, leden 1771, 2^e vol., s. 196–198.

⁸²² O tom také CHARLTON, D., *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge University Press, 1986, s. 64.

Indicie můžeme nalézt v dochovaných účetních dokumentech královské pokladny, týkajících se představení v divadle na zámku ve Fontainebleau na podzim 1770.⁸²³ Že organizace takové série představení nebyla nijak snadnou záležitostí, ukazují dochované rozpisy představení a zkoušek na ně. Dozvídáme se z nich, že Kohoutova *La Clorière* byla na programu spolu s představením nazvaným *Arlequin Baron Suisse*, tedy italskou harlekynádou, kterými byla běžně doplňována představení komických oper v *Comédie Italienne*. Obě díla dohromady měla trvat dvě a půl hodiny a takový program byl původně plánován na úterý 30. října 1770.⁸²⁴ Jiný, detailní rozpis zkoušek a přestavení ukazuje na 30. října 1770 plánovanou pouze zkoušku *La Clorière*, a to zároveň s *Æglé*, jednoaktovým baletem z roku 1748 na libreto Pierra Laujona a hudbu Pierra de La Garde. Stejná zkouška se měla opakovat i 31. října a 4. a 5. listopadu. Na přestavení byla nicméně obě díla opět rozdělena – *Æglé* byla provedena 6. listopadu spolu s Dufresnyho komedií *Le Mariage fait et rompu*, *la Clorière* měla být provedena následujícího dne, tedy 7. listopadu, a to s již zmiňovaným *Arlequin Baron Suisse*.⁸²⁵ Ani jeden z citovaných rozpisů přestavení není naneštěstí datován, nelze tedy určit, s jakým předstihem byly vyhotoveny. Dle měsíčníku *Mercure de France* byla *la Clorière* provedena 10. listopadu spolu s Goldoniho italskou komedií *Les Infortunes d'Arlequin*.⁸²⁶ Ohledně představení z 6. listopadu se program uvedený v *Mercure de France* shoduje s výše citovaným rukopisným přehledem. Pro italskou komedii *Arlequin Baron Suisse* pak měsíčník uvádí provedení 13. listopadu spolu s Grétryho *L'Amitié à l'épreuve*. Měsíčník *Journal de musique* pro změnu *la Clorière* spojuje s komedií *Arlequin Baron Suisse* a jako datum představení zmiňuje 10. listopad.⁸²⁷ Vzhledem k rozporům výše uvedených pramenů není jisté, s jakou z italských komedií

⁸²³ F-Pan/ O¹ (Maison du Roi) 3027 a 3030^A. Děkuji Hervé Audéonovi za zprostředkování těchto dokumentů.

⁸²⁴ „Mardy 30 [octobre]. | *Alequin Baron Suisse Comedie Italienne* | *La Cloriere Comedie nouvelle Paroles de x x x musique* | de M. Koant. | *Spectacle de 2 heures 1/2^e*, *Répertoire générale de Fontainebleau année 1770*, F-Pan/ O¹ 3030^A, neustránkováno.

⁸²⁵ F-Pan/ O¹ 3027, s. 435–438.

⁸²⁶ *Mercure de France*, leden 1771, 2^e vol., s. 197.

⁸²⁷ *Journal de musique*, listopad 1770, s. 58.

byla Kohoutova komická opera uvedena. Co se týče data premiéry,⁸²⁸ v periodikách zapsaný 10. listopad nicméně potvrzuje jak tisk libreta, tak také další účení doklad z královské pokladny.⁸²⁹

Jedná se o přehled honorářů autorů prováděných představení. Zde uvedených Kohoutových tisíc liber je shodných s honorářem Duniho za jeho rovněž jednoaktovou komickou operu *Thémire*. Grétrymu bylo naopak přirčeno 2400 liber, a to za dvě dvouaktové komické opery. Tento přehled tedy neukazuje na žádné výlučné postavení Kohoutova díla. V konečném přehledu plateb je nicméně situace mírně odlišná. Dozvídáme se z něj, že Grétrymu bylo nakonec vyplaceno celých 4800 liber a Josef Kohout dostal 1600 liber.⁸³⁰ Vzhledem k tomu, že výše honoráře se změnila pouze u Grétryho a Kohouta, je možné se domnívat, že na ni mělo nějaký vliv buď přijetí díla, či jeho nějaká vazba k oslavencům.⁸³¹

Naneštěstí nemáme žádné zprávy o přijetí *La Closière* publikem. Bachaumontovy paměti, jinak velmi zajímavý pramen k hudebnímu životu ve Francii Ludvíka XV., zmiňují pouze plánované představení na 10. listopad. K tomuto datu však zpravují o hře v pařížské *Comédie Française*.⁸³² Ani měsíčník *Mercur de France* v tomto ohledu není sdílnější. Pod přehledem všech představení provedených ve Fontainebleau, z něž jsme již citovali, pouze dodává, že jednotlivé novinky budou rozebírány po jejich provedení v Paříži.⁸³³ K takovému provedení nicméně

⁸²⁸ Na změny v datech představení upozorňuje i Bachaumont, který zmiňuje skutečnost, že byl kvůli změnám vytištěn nový program představení: „3. [novembre 1770] – Depuis le voyage de Fontainebleau, comme il y a eu des articles changés aux spectacles, on a fait ce qu'on appelle un nouveau répertoire, c'est-à-dire une liste qu'on a portée à M. le Dauphin.“ BACHAUMONT, L. Petit de, *Mémoires secrets...*, op. cit. Nouvelle édition. (M. J. Ravenel, ed.), sv. 3, s. 227–228.

⁸²⁹ „Auteurs qui ont | travaillé pour Fontainebleau | [...] | Auteurs de Musique [...] | Le S. Kohault | est auteur de celle de *la Closière* | représentée à Fontainebleau Le samedi | 10. 9bre... 1000,“ F-Pan/ O¹ 3030^A, nestránkováno.

⁸³⁰ F-Pan/ O¹ 3027, s. 433: „Gratifications“.

⁸³¹ Dílo Josefa Kohouta nebylo Marii Antoinetě zcela neznámým ani později – pařížská Národní knihovna totiž vlastní ve svých sbírkách jeden exemplář partitury *Le Serrurier* svázaný ve zdobné vazbě s jejím erbem (F-Pc / Rés. F.688).

⁸³² BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets...* op. cit., vol. 19, s. 275 a 279–280.

⁸³³ „On se réserve de rendre compte des nouveautés à mesure qu'elles sont représentées sur les différents théâtres de Paris.“ *Mercur de France*, leden 1771, 2^e vol., s. 197.

nedošlo, jak jasně předesílá i *Journal de musique*: „toto představení nebude dáváno v Paříži.“⁸³⁴ Můžeme se pouze dohadovat, zda k tomu vedlo nějaké užší spojení díla s oslavami u královského dvora, či pouze jeho nedostatečný úspěch a tím nevěle členů *Comédie Italienne* jej provádět v Paříži.

V celé tematice této komické opery můžeme nalézt jistou inspiraci oslavami královské svatby. Hlavní dějovou osu tvoří mladý pár Charlotte a Alexis, kterým jejich štěstí komplikuje Charlottina matka vinařka Paquette, mladá vdova zamilovaná do Alexise, a Alexisův otec Mathurin, pro změnu zamilovaný do Charlotte. Oba vdavekchtiví rodiče si nakonec uvědomí věkový rozdíl a umožní svatbu svým dětem, a aby nezůstali sami, vezmou se mezi sebou. Svatební tematika a peripetie zamilovaného páru jsou nicméně velmi typické pro náměty komických oper, jak ostatně dokazují i již představené jiné komické opery, k nimž složil Josef Kohout hudbu. Přímou vazbu na oslavu královské svatby nicméně obsahuje *Divertissement* připojené ke komické operě.

Možnou vazbu na dvorní oslavy můžeme spatřovat i v osobě libretisty. Na *Closière* totiž Kohout spolupracoval s mladým šlechticem, markýzem de Pezay. Tento vysoký vojenský důstojník byl zároveň plodným literátem, kromě *Closière* však napsal pouze jediné další libreto ke komické operě – Grétryho *La Rosière de Salency* (1774). Díky svým stykům u dvora byl markýz de Pezay pověřen výukou taktiky mladého dauphina, za což byl ve svých pouhých dvaatřiceti letech jmenován kolonelem dragounů. Lze se tedy domnívat, že libreto *la Closière* bylo přímo koncipováno pro oslavy svatby mladého dauphina, dedikaci však s ohledem na jeho autora nést nemohlo. Markýzovo jméno se totiž neobjevuje ani v rozpisech představení dochovaných v archivu královského dvora, ani v tisku libreta. Jeho totožnost však odhalují dobové práce o komických operách.⁸³⁵

Jakým způsobem se však do této společnosti připlétl Josef Kohout? Hledat zde nějaký vliv vídeňských kruhů a dokonce samotné Marie Antoinetty, která ve svých čtrnácti letech právě

⁸³⁴ „Spectacles de la cour [...] Samedi 10 [novembre], Arlequin Baron Suisse, *Comédie Italienne* : la Closiere, *Comédie nouvelle en un acte, mêlée d'Ariettes, paroles d'un Anonyme, musique de M. Kohault, avec Divertissemens. Cette piece ne sera point donnée à Paris.*“ *Journal de musique*, listopad 1770, s. 58.

⁸³⁵ Například heslo „Closiere“ v LAPORTE, Abbé Joseph de – CLÉMENT, Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques : N-Z. Supplément*. Paris: Duchesne, 1775, s. 340.

přijela do Francie, by bylo jistě zavádějící. Jako podstatně pravděpodobnější se jeví zcela jiný scénář. Markýz de Pezay totiž patřil do okruhu přátel barona d'Holbacha a znal se velmi dobře také s Diderotem, který mu měl být rádcem ve vlastní tvorbě.⁸³⁶ Sám také pořádal střední večere, na nichž se mezi pravidelnými hosty setkávali Sedaine, Diderot, d'Alembert, Dorat, ale také Philidor, či hrabě z Cheverny.⁸³⁷ Nevíme, zda byl do této společnosti zván i Josef Kohout, jeho úzké vazby na Diderota a zejména na barona d'Holbacha nicméně mohly přispět ke vzniku spolupráce mezi ním a libretistou.

Do jaké míry byla tato spolupráce úspěšná, je těžké posoudit. Hudba k této komické operě se naneštěstí nedochovala, jako jediný pramen tak slouží pouze tištěné libreto, které v 900 exemplářích vytiskl pro představení ve Fontainebleau královský tiskař Ballard.⁸³⁸ Z něj lze vyčíst obsazení premiéry díla a také odvodit, jaké postavení hudba v textu měla. Stejně jako na všech ve Fontainebleau provedených komických operách i na *la Closerie* se podíleli herci *Comédie Italienne*. Objevuje se zde celkem šest postav: vinařka Paquette (Mlle Berard), její dcera Charlotte (Mlle Laruette), Mathurin milovník vína, který jede ochutnat a nakoupit nové víno (Sr. Caillot), jeho syn Alexis (Sr. Clairval), Mathurinovi dva kumpáni Tretare (Sr. Laruette) a Huro (Sr. Thomassin). Děj jsme již krátce představili, pro lepší přehled o hudebních číslech připojujeme následující tabulku.

1	I, 1	Paquette: „Le mariage a ses tourments“	Charakteristická árie – sama v zahradním přístřešku tluče máslo a sděluje trápení vdovy v mladém věku; text ABA.
2	I, 2	Charlotte: „Venez, petits amis“	Popisná árie – sype holubům a drůbeži
3	I, 3	Charlotte: „Alexis va venir“	Zamilovaná árie (veselá) - těší se o samotě na příjezd Alexise
4	I, 4	Mathurin: „Qu'elle est jolie“	Popisná árie – Charlotte pěkně od loňska vyrostla, je už na vdávání; text ABA

⁸³⁶ Viz dopis Mary Wilkes Johnu Wilkesovi z 5. srpna 1772 citovaný v COUVREUR, Manuel, „Diderot et Philidor : le philosophe au chevet d'Ernelinde“. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. N° 11, 1991. s. 87.

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ „*Mémoire des Impressions faites par M. Ballard [...] service de Fontainebleau 1770*“, F-Pan/ O¹ 3027, s. 110–112.

- | | | | |
|----|-------|---|---|
| 5 | I, 6 | Mathurin: „L'hiver nous brave“ | Popisná x charakteristická árie – pijácká; pak jdou Mathurin, Huro, Tretare a Paquette ochutnávat víno do sklepa, Charlotte má mezitím nachystat stůl k jídlu |
| 6 | I, 7 | Alexis: „Dans les réseaux que je vais tendre“ | Zamilovaná árie s ritornelem, během nějž nastražuje sítě v hájku – přišel pod záminkou chytání ptáků |
| 7 | I, 8 | Charlotte, Alexis: „Que je suis à plaindre“ | Falešné zamilované duo – zpívají každý z jedné strany scény o tom druhém a neví o sobě, nakonec se zaslechnou a setkají se |
| 8 | I, 8 | Alexis: „Ne plus t'aimer, toi, mon amie“ | Zamilovaná árie – ujišťuje Charlotte o svých citech |
| 9 | I, 9 | Paquette: „Peut-on être en paix un moment?“ | „Ariette sans ritournelle“ – vyznává se, jak ráda by byla Alexisovou ženou |
| 10 | I, 10 | Charlotte, Alexis, Mathurin: „Quand reviendront les fleurs nouvelles“ | „Chansonne“ – 3 sloky (dvě zamilované a jedna pijácká) každý zpívá jednu; má se jednat o píseň, co Charlotte slyšela zpívat někoho z města. |
| 11 | I, 11 | Mathurin: „Mon ami, si tu veux m'en croire“ | charakteristická árie – víno není nikdy moc drahé, když ho nalévá pěkná brunetka |
| | I, 12 | Paquette, Mathurin | Mathurin přiopilý, Paquette toho chce využít pro své zájmy; oba si přitakají, že by se rádi znova provdali/oženili |
| 12 | I, 13 | Paquette, Mathurin, Tretare, Huro, Charlotte, Alexis: „Celle que j'aime a le cœur tendre“ | Falešný sextet – Paquette a Mathurin si navzájem popisují své nastávající (a v popisu se poznávají...), Tretare a Huro vše komentují, Charlotte a Alexis na druhé straně scény zamilované duo |
| | I, 13 | Titíž | Spozorují Alexise s Charlotte, jak vrkají v hájku (scéna rozdělena na dvě, při předešlém sextetu zpívali ti dva s nimi, ale jen pro sebe) |

13	I, 13	Titíž: „Mon père“	Sextet - Přistižení se omlouvají, rodiče se zlobí, kumpáni jim navrhnou, ať se vezmou mezi sebou, tak se nakonec dohodnou.
14		Ballet	Závěrečný balet – změna scény: svah vinic; balet je převážně pantomima sběračů vína, po několika tancích přichází tančící sbor s květinami a zpívají se sloky závěrečného vaudevillu. ⁸³⁹
15		Vaudeville: „Dans les bouquets qu'on vous présente“	Tanečníci donesou dva páry kytic, dvě složené z lilí a růží a dvě z fialek a měsíčků, Tretare je začne rozdělovat, Mathurin a Paquette dostanou fialky s měsíčky a Charlotte s Alexisem lilie s růžemi. ⁸⁴⁰

Tab. 11: Dějové schéma komické opery *La Closière* (JK 4).

Z takto představeného schématu komické opery je znatelné zastoupení ve zpěvních číslech kromě ústředního zamilovaného páru Charlotte a Alexise zejména Mathurina v podání Caillota. Ten byl jak známo zdatnější komický herec než zpěvák, jeho čísla tedy nemohla být založena na bravurním sólovém partu. Textově jsou čísla sestavena z ne vždy souměrných veršů a ve většině případů nepředpokládají opakování částí ani veršů v podobě refrénu či rondeau, pouze u dvou árií libreto navozuje návrat první části textu, tedy formu *da capo*. Tato venkovská tematika tedy předpokládala zhudebnění převážně aktuální formou prokomponovaných árií. Jak si s takovým úkolem Josef Kohout poradil, naneštěstí nemůžeme posoudit.

Z dramaturgického hlediska tato komická opera skýtala množství zajímavých situací pro hudebního skladatele. Jedná se zejména o „falešné“ ansámby, v nichž zpívají protagonisté na

⁸³⁹ „Le Théâtre change & représente un coteau de vignes. Le Ballet en général est une Pantomime de Vendangeurs. Après quelques danses, un Choeur dansant vient apporter des fleurs, & l'on chante les couplets suivants.“ *La Closière ou le Vin nouveau*, op. cit., s. 51.

⁸⁴⁰ „Un groupe dansant vient apporter quatre bouquets dont Tretare se saisit. Il y en a deux composés de Lys & de Roses, & deux de Souci & de Violettes. Il les balance pendant son couplet qu'il adresse à Mathurin & à Paquette, & finit par leur donner ceux de Violettes & de Souci, & les deux autres à Alexis & à Charlotte.“ *Idem.*, s. 52.

různých částech scény a nevědí o sobě. Takové je první zamilované duo Charlotte a Alexise (č. 7) a také první sextet z řetězového finále (č. 12). Dalším hudebně kontrastním momentem mohla být i píseň (č. 10), kterou má Charlotte zazpívat, aby pobavila stolovníky. Sama ji uvede jako píseň, kterou slyšela zpívat „jednoho pána z města“.⁸⁴¹ Na její sloku pak postupně reagují Alexis a také Mathurin.

V kontextu Kohoutových komických oper je výjimečný závěr *la Closière*, kdy má závěrečný vaudeville prvky gratulační licenzy a od poslední scény opery jej odděluje balet se sborem. Zde se objevuje zcela jasná symbolika lilie jako znaku Bourbonů, kterou ve spojení s růží dostává mladý pár Charlotte a Alexise. Na skutečnost, že závěrečný balet nebyl nezanedbatelnou částí představení, ukazují dochované účty. Kopista Houbaut jej nazývá „velmi velkým baletem“. Z jeho kvitance můžeme také zjistit obsazení orchestru komické opery. Pro komickou operu totiž vyhotovil party celkem pro: 4 první housle, 4 druhé housle, 1 violu, 6 basů, 1 flétnu, 2 fagoty, 2 lesní rohy.⁸⁴² Instrumentální party k závěrečnému baletu pak vyúčtoval vrchní kopista pařížské opery Durand, jednalo se o party pro: 4 první a 4 druhé housle, 1 violu, 3 hoboje, 2 flétny, 2 fagoty, 8 basů.⁸⁴³ Žádné exempláře zmíněných partů se nicméně nedochovaly, konečnou podobu komické opery a baletu tedy nelze blíže posoudit.

* * *

Poslední známá komická opera Josefa Kohouta, *la Closière ou le Vin nouveau*, byla koncipována ve své verzi se závěrečným *divertissement* jako gratulační dílo ke sňatku francouzského následníka trůnu s Marií Antoinetou. Tím se řadí do série množství takto provedených děl v průběhu celé druhé poloviny roku 1770. Původní určení komické opery, které lze předpokládat

⁸⁴¹ „*Ab ! J'en sçais une que j'ai entendu chanter à un Monsieur de la Ville. Je ne sçais pas trop ce qu'elle veut dire, mais elle me paroît bien jolie.*“ *Idem.*, s. 35.

⁸⁴² „N°107 | *Mémoire des ouvrages de coppies de Musique de l'opera comique faittes et fournies par moi Houbaut copiste des comediens ordinaires du Roy pour le service de la cour a fontainebleau pour l'année 1770* | [...] *La Cosiere* [sic] | *même quantité de parties d'orchestre et un tres grand Balet, et tous les roles* 275“ F-Pan/ O¹ 3027, s. 57.

⁸⁴³ „N°108 | *Memoire des copies de Musique dont J'ai été chargé de faire | completer pendant le voiage de Fontainebleau par les ordres de | Monseigneur le Duc d'Aumont premier Gentilhomme de la Chambre | du Roy. En Exercise pour l'année 1770 er de Mr de la Ferté Intendant | des Menus Plaisirs de Sa Majesté.* | [...] *Le Divertissement de la Closiere* | huit violons ... 24# | Trois hautbois ... 12# | Deux Flutes ... 6# | Deux Bassons ... 6# | un alto ... 3# | huit Basses ... 24#.“ F-Pan/ O¹ 3027, s. 58–60.

z její tematiky a z postavy jejího libretisty, by nicméně nemělo bránit jejímu pozdějšímu provedení v Paříži. To se však nestalo. Nedostatek dobových ohlasů na jediné provedení této komické opery neumožňuje zjistit jasné důvody této situace, lze se však domnívat, že ji způsobil malý úspěch představení.

Hudba k této komické operě se naneštěstí nedochovala, nelze tedy posoudit, jakým způsobem se s ní Josef Kohout vypořádal a jak dalece se oproti svým předešlým komickým operám vyvinul. Dochovaný tisk libreta ukazuje na množství pro hudbu příhodných situací, a to včetně „falešných“ ansámblů či konfrontace s citací hudby z jiného prostředí. Jistě by bylo zajímavé vidět, jak si s takovými nahrávkami od libretisty Kohout poradil.

* * *

Josef Kohout – skladatel komických oper

Z výše představených komických oper, jichž je Josef Kohout autorem, nebo na nichž spolupracoval, se tento skladatel jeví být v centru aktuálního vývoje tohoto nového žánru. Kohoutova tvorba pro tento žánr není početně rozměrná, díky spolupráci s libretisty s rozdílnými zkušenostmi a idejemi, jsou však tato díla velmi rozmanitá a pokrývají hned několik typů dobových komických oper. Z dochované hudby je patrné, že hudebník zcela obstál v požadovaných typizovaných prvcích tohoto žánru a nad to si s nimi významotvorně pohrává. V jeho hudebním jazyku jsou patrné vlivy jak italské melodiky, tak z německého prostředí se šířících formových prvků instrumentální hudby, zejména symfonií. I když je toto pojetí společné pro skladatele jeho generace, do tvorby Josefa Kohouta se navíc promítají prvky melodiky jeho rodného prostředí. Celkově se Kohout ukazuje jako zdatný melodik, což koneckonců dokazuje i vedlejší téma árie Nison ze *Sophie ou le Mariage caché*, jehož možná citace v rámci sovětské a později ruské hymny by z něj udělala pravděpodobně nejhranější melodii komické opery v historii tohoto žánru.

Aniž by kdy byla Kohoutova tvorba komických oper blíže analyzována, právě jeho působení v tomto žánru jej proslavilo a přispělo k zařazení hesla o něm do různých hudebních encyklopedií. Hlavní vliv na to měla jistě jeho prvotina *Le Serrurier*, která byla s úspěchem dávána i v německém překladu, dále byla přeložena také do holandštiny,⁸⁴⁴ dánštiny a švédštiny.⁸⁴⁵ Kromě tohoto úspěšného díla nelze nicméně pominout ani mimoparižské úspěchy dalších Kohoutových komických oper.⁸⁴⁶ Všechny tři Kohoutovy komické opery, které byly uvedeny v *Comédie Italienne* v Paříži byly posléze s úspěchem prováděny také v Bruselu, v Grand Théâtre de la Monnaie. Některé se pak ve francouzském originálu dostaly i do vzdálenějších destinací: *Le Serrurier* například do Vídně,⁸⁴⁷ *La Bergère des Alpes* dokonce do Stockholmu.⁸⁴⁸ Tato komická opera byla také přeložena do dánštiny a předpokládá se i její překlad do němčiny pro představení v Regensburgu.⁸⁴⁹ Tvorba Josefa Kohouta tak v tomto ohledu zcela zapadá do obvyklých procesů transferu tohoto repertoáru v dané době.

Kromě šíření celých děl byly Kohoutovy komické opery také předmětem zájmu vydavatelů souborných sbírek árií v různém aranžmá. Tradice kolektivních sbírek písní (*airs*) ve Francii sahá až do 17. století a hlavní úlohu v jejich šíření měl tiskařský rod Ballardů. S rozvojem nového žánru komické opery se zájem publika přesunul k tomuto repertoáru, na což hbitě reagovali vydavatelé. Hudební čísla komických oper byla totiž svým charakterem snazší na interpretaci než francouzská opera a tím i vhodnější pro široké publikum, kterému byly souborné

⁸⁴⁴ RASCH, Rudolf, „Opera in a different language. Opera translations in the Dutch Republic in the eighteenth century“, in: *Music and the City: Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650 – 1800*. (S. Beghein – B. Blondé – E. Schreurs, eds.), Leuven University Press, 2013, s. 39–58.

⁸⁴⁵ Viz dochované hudební prameny v S-St/ bez sign. (RISM A/II, Id: 190000255 a 190000254); DK-Kk/ KT-A 0580, ORKESTERBIBLIOTEKET a U6, mu 6408.312, U6; také DAHLGREN, Frederik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar, 1737–1863, och Kongl. Theatrarne personal, 1773–1863. Med flera anteckningar*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1866. s. 259 (n°1348).

⁸⁴⁶ Přehledy nám známých představení komických oper Josefa Kohouta uvádíme v appendixu B.

⁸⁴⁷ Divadelní společnost principála Hamona měla *le Serrurier* uvést během svého vídeňského pobytu 24. ledna 1776. Za tuto informaci děkuji Julii Ackermann.

⁸⁴⁸ BEIJER, Agne, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire*. (S. Björkman, red.) Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia 44. Upsala, 1989, s. 240.

⁸⁴⁹ Vzhledem k dochovanému torzu instrumentálních partů (D-Rtt/ Kohout 5) je nicméně pravděpodobné, že se jedná o adaptaci přeloženého libreta na jinou hudbu, viz výše.

sbírky určeny. Aktuální produkce komických oper se tak dostávala do různých antologií, zde většinou jako pouze sólový hlas bez doprovodu, nebo do sbírek určených pro konkrétní módní aranžmá: hlas s doprovodem harfy, či cembala, nebo přímo úpravy pro samotné klávesové nástroje s houslemi ad libitum; nechyběly ani úpravy pro zpěv s doprovodem kytary.⁸⁵⁰ V rámci takových sbírek můžeme nalézt většinu zpěvních čísel z komických oper Josefa Kohouta, zejména sólové výstupy. U *Le Serrurier* bylo takto vydáno osm z celkových patnácti hudebních čísel této komické opery, u *Bergère des Alpes* to bylo osm z 23 zpěvních čísel a u *Sophie ou le Mariage caché* pouze šest z celkových 21 hudebních čísel. *Closière ou le Vin nouveau*, která byla hrána pouze u královského dvora se žádným způsobem do těchto sbírek nedostala. Nejrozšířenější ze všech árií z Kohoutových komických oper byla árie Bastienne „Le tendre coeur de ta bergère“ ze *Serrurier*. Tato komická opera potvrzuje svoji oblíbenost i napříč kolektivními sbírkami. Zcela v pozadí zůstává *Sophie*, i když je po hudební stránce podstatně zajímavější. Na její popularitě se zřejmě nenávratně podepsala nešťastná shoda okolností, která přerušila představení v *Comédie Italienne*.

⁸⁵⁰ Odkazy na jednotlivé sbírky uvádíme u přehledu zde publikovaných čísel v rámci tematického katalogu děl Josefa Kohouta, viz apendix A.

3.3.3. Kruhy pařížských hudebních mecenášů

I když vešel Josef Kohout ve známost zejména díky svým komickým operám, byly tyto, stejně jako jeho další tvorba, jak objasníme níže, ponejvíce spjaty s jeho působením ve službách prince Contiho. Stejně tedy jako jeho otec a starší bratr, i Josef zůstal v obou svých známých delších angažmá ve službách vysoké šlechty, honosící se knížecím titulem. Contiho hudební patronát však nebyl jediným v Paříži této doby.

Podobně jako ve Vídni, také v Paříži a okolí byly velkolepé, s hudbou spjaté aktivity královského dvora důležitou inspirací k napodobení u šlechty. V komornějším rozsahu měly hudební produkce své místo také v rámci salónů, jejichž existence je neodmyslitelně spjata s Paříží 18. století.⁸⁵¹ Druhá polovina 18. století je obecně považována za období, během něhož se hlavní hudební aktivity přesunuly od královského versailleského dvora do Paříže. Svůj vliv na to neměl nějaký domnělý úpadek zájmu o hudbu u dvora, ale spíše rozrůstající se hudební život v metropoli. V plném rozkvětu zde v této době bylo hned několik divadel a opera, důležité postavení získával také *Concert spirituel*, instituce, jimž jsme se blíže věnovali v úvodu této části naší práce. Institucionální zázemí však nebylo jedinou součástí bohatého pařížského kulturního života. Důležitou roli zde i v této době, a možná zejména v ní, hrál šlechtický mecenát. Přestože nelze zcela opomenout takové aktivity i u nižších vrstev společnosti, zejména bohatých měšťanů, hlavní úlohu v hudebním patronátu si ponechala šlechta, a to jak vysoké kruhy spřízněné s královským rodem, tak také příslušníci zahraniční šlechty, či finančníci, jak uvádí Hennebelle, autor obsáhlé studie na toto téma.⁸⁵²

Právě od poloviny 18. století byla Paříž svědkem velkého rozmachu šlechtických orchestrů. Nejvýznamnější a v kontextu ostatních výjimečný pro svoji délku trvání byl dozajista orchestr finančníka Le Riche de La Pouplinière, který od roku 1731 po více než třicet let

⁸⁵¹ K této problematice nejnověji viz LILTI, A., *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris aux XVIII^e siècle*, *op. cit.*, ohledně postavení hudby s. 251–260.

⁸⁵² HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*, *op. cit.*, s. 14.

významně ovlivňoval pařížský hudební život.⁸⁵³ Připomeňme, že mezi kapelníky se zde vystřídali Jean-Philippe Rameau a François-Joseph Gossec s krátkou přestávkou v podobě téměř ročního angažmá Johanna Stamitze. Vazbám hraběte Kounice na hudební život u tohoto finančníka jsme se věnovali blíže na jiném místě této práce. Pomyslnou, ale i skutečnou štafetu po La Pouplinièrovi převzal princ de Conti, který po finančnickově úmrtí v prosinci 1762 převzal notnou část jeho hudebníků do svého orchestru. Po následujících téměř deset let pak byl hlavním hudebním patronem v Paříži právě on. Paralelně k těmto velkým tělesům, čítajícím na patnáct až dvacet hudebníků, existovaly v Paříži i méně proslavené ansámby.⁸⁵⁴ Mezi nimi lze jmenovat například kapelu knížete d'Ardore, který byl v Paříži v letech 1741 až 1753 jako vyslanec obou Sicílií, nebo ansámbl hraběte z Clermontu.⁸⁵⁵ Poslední třetina 18. století pak zažila větší rozmach menších ansámblů, z nichž nejvýznamnější byly orchestry barona de Bagge v letech 1760–1770, hraběte d'Albaretu v letech 1770–1780 a ve stejné době také knížete de Guémené.

Šlechtický hudební mecenát měl díky centralizaci království svá specifika oproti například střední Evropě. Většina hudebního života se odehrávala v Paříži a na okolních zámcích. Vzhledem ke geografické blízkosti hlavních center, tedy Versailles a Paříže, bylo běžné, že hudebníci kumulovali různé posty. Vidíme tak znatelnou fluktuaci například mezi královskými komorními a chrámovými hudebníky a hudebníky působícími v královské opeře v Paříži – všichni ostatně měli status „králova hudebníka“ („musicien du roi“). Najímání hudebníků na jednotlivé události a jejich půjčování mezi orchestry můžeme pozorovat i v rámci šlechtických kapel. Množství ve šlechtických službách působících hudebníků se uplatňovalo i v dalších sférách hudebního života metropole, v *Concert Spirituel* či v divadlech. Hudební mecenát některých šlechticů se navíc omezoval pouze na organizování jednotlivých událostí a trvale si hudebníky ve svých službách nevydržovali.

⁸⁵³ O tom více viz CUCUEL, G., *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, také PROD'HOMME, J.-G., „A French Maecenas of the Time of Louis XV: M. de La Pouplinière“, *The Musical Quarterly* 10, N^o4 (Oct., 1924), s. 511–531.

⁸⁵⁴ HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart*, *op. cit.*, s. 86ad.

⁸⁵⁵ Jacques-François Milano, princ d'Ardore (1700–1780), Louis de Bourbon, comte de Clermont (1709–1771).

Důvody k vydržování hudebníků, či pořádání s hudbou spjatých slavností byly různé, stejně jako v jiných místech Evropy. Nalezneme zde jak snahu o sociální vzestup a prestiž spjatou s vlastní zálibou v tomto umění, jak by se dalo charakterizovat počínání již zmíněného Le Riche de La Pouplinière, tak také potřebu vytvořit jistý protipól královského dvora, jak se jeví mecenát prince Contiho. Výjimkou nejsou ale ani hudbou nepřilíš zaujatí patroni, kteří ji využívali zejména k reprezentativním účelům, jako například vášnivý lovec Louis-Joseph de Bourbon, princ de Condé (1736–1818), který měl od roku 1763 ve svých službách šestičlennou dechovou harmonii a pro větší události si najímal členy pařížských divadel včetně opery. I přes důležitost reprezentativní složky hudebního mecenátu nicméně nelze nezmínit šlechtice, které motivovaly vlastní hudební ambice. Mezi nimi je třeba jmenovat vévodu z Noailles (1713–1793), který se jako zdatný zpěvák uplatňoval v představeních organizovaných Mme de Pompadour, tzv. *Théâtre des Petits Cabinets*. V jeho vlastním orchestru, jehož velikost neznáme, se dle svědectví W. A. Mozarta uplatnili „němečtí hudebníci“.⁸⁵⁶ K dalším schopným hudebníkům ze šlechtických kruhů patřili princ d’Ardore, zdatný hráč na cembalo, či baron de Bagge (1722–1791). Tento z Kuronska pocházející komoří pruského krále se v Paříži usadil roku 1750 a brzy si vydobyl pověst bezmezného milovníka hudby a nestandardního hráče na housle. Jeho zaujetí ve vlastní schopnosti jej mělo dokonce k placení žákům, aby se u něj učili. Baron byl terčem posměchu svých současníků, na čemž měl jistě podíl i jeho cizí původ. Jeho přehnané zanícení pro hudbu se tak stalo námětem i komické opery *L’Isle Sonnante* od Collého a Monsignyho (1767), provedené v divadle vévody z Orleánsu. Centrem zápletky je zde tajemný ostrov, který spravuje tyran vyžadující, aby se vše odehrávalo v hudbě. Baron de Bagge byl pak zřejmým předobrazem i komedie Nicolase-Médarda Audinota s názvem *La Musicomanie* (1779), kde je hlavní postavou německý baron de Steinback, karikatura bezmezného milovníka hudby.⁸⁵⁷

Hudební život ve šlechtických kruzích byl velmi podstatnou složkou veškerých hudebních aktivit v Paříži a okolních sídlech. V tomto prostředí pořádány pravidelné koncerty a příležitostné

⁸⁵⁶ Jak vyplývá z dopisu W. A. Mozarta svému otci z 27. srpna 1778, měl za úkol napsat kus pro italského kastráta Tenducciho s doprovodem čtyř nástrojů – kladívkový klavír, hoboj, lesní roh a fagot, na které hráli vévodovi němečtí hudebníci. Dopis cituje HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart, op. cit.*, s. 107.

⁸⁵⁷ O tom více *idem.*, s. 190ad.

slavnosti byly důležitým polem pro uplatnění hudebníků. Šlechtičtí mecenáši byli také nepostradatelnou oporou cestujících virtuozů, jak dokládá například korespondence z Mozartových pařížských cest. Velmi důležitou roli zejména pro zahraniční hudebníky v tomto ohledu hrály vazby mezi jednotlivými příslušníky šlechty napříč Evropou. Ty pravděpodobně dopomohly i Josefu Kohoutovi k získání postu v orchestru prince Contiho, po královských institucích nejvýznamnějšího hudebního tělesa v Paříži ve druhé polovině 18. století.

3.3.3.1. Princ de Conti a jeho orchestr, mecenáš a milovník hudby v srdci Paříže

Francouzský rod Contiů a jejich vztah k umění nejsou neznámou kapitolou historie, zejména s ohledem na předposledního představitele rodu Louis-Françoise de Bourbon Contiho. Jakékoli hlubší studium mecenátu tohoto rodu se stejně jako u většiny předrevolučních francouzských šlechtických rodů střetává s velmi problematickou pramennou základnou. Zevrubný rozbor hudebních aktivit spjatých s tímto rodem tak byl předmětem až nedávného výzkumu, který v rámci své obsáhlé dizertační práce představil Thomas Vernet. V následující kapitole tedy představíme pouze hlavní kontext mecenášských aktivit prince Contiho a události spjaté s tamním působením Josefa Kohouta. Pro detailnější náhled do problematiky odkazujeme na práci Verneta.⁸⁵⁸

Louis-François de Bourbon, princ Conti (1717–1776), bratranec krále Ludvíka XV., byl velmi ceněný vojevůdce a jako takový byl v úzkém kontaktu s králem. Měl tak důležitý, i když skrytý vliv na zahraniční politiku království. S příchodem Mme de Pompadour do královny blízkosti se nicméně vztahy obou šlechticů začaly zhoršovat. Král se dlouhodobě obával ambiciózního prince a snažil se ukojit jeho zájmy různými vojenskými misemi a nakonec také polskou královskou korunou. Tento plán však nevyšel, králi se nicméně podařilo najít pro Contiho jinou pozici. Protože byl princ již od svých devatenácti let vdovcem, z krátkého čtyřletého manželství s Louise-Diane d'Orléans (1716–1736) vzešel pouze jediný syn a poslední představitel rodu Louis-François-Joseph, mohl se stát velkopřevorem řádu maltézských rytířů

⁸⁵⁸ VERNET, T., « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *op. cit.*

(1749). Tím získal princ Conti výlučné útočiště v srdci Paříže, uzavřený Temple, situovaný na severním konci čtvrti Marais (nyní 3. pařížský obvod). Čím dál napjatější vztahy s králem, notně ovlivněné působením Mme de Pompadour a dalších dvořanů, vyvrcholily v polovině 50. let 18. století. Princ de Conti se totiž stavěl proti změně zahraniční politiky Francie směrem k spolenectví s Rakouskem, tzv. *renversement des alliances*, kterému byla naopak velmi nakloněna králova milenka a jež se snažil během své pařížské mise domluvit hrabě Kounic. V souvislosti s vypuklou sedmiletou válkou, do níž šla již Francie po boku Rakouska, se princ de Conti definitivně rozkmotřil s králem. V prosinci 1756 princ vyklidil své komnaty ve Versailles a předal je k dispozici králi, až do smrti Ludvíka XV. pak na tuto půdu nevstoupil. Za své hlavní sídlo si zvolil pařížský Temple a hojně pobýval také na rodinném sídle v l'Isle-Adam na řece Oise, vzdáleném necelých třicet kilometrů na sever od Paříže.

Díky specifickému postavení templářů ve Francii mělo Contiho útočiště značné výsady, které jej částečně vyvazovaly z královských zákonů, např. právo azylu, vlastní daně, ad. Tyto výsady umožnily princovi vytvořit ze svého malého „království“ liberální protipól absolutistické vlády krále. Dle Verneta tak princ vytvořil ze svého paláce v Templu důležité politické, intelektuální a kulturní útočiště, které patřilo mezi nejvyhledávanější v Paříži.⁸⁵⁹ I když nemůžeme v Contiho počínání spatřovat žádné republikánské tendence, neboť si byl velmi vědom a využíval své privilegovanosti příslušníka královské dynastie, stal se ochráncem důležitých postav Osvícenství. Ve zdech Templu získal útočiště opakovaně například Jean-Jacques Rousseau (poprvé od 16. prosince 1765).

Dalším důležitým aspektem osobnosti prince Contiho byla skutečnost, že byl svobodným zednářem. Do zednářství byl zasvěcen někdy mezi léty 1737 až 1740 a spolu s dalšími významnými dvořany byl členem *Loge du Roi*.⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ *Idem.*, s. 537.

⁸⁶⁰ Ve stejné lóži byli například vévoda Richelieu, Maurice de Saxe, princ de Tringy, či princ de Soubise. Viz *idem.*, s. 565.

Pařížské sídlo prince Contiho, již zmiňovaný Temple, bylo původně středověkým opevněním, které přetrvalo až do poloviny 19. století. V dnešní době je připomíná již jen název stanice pařížského metra a dvou ulic. Právě v této lokalitě se nacházela rozsáhlá doména, kterou ohraničovaly na jihu ulice rue de Bretagne, na západě rue du Temple, na východě rue de Picardie a de Franche-Comté a na severu rue Béranger (dříve rue Vendôme). Takto ohraničený komplex s hradbami měl vlastní kostel, jehož varhaníkem byl již od dob Contiho předchůdce Jean-Philippa vévody z Orléansu Michel Corrette; dále zde byl klášter a několik rozlehlých sídel obklopených zahradami.⁸⁶¹ Jednalo se tedy skutečně o autonomní oblast v Paříži. Krátce před francouzskou revolucí byl počet tam žijících obyvatel odhadován na tři až čtyři tisíce.⁸⁶² Podstatně více než Contiho mecenátem se však Temple zapsal do historie jako poslední útočiště královské rodiny během revolučního teroru. V místním donjonu, kde měl dříve své komnaty Louis-François de Bourbon Conti, byl vězněn Ludvík XVI. a v jiném patře i jeho manželka s dětmi a královny sestry. Tuto věž Templu nechal roku 1808 zbourat Napoleon, z celého komplexu se do dnešní doby nic nedochovalo.

Ani druhé útočiště prince Contiho, zámek v l'Isle-Adam, nepřežilo revoluci na dlouhou dobu. Zámek postavený na místě původní středověké pevnosti byl zasazen do jednoho ze dvou ostrovů, které vytváří řeka Oise u vesnice l'Isle-Adam. Toto sídlo získal rod Contiů až roku 1651 a stalo se jejich velmi oblíbeným útočištěm nejen k lovu, ale i ke společenským událostem. O jeho zvelebení a rozšíření o okolní panství se významně zasloužil právě Louis-François de Bourbon Conti. Jeho syn Louis-François-Joseph pokračoval v budovatelských plánech se zámekem, kvůli finančním problémům však musel panství prodat. Kupcem byl inkognito král Ludvík XVI. Během Revoluce zámek osiřel a byl poničen, krátce v něm pak sídlila továrna na stuhy, následně byl prodán jako zdroj kamene na stavby. V polovině 19. století byl na místě původního zámku postaven menší zámeček ve stylu Ludvíka XIII., který zde stojí dodnes, v současnosti je ve vlastnictví města l'Isle-Adam.

⁸⁶¹ *Idem.*, s. 587.

⁸⁶² *Idem.*, s. 588.

Princ Conti pořádal na svých sídlech množství společenských událostí, na nichž byla přítomna hudba. V salonech v Templu organizoval každé pondělí velké večere, na nichž se scházelo na sto padesát až dvě stě lidí, jak dokumentují paměti komtesy de Genlis (1746–1830).⁸⁶³ Kromě těchto velkých sešlostí si princ kolem sebe držel užší okruh věrných. Mezi nimi byli kromě zástupců šlechty také literáti a veřejně činné osoby. Výjev takové sešlosti je zachycen na známé olejomalbě od Michel-Barthélémy Olliviera (1712–1784) *Le Thé pris à l'anglaise dans le salon des Quatre-Glaces au Temple, avec toute la Cour du prince de Conti* („Čaj servírovaný po anglicku v zrcadlovém salonu v Templu s celým dvorem prince Contiho“).⁸⁶⁴ Tento obraz dokončený roku 1766 zachycuje dva roky starý výjev z návštěvy malého Mozarta v Templu. Je zde mimo jiné vypodobněna i Mme de Boufflers,⁸⁶⁵ od roku 1750 Contiho milenka a po dvacet let nejvýznamnější ženská postava společnosti v Templu. Vzhledem ke slibu, že se již nikdy neožení, který musel Louis-François složit při převzetí postu velkopřevora, si Mme de Boufflers nikdy nevzal. Ta během svého mnohaletého pobytu v Templu organizovala každý čtvrtek vlastní salón. Jelikož si dopisovala s Davidem Humem a byla dobrá angličtinářka, přizvali Mme de Boufflers do diplomatické mise do Anglie v roce 1763, s níž lze také spojovat následný růst anglofilie v Paříži, který dokládá i zmiňovaný výjev z „čaje o páté“ v Templu.

Stejně jako král, tak i princ de Conti odjížděl se svým „dvorem“ na letní sídlo, rodinný zámek v l'Isle-Adam. Zde trávil kromě letních měsíců a podzimních honů také vánoční týden. Samotný zámek mohl ubytovat až třicet osob, další společnost se však mohla usídlit v ostatních budovách včetně přílehlých panství. Zde se společnost bavila kromě lovů také divadlem. Dle pamětí Mme de Genlis byla atmosféra pobytů v l'Isle-Adam dosti uvolněná, společnost se mohla bavit po svém, scházeli se v gala pouze večer. Improvizovaly se zde verše a písně s aktuálními

⁸⁶³ Cit. Vernetem viz, *idem.*, s. 604.

⁸⁶⁴ Obraz náležející do sbírek zámku ve Versailles je zreprodukován a krátce analyzován na portálu „Histoire par l'Image“ včetně identifikace zobrazených osob. Viz <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1309> [cit. 4. 7. 2015]. Detailněji se této malbě věnuje Vernet, viz *idem.*, s. 605ad.

⁸⁶⁵ Marie-Charlotte-Hippolyte Campet de Saujon (1725–1800), provdaná za hraběte de Boufflers-Rouverel.

texty na členy společnosti, hrály se komedie a také komické opery. V takovém prostředí zde debutovala Mme de Genlis se svojí harfou v roce 1766.⁸⁶⁶

Kromě paměti Mme de Genlis je jen málo zdrojů přesnějších informací o hraném repertoáru. O to výjimečnější je popis představení, který sděluje F.-A. Quétant do Paříže Favartovi ve svém dopise datovaném 17. dubna 1763. Po komplimentech, které předává Quétant Favartovi za jeho jednoaktovou komedii *L'Anglais de Bordeaux* (premiéra 14. března 1763), o níž ví však jen z doslechu a snaží se ji získat pro společnost v l'Isle-Adam, se blíže rozepisuje o tam konaném představení. Jednalo se o jinou jednoaktovou Favartovu komedii, která měla premiéru v zámku Bagatelle 26. září 1758, *L'Assemblée des comédiens du Mans*:

„[...] Viděl jsem v l'Isle-Adam představení vašeho malého kusu *Comédiens du Mans*. Byl proveden v uzavřené společnosti její Jasnosti. Toto nečekané představení udělalo všem tu největší radost; jen sám Molière by mohl tak dobře charakterizovat postavy, jak jste je vykreslil vy. Role Zášti v podání pana Préville byla vynikající; všechny rekvizity odpovídaly tématu. Scéna se dokonale podobala těm, které narychlo staví komedianti v tavernách. Čtyři zástěny různé výšky tvořily kulisy, zadní projekt divadla uzavíral keprový závěs, který herci v rohu odkrývali, když vcházeli na jeviště. Kostýmy herců byly stejně bohaté jako dekorace. Orchestr prince se objevil při ouvertuře, vedený panem Kohoutem, který hrál na loutnu v *Concert Spirituel*. Měl paruku z černé vlny, jako fúrie z Opery, byl oblečený do kostýmu z červeného kamelotu, a na nose, který má extrémně dlouhý, měl brýle. Všichni hudebníci byli mimo své místo: Duport hrál na housle, Vachon a Trial, oba výteční houslisté, hráli bas a takto převrácený přirozený stav vyvolával sám o sobě ten nejbizarnější a nejkomičtější dojem. Avšak tento popis mě možná odvádí dále, než bych měl; odpusťte, pane, toto odbočení z radosti, kterou mi dělá vyprávět o tom, co mi jí tolik udělalo. [...]“⁸⁶⁷

⁸⁶⁶ Mme de Genlis zmiňuje následující hry: *Le Savetier et le Financier*, comédie en un acte mêlée d'ariettes (1765) od Pierra Bouthilliera, *Impromptu de campagne*, comédie en un acte (1735) od Philippa Poissona a *Les Plaideurs*, comédie en trois actes od Racina (1668). Viz *idem.*, s. 631.

⁸⁶⁷ „[...] J'ai vu exécuter à l'Isle-Adam votre petit divertissement des Comédiens du Mans. Il fut représenté à huit cloches chez S. A. Ce spectacle impromptu fit à tout le monde le plus grand plaisir ; Molière seul pourroit aussi bien caractériser les personnages que vous y avez peints. Le rôle de la Rancune, exécuté par M. Préville, étoit délicieux ; tous les accessoires répondoient au sujet. Le théâtre représentoit à s'y tromper ceux que les bateleurs élèvent à la hâte dans des hôtelleries. Quatre paravents d'inégale hauteur formoient les coulisses, et le fond étoit fermé par un rideau de serge que les acteurs levoient par un coin pour entrer en scène. Les habillements des acteurs étoient aussi riches que les décorations. La musique du prince, parut à l'ouverture, conduite par M. Viobaut [Kohaut], qui a joué du luth au concert spirituel. Il étoit coiffé d'une perruque de laine noire, comme les furies de l'Opéra, vêtu d'un habit de camelot rouge, et il portoit sur le nez, qu'il a extrêmement long, une paire de lunettes. Tous les musiciens étoient déplacés : Duport jouoit du violon, Vachon et Trial, tous deux excellens violons, jouoient la basse, et la nature ainsi contrarié faisoit très naturellement l'effet le plus bizarre et le plus comique. Mais la description m'entraîne plus loin peut-être que je ne devois ; pardonnez, monsieur, cet écart au plaisir que j'ai de raconter ce qui m'en a tant fait. [...]“ „Lettre de M. Quétant à M. Favart, Gisors, 17 avril 1763“ in: FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et*

Toto cenné svědectví ukazuje, jako měrou se princovi hudebníci zapojovali do konaných představení a že jejich služba nebyla omezena „pouze“ na hudbu samotnou. Zmínka o herci Prévillovi, hvězdě *Comédie Française*, navíc dokládá spoluúčast aktérů z pařížských divadel.

Další svědectví o slavnostech konaných v l'Isle-Adam nám přináší hrabě Zinzendorf. Toho k princovi Contimu uvedla hraběnka Kinsky a v dubnu 1767 se během svého takřka půlročního pařížského pobytu zúčastnil několikadenních radovánek na princově letním sídle. Ve svém deníku popisuje množství amatérské zábavy, ale také několik představení, na nichž se podíleli herci a zpěváci z Paříže. Od 21. do 25. dubna se zde tedy hrálo:

21. dubna *La Reine de Golconde* (Jelyotte, Mlle Arnould)
 23. dubna *Le Bouquet* (Jelyotte, La Garde, Mlle Victoire)
 Vertumne et Pomone (Jelyotte, Mlle Arnould)
 24. dubna *La Reine de Golconde*
 25. dubna *La chercheuse d'esprit* (Mlle Victoire)
 *Alcimadure*⁸⁶⁸ (Jelyotte, Mlle Fel)

Zápis v deníku hraběte Zinzendorfa dokládá širší repertoáru a také skutečnost, že se při představeních mísili profesionální účinkující s amatéry. Na kvalitu představení má různé názory – je zcela okouzlen „operou *Reine de Golconde*“, kterou hodnotí jako „představení, jež spojuje vše, co je třeba, aby dojalo a okouzlo.“ Titulní roli zde hrála Mlle Arnoud z pařížské opery, milenka hraběte Lauraguaise, který celou sérii představení organizoval. V roli Phara se představil Pierre Jelyotte, další hvězda pařížské opery. Zinzendorfovi se zde nejvíce líbil sbor. Jako dost špatnou hodnotí komickou operu *le Bouquet*, v níž se mu líbilo pouze duo v závěrečném divertissementu zpívané Jelyottem a La Gardem. V baletu *Vertumne et Pomone* se po boku Mlle Arnoud a Jelyotta

correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques. (A.-P. C. Favart, ed.) Paris: L. Collin, 1808, vol. III, s. 81–84. Citováno ve VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 633–634.

⁸⁶⁸ *La Reine de Golconde*, *ballet héroïque en trois actes*, libreto M.-J. Sedaine, hudba P.-A. Monsigny, premiéra 15. dubna 1766 v Pařížské opeře; *Le Bouquet*, *opéra comique, composé pour le prince de Conti*, libreto (a hudba?) F.-A. Quétant, datum premiéry neznámé; *Vertumne et Pomone*, *ballet pastoral* – původně čtvrtý výstup z baletu *Les Elémens*, libreto P.-Ch. Roy, hudba A. C. Destouches, premiéra 31. prosince 1721 v Palais des Tuileries, od srpna do října 1767 byly hrány 3. a 4. výstup v rámci *Fragments lyriques* v Pařížské opeře; *La chercheuse d'esprit*, 1-aktová komická opera, libreto a hudba Ch.-S. Favart, premiéra 20. února 1741 ve Foire St.-Germain; *Daphnis et Alcimadure*, *pastorale languedocienne*, libreto a hudba J.-J. Cassanéa de Mondonville, premiéra 29. října 1754 Fontainebleau.

objevil i jistý M. de Belabre, který měl však zjevně nějakou indispozici. V obou komických operách, *le Bouquet a la Chercheuse d'esprit*, se představila Mlle Victoire, její výstup však Zinzendorf nijak nehodnotí. Naproti tomu Jelyotte hrál dle něj „dobře“ v languedocké opeře *Alcimadure*. Vystoupení Mlle Fel v totměž kuse nicméně hodnotí velmi nevybíravě: „je ošklivá a zpívá falešně“. V samém závěru se ještě zmiňuje o tanečním vystoupení vévody z Chartres.⁸⁶⁹

Vystoupení Marie Fel a Pierra Jélyotta v opeře *Daphnis et Alcimadure* s languedockým dialektem by ovšem mělo být ideálním obsazením – jak totiž vzpomíná Bachaumont v souvislosti s provedením díla v opeře (10. června 1768), viděl onehdy představení v interpretaci Jélyotta, La Toura a Mlle Fel, kteří jsou všichni tři původem z tohoto kraje.⁸⁷⁰ Je tedy možné, že byl přítomen v l'Isle-Adam spolu s Zinzendorfem.

Toto nesmírně cenné svědectví ukazuje na bohatost zábavy, kterou princ de Conti umožňoval svým přátelům. Kromě amatérských herců z Contiho společnosti a najímaných profesionálů z pařížských divadel by se však tyto události neobešly bez spolupráce kvalitního hudebního tělesa. Do období krátce po jeho odchodu z Versailles lze zařadit začátek fungování

⁸⁶⁹ „[du 21 avril 1767 au 25 avril 1767] [...] *A 7h commence le spectacle. C'était un opéra la Reine de Golconde. Mlle Arnould, la maîtresse du Comte de Lauraguais y faisait le rôle d'Aline. Je ne connu pas d'abord l'acteur qui jouait S. Phar, sa figure me déplu, mais quand je l'entendis chanter, je vis avec admiration que c'était le célèbre Jelyotte. La représentation m'enchantait, les ballets sont charmants, mais ce qui me frappa le plus, c'était l'effet de ces choeurs fuyants qui chantaient.*“ - [23 avril] „[...] *A 7h le théâtre commença par un opéra comique intitulé le Bouquet, assez mauvais dans lequel Mlle Victoire joua. Il finit par un divertissement dans lequel Jelyotte et le Garde [La Garde] habillés en vieillard chantèrent un duo admirable. Ne quittons jamais... ce rivage. C'est à Bachus, c'est à Cypris que nos beaux jours doivent leur prix... L'opéra comique fut suivi de l'opéra Vertumne et Pomone. La décoration est charmante. Le morceau de musique où Vertumne dit à Pomone comme Daphné à Sylvie dans l'Aminta que tout lui enseigne à aimer, ce morceau de musique qui imite le murmure des ruisseaux, le chant des oiseaux, est charmant et célèbre. M. de Belabre se trouvant mal, Jelyotte et Mlle Arnould recommencèrent la scène de la reconnaissance de Vertumne. Les ballets furent charmants. Jelyotte chanta encore cet air De l'amour tout subit la loi, il le chante divinement, Liberté tu n'est rien à ce prix...[...]*“ [24 avril] „*A 7h l'opéra, la Reine de Golconde. Elle fut jouée à ravir. Que la nature paraît belle, dit S. Phar en s'éveillant. J'ai perdu tout ce que j'aime... Le moment de la reconnaissance entre la Reine et S. Phar fut joué supérieurement par Mlle Arnould: Mon sort sera toujours beau... Les choeurs fuyants enchantent: Aimer, aimons toujours notre bergère qui nous est chère, celle qui veille sur nos jours. Un moment dans les ballets est charmant et tous les ballets sont beaux. C'est un spectacle qui réunit tout ce qu'il faut pour émuouvoir et enchanter.* [...]“ [25 avril] „*Au spectacle. On donna La chercheuse d'esprit. Opéra comique en vaudeville que Favart fit n'étant que garçon pâtissier. Nicette joue le rôle d'une bête qui fut bien exécuté par Mlle Victoire, la bouche bayée elle adoptait l'air le plus sot. Il y a des équivoques licencieuses [...] Deux petites filles [...] dansent des ballets pantomimes charmants. L'opéra languedocien Alcimadure. Jelyotte y joua bien, Mlle Fel, laide, et chanta faux [...] Il y de jolies airs, mais ce n'est point la Reine de Golconde. Le Duc de Chartres dansa sur la scène.*“ Cituji dle LANGFELDER, Erzsébet-Magda, *Les séjours en Suisse, en France et en Belgique du comte de Zinzendorf d'après son Journal (1764-1770)*, Etudes Françaises, publiées par l'Institut Français de l'Université de Szeged, Bd. 9, Szeged, 1933, s. 61–62.

⁸⁷⁰ BACHAUMONT, (ed. 1830) vol. 2, s. 290.

stabilního orchestru, který Louis-François de Bourbon Conti postupně budoval a který se stal nejdůležitější soukromou hudební institucí v Paříži této doby. Dochované archivní prameny naneštěstí nedovolují nahlédnout do formování orchestru,⁸⁷¹ o jeho členech se tak dozvídáme z druhotných pramenů – dobových periodik, dedikací děl, dobové literatury. Na základě zpráv z periodik datuje Hennebelle fungování orchestru prince Contiho do let 1761 až 1771. Pro přehled jeho členů, u nichž naneštěstí nemáme přesná data vstupu do služby, připojujeme následující tabulku:

Kapelník		Jean-Claude Trial (1732–1771)
Smyčce	housle	Pierre Vachon (1738–1803)- 1. housle François-Joseph Gossec (1734–1829) Antoine Groneman (?–?) Jean-Claude Trial (1732–1771)
	violoncello	Jean-Pierre Duport (1749–1819) Jean-Baptiste Janson (1742–1803) Joseph-Bonaventure Tillière (ca 1750–ca 1790)
	kontrabas	? Louis (?–?)
Dechy - dřeva	Flétna	? D'Héricourt (?–?)
	Hoboj	Felippo Prover (1727–1774)
	Klarinety	Gaspard Proksch (?–1789) Simon Flieger (?–?) Charles Duport (?–?)
	Fagot	Gaudenzio Comy (?–?)
Dechy - žestě	Lesní roh	François-Joseph Heina (1729–1790)

⁸⁷¹ Účetní doklady domu prince Contiho se dochovaly jen zlozkovitě, zcela chybějí pro klíčové období 60. let 18. století. Dochované jsou pro roky 1737, 1740, 1742, 1770 až 1776. F-Pbh / C.P. 4600, 4601, 4602, 4584–4598.

		Louis Schencker (?–?) Jean-Joseph Rodolphe (1730–1812)
Ostatní	Harfa	Louis Schencker (?–?) Mlle Schencker (?–?) (dcera)
	Loutna	Joseph Kohaut (1734–1777)
	Cembalo	Johann Schobert (ca. 1740–1767)

Tab. 12: Přehled instrumentalistů prince Contiho, 1761–1771.⁸⁷²

Mezi jmenovanými hudebníky, kteří byli všichni víceméně ze stejné generace, se nacházejí i čtyři bývalí členové orchestru Le Riche de La Pouplinière: Gossec, Procksch, Flieger a Schencker.⁸⁷³ Gosseca se princ de Conti snažil získat ještě během jeho služby u La Pouplinière a nabízel mu vedení orchestru. Ten však odmítl a vedení orchestru bylo nabídnuto Jean-Claude Trialovi, prvnímu houslistovi z *Opéra comique*. Díky podpoře prince Contiho se pak z tohoto nepříliš významného skladatele stal v roce 1767 ředitel pařížské opery (spolu s Bertonem). Stále však pokračoval i ve službě u prince Contiho, protože byl ještě v letech 1770 a 1771 vyplácen za náklady na hudbu. Po jeho smrti v roce 1771 dostávala nadále penzi jeho vdova.

V roce 1762 se Conti doslechl o reputaci mladšího bratra Triala, Antoina (1737–1795) v Aix-en-Provence a snažil se jej získat pro svůj orchestr, jak dokládá dochovaná korespondence s královskou administrativou. Přestože byl Trial považován za nenahraditelného, podařilo se nakonec Contimu dosáhnout svého a Antoine Trial přijel v roce 1764 do Paříže a od 12. května se stal členem *Comédie Italienne*.⁸⁷⁴

⁸⁷² Na základě práce T. Verneta s upřesněními.

⁸⁷³ Viz přehled jeho hudebníků v HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart, op. cit.*, s. 115.

⁸⁷⁴ Viz *idem.*, s. 96. (Vernet s. 647); o kariéře tohoto zpěváka detailněji LEGRAND, Raphaëlle, „La fortune de Bertrand : un portrait d’Antoine Trial (1737–1795)“, in: *Rire et sourire dans l’opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles* (Ch. Lorient, ed.), Paris: Symétrie, v tisku, s. 121–130. Děkuji prof. Legrand za poskytnutí jejího textu ještě před jeho publikací.

Kromě zmíněných hudebníků udržoval princ Conti takřka přátelský vztah s bývalou hvězdou pařížské opery Pierrem Jelyottem.⁸⁷⁵ Ten pobýval od roku 1766, kdy opustil scénu, v Templu, a z Zinzendorfova svědectví vyplývá, že i nadále působil v rámci představení u prince. Princův úzký vztah k zpěvačkám byl předmětem mnoha anekdot. Jednou z jeho favoritek byla například Mlle Billioni. Mezi další patřily i Marie Fel (1713–1794) a Jeanne Lemierre (1735–1786), kterým byla i po rozpuštění orchestru vyplácena renta.⁸⁷⁶

S ohledem na Contiho orchestr je také třeba zmínit skutečnost, že hudebníci nebydleli v Templu, ale měli vlastní ubytování různě po Paříži. Vernet v tom spatřuje doklad povahy jejich služby u prince a možnost účastnit se hudebního dění i jinde.⁸⁷⁷ Většina Contiho hudebníků se například uplatňovala v rámci *Concert spirituel*. Na jeho programu se neobjevili pouze čtyři z princových hudebníků: Groneman, Procksch, Heina a Schobert. Všichni ostatní alespoň jednou v *Concert spirituel* hráli nebo pro něj skládali. Nejčtenější spolupráci s touto institucí pak měli violoncellisté Duport a Janson a v závěsu za nimi Josef Kohout.

Přehled hudebníků prince Contiho ukazuje také na nástrojové složení ansámblu. Byly zde zastoupeny moderní nástroje – klarinety a lesní rohy, dále velmi aktuální harfa. Z inventáře majetku prince Contiho po jeho úmrtí se můžeme také dozvědět, jaké nástroje byly přítomny v Templu. Soudní znalci tam našli: pět cembal od různých stavitelů, stůl s vestavěným cembalem,⁸⁷⁸ malé varhany, kontrabas, basovou violu da gamba, tři kytary, čtyři housle se smyčci a dva německé lesní rohy s nástavci.⁸⁷⁹ Další zpřesňující údaje o nástrojích v Templu přináší tištěný katalog k aukci, která v Templu proběhla 8. dubna 1777. Zde Vernet identifikuje

⁸⁷⁵ O tom více viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 644–645.

⁸⁷⁶ *Idem.*, s. 646.

⁸⁷⁷ *Idem.*, s. 649 – 650.

⁸⁷⁸ Tento specifický hudební nástroj je zvěčněn na obraze M.-B. Olliviera z roku 1766, *Souper du prince de Conti au Temple*. Pro vizualizaci obrazu viz <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0H074V6>. [cit. 5. 7. 2015]. Za tuto identifikaci děkuji Jacques-Antoinu Breschovi.

⁸⁷⁹ „Cinq clavecins de différents auteurs, une table de clavecin, un petit orgue avec ses contrepoids, une contrebasse, une basse de viole, trois guitares, quatre violons et leurs archets, deux cors de chasse allemands avec leurs variantes, prisés en feuille seize cent livres..... 1600 £.“ F-Pan / X^{1A} 9179, položka č. 469. Cituji dle VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 659.

pouze tři cembala z oněch pěti zmiňovaných v inventáři po úmrtí prince Contiho. Tištěný inventář ukazuje u položek č. 2039 až 2043 klávesové nástroje v podobě posledních novinek stavitelů. Jsou mezi nimi dvoumanuálová cembala *à grand ravalement*, tedy s rozšířeným rozsahem a rejstříkem tangentového klavíru. U jedné z položek anoncované jako „un autre clavecin en forte piano, à grand ravalement, par Silberman, à Strasbourg, sur son pied de bois de noyer“ spatřuje Vernet přímo kladívkový klavír z dílny tohoto známého stavitel klavírů. Z účtů vyplývá, že jiný kladívkový klavír byl prodán ještě před dražbou v březnu 1777.⁸⁸⁰

V takto zformovaném orchestru prince Contiho působil Josef Kohout nejpozději od roku 1762, neboť v červenci toho roku je v rámci inzerce koncertu v Rouenu jmenován již jako „hudebník prince Contiho“.⁸⁸¹ Přesné datum jeho odchodu z orchestru, tedy spíše datum rozpuštění orchestru neznáme. Konec princova orchestru bývá dáván do souvislosti s vyplácením vysokých odměn jeho kapelníkovi Trialovi počátkem roku 1771.⁸⁸² Důvody, které jej k tomu vedly, však neznáme. Teorie o finančních problémech a nutnosti omezit výdaje na zábavu se střetávají s dochovanými účty, ukazujícími nárůst výdajů na tyto aktivity na dvojnásobek mezi lety 1771 a 1772.⁸⁸³ Přestože tedy již neměl ve svých sídlech stálý hudební soubor, pokračoval v provozování s hudbou spjatých aktivit. Nelze tedy ani vyloučit další, již externí spolupráci i Kohouta na těchto akcích. Žádné důkazy pro to však nemáme.

Působení v orchestru prince Contiho bylo pro Josefa Kohouta zcela rozhodujícím s ohledem na jeho pařížskou hudební kariéru. Nevíme, zda Kohouta princem doporučil hrabě a později kníže Kounic, který mu dlouhodobě pomáhal – tato varianta se zdá méně pravděpodobná vzhledem k zápornému postoji Contiho v otázce francouzského sblížení s Habsburky. Václav Antonín Kounic však mohl Kohoutovi poskytnout doporučení k jiným

⁸⁸⁰ *Idem.*, s. 660–662.

⁸⁸¹ ÉLART, Joann, „Les origines du concert public à Rouen...“, *op. cit.*, s. 58.

⁸⁸² VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 646; také HENNEBELLE, *De Lully à Mozart, op. cit.*, s. 99.

⁸⁸³ *Ibidem.* (Henebelle)

pařížským osobnostem, které mu mohly otevřít dveře ke Contimu. Mezi takovými se nabízí kněžna Kinsky,⁸⁸⁴ která takto pomohla později Zinzendorfovi během jeho krátké pařížské mise.

I když pro dokumentaci Kohoutových aktivit u prince Contiho chybějí archivní dokumenty, které tak jedinečně osvětlily pobyt v jeho prvním působišti u prince Radziwilla, je tato etapa jeho kariéry hojně doložena jeho dochovanou hudební tvorbou. Právě s působením u prince Contiho je totiž dle našeho názoru třeba spojovat většinu skladatelských aktivit Josefa Kohouta během jeho pařížského pobytu, jak ukážeme v následujících kapitolách.

3.3.3.1.1. Komické opery pro prince?

Princ de Conti byl pravidelným návštěvníkem pařížské opery a také *Comédie Italienne*. Jeho záliba v hudebním divadle je doložena i množstvím dobových zmínek, viz například deníky Zinzendorfa, či paměti Bachaumonta a Mme de Genlis. Pro představení, která pořádal v prostoru Templu či v l'Isle-Adam, si najímal členy pařížských divadel. Ve zdech Templu pak našel útočiště takřka tucet bývalých hvězd pařížských lyrických scén na konci kariéry, kterým princ vyplácel rentu.⁸⁸⁵ Mezi nimi byli i Jélyotte, Marie Fel či Jeanne Lemierre.

Pro svá představení si princ de Conti zvolil za intendanta Nicolase-Médarda Audinota. Tento herec začínal ve svém rodném městě Nantes a od roku 1755 působil v Paříži. Byl členem *Comédie Italienne*, roku 1762 vstoupil do služeb prince Contiho. Po dvou letech se opět vrátil na prkna pařížského divadla, pravděpodobně ale pokračoval v práci i pro prince Contiho. Od roku 1767 pokračoval ve svých dalších aktivitách – založil divadlo marionet a také divadlo s dětskými herci, které dostalo jméno *L'Ambigu-Comique*. Ve všech těchto aktivitách se však pravidelně objevovaly vazby na prince Contiho, jako jeho protektora, jak upozorňuje Vernet.⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ Komtesa Marie-Auguste de Pálffy, vdova po Françoisi Ferdinandovi knížeti Kinském (1678–1741).

⁸⁸⁵ Tento počet zmiňuje Vernet, VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 665.

⁸⁸⁶ *Idem.*, s. 638–639.

Princ de Conti měl také velmi úzký vztah k pařížské *Comédie Italienne*, a to nejen v souvislosti s jeho tamními favoritkami, např. Mlle Billioni (1751–1783), kterou opakovaně protěžoval do představení.⁸⁸⁷ Louis-François totiž pravidelně využíval tamní herce a snad i část hudebníků pro své potřeby během pobytů v l'Isle-Adam. Z deníku intendanta králových Menus Plaisirs se dovídáme, že měl za úkol zorganizovat zasedání a zkoušky s představeními *Comédie Italienne* tím způsobem, aby měl princ de Conti k dispozici pro svá představení v l'Isle-Adam všechny, koho potřebuje.⁸⁸⁸

Na častý divadelní provoz u prince Contiho ukazuje v neposlední řadě i záznam v soupisu jeho majetku po úmrtí. Zde najdeme položku obsahující: „scénu s dekoracemi, lavice, taburety a další potřeby; dvě stě kostýmů z různých látek s doplňky, vše oceněno celkem na 2 400 liber.“⁸⁸⁹ Vernet tento záznam vztahuje k sálu pro plesy a představení v l'Isle-Adam, který prince Conti nechal vystavět na sousedním ostrově, l'île de la Cohue. Předpokládá ovšem, že princovo pravidelné najímání herců *Comédie Italienne* od roku 1762 mohlo vést k výstavbě skutečného divadla v l'Isle-Adam.⁸⁹⁰ Prameny dokazující výstavbu velkého divadla se ovšem váží až k období o deset let později. V letech 1771 až 1774 totiž najal princ de Conti Jeana Damuna (?–1779), aby vedl přestavbu sálu pro představení na ostrově Cohue, v němž se měl po vzoru opery ve Versailles střídat prostor pro plesy s divadlem.⁸⁹¹

Zatímco možná existence divadla v l'Isle-Adam se jeví velmi pravděpodobná, jeho umístění v pařížském Templu je problematičtější. Princ de Conti nicméně plánoval v Templu divadlo zřídit a dle Bachaumontových pamětí byla dokonce budova dostavěna.⁸⁹² Jejímu otevření

⁸⁸⁷ *Idem.*, s. 633.

⁸⁸⁸ Zápis z 29. srpna a 11. prosince 1762. PAPILLON DE LA FERTÉ, Denis-Pierre Jean, *Journal*. (E. Boyssse, ed.), Paris: P. Ollendorff, 1887, s. 80 a 99.

⁸⁸⁹ „Item un théâtre avec ses décorations, banquettes, tabourets et autres dépendances ; deux centes habits de caractères de différentes étoffes avec leurs attributs, prisés ensemble la somme de 2.400 £.“ F-Pan/ X^{1A} 9179: *Inventaire après décès de Louis-François de Conti*, 7 décembre 1776, položka č. 105. Cituji dle VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 635.

⁸⁹⁰ *Ibidem.*

⁸⁹¹ Viz *idem.*, s. 635–637.

⁸⁹² „Le théâtre dont nous avons parlé, il y a quelque tems, et qui devait s'ouvrir incessamment au Temple, est entièrement achevé : il était question d'y jouer des pièces de tous genres tragédies, comédies, opéra-comiques, etc. Il passe pour constant que M. le Prince de Conti a reçu

však zabránil Ludvík XV., a to zřejmě ve strachu z privilegovaného postavení Templu, v němž by neplatila královská cenzura. Během podzimu 1765 si tak princ de Conti dopisoval s královskou administrativou, nakonec však musel ustoupit. Královo stanovisko bylo jasné:

„Král byl informován o plánu zavést v prostoru Templu divadlo, aby provádělo tragické i komické kusy, a Její Výsost neshledává vhodným, aby zařízení tohoto typu existovalo, protože by škodilo a bylo v rozporu s privilegii tří dalších divadel ustavených v Paříži, která jen těžko přežívají. Její Výsost mě pověřila napsat Vaší Jasnosti, že si nepřeje, aby bylo v prostoru Templu zavedeno jakékoli divadlo, a Vaše Jasnost má laskavě dle toho jednat, v případě, že takový plán byl vytvořen. [...]“⁸⁹³

Plán otevřít v Templu veřejné divadlo a tím snad i snížit náklady na prováděná představení tedy ztroskotat. Princ de Conti se však své záliby v divadle nevzdal a dál pokračoval v pořádání soukromých představení pro svoji společnost. Do období příprav otevření zmiňovaného divadla a krátce poté spadá také výrazná aktivita hudebníků princova orchestru na poli komických oper,⁸⁹⁴ a to i v případě například jinak skladatele pouze instrumentálních děl Johanna Schoberta. Z celkových dvaceti hudebníků, jejichž působení je u prince Contiho doloženo, víme o skladatelských aktivitách u třinácti z nich.⁸⁹⁵ Téměř polovina se pak pokoušela zalíbit se princem komponováním komických oper. Z následujícího přehledu tvorby těchto hudebníků se ukazuje, že hlavní jádro jejich snažení, pokud nejde dokonce o výlučnost, je spjato s dobou fungování princova orchestru. Neaktivnějším obdobím pak jednoznačně byla doba spjatá s princovým

une lettre de M. le Comte de St ; Florentin, au nom du Roi, qui en suspend l'ouverture. On ne doute pas que ce ne soit sur les représentations des autres spectacles.“ BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets... op. cit.*, vol. 1, s. 542 (7. prosince 1765). Cituji dle VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 638.

⁸⁹³ „Le Roy a été informé d'un projet d'établir un spectacle dans l'enclos du Temple à Paris, pour y représenter des pièces tragiques et comiques, et Sa Majesté ne jugeant pas à propos qu'un établissement de cette nature ait lieu, parce qu'il seroit préjudiciable, et contraire aux privilèges des trois autres spectacles établis à Paris et qui ont beaucoup de peine à s'y soutenir. Sa Majesté m'a ordonné d'avoir l'honneur d'écrire à V. A. S. qu'elle désire qu'il ne soit établi aucun spectacle dans l'enclos du Temple et que V. A. S. veuille bien donner ses ordres, en conséquence au cas que ce projet ait en effet été formé [...]“ F-Pan/ O¹ 407, fol. 459, 22. dubna 1765. Cituji dle HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart, op. cit.*, s. 84–85.

⁸⁹⁴ Na hlavní vlnu komponování komických oper členy princova orchestru v letech 1764 až 1767 upozorňuje již Raphaëlle Legrand a připojuje přehled jimi složených děl v tomto období, viz LEGRAND, R., „La fortune de Bertrand...“, *op. cit.*

⁸⁹⁵ Přehledy skladatelských aktivit jednotlivých členů Contiho orchestru s ohledem na různé žánry ukazuje Vernet, viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 666 a 673.

plánem otevření veřejného divadla. Právě v této době a v několika následujících letech totiž princovi hudebníci premiérovali své komické opery na půdě pařížské *Comédie Italienne* (CI):

Jean-Claude Trial (1732–1771)	+ P. Vachon: <i>Renaud d'Ast</i> (comédie mêlée d'ariettes, 2 akty, P.-R. Lemonnier, 12. 10. 1765, Fontainebleau), ne v Paříži + P. Vachon: <i>Esopé à Cythère</i> (comédie mêlée d'ariettes, 1 akt, L. J. H. Dancourt, 15. 12. 1766, CI), 9 představení
Pierre Vachon (1738–1803)	+ Gossec: <i>Les Femmes et le secret</i> (comédie mêlée d'ariettes, 1 akt, A.-F. Quétant, 9. 11. 1767, CI), na repertoáru do 1789 <i>Sara, ou la Fermière écossaise</i> (comédie mêlée d'ariettes, 2 akty, J.-B. Collet de Messine, 8. 5. 1773, CI)
François-Joseph Gossec (1734–1829)	<i>Le Périgourdin</i> (intermède, A. N. Piédefer, Marquis de La Salle d'Offrémont, 7. 6. 1761, divadlo zámek Chantilly) ⁸⁹⁶ <i>Le Faux lord</i> (op.-com., 3 akty, Parmentier, 27. 6. 1765, CI) <i>Les Pêcheurs</i> (op.-com., 1 akt, Marquis de La Salle d'Offrémont, 23. 4. 1766, CI) <i>Toinon et Toinette</i> (op.-com., 2 akty, J. A. J. Desboulmiers, 30. 6. 1767, CI) <i>Le Double déguisement</i> (op.-com., 2 akty, Houbron, 28. 9. 1767, CI)
Jean-Joseph Rodolphe (1730–1812)	<i>Le Mariage par capitulation</i> (op.-com., 1 akt, L. H. Dancourt, 3. 12. 1764, CI), 1 představení <i>L'aveugle de Palmire</i> (comédie-pastorale mêlée d'ariettes, 2 akty, Desfontaines, 5. 3. 1767, CI), 5 představení <i>Nanine, soeur de lait de la Reine de Golconde</i> (pastorale en ariettes et vaudevilles, 3 akty, Desfontaines, 1773, Fontainebleau)

⁸⁹⁶ Vernet situuje premiéru *Le Périgourdinu* do l'Isle-Adam 7. června 1762. Viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 643. Grove uvádí, že mělo být představení v soukromém divadle prince Contiho na zámku Chantilly, což se jeví jako nesmysl.

Josef Kohout (1734–1777)	<i>Le Serrurier</i> (op.-com., 1 akt, 20. 12. 1764, CI) <i>La Bergère des Alpes</i> (pastorale mêlée de chants, 3 akty, 19. 2. 1766, CI) <i>Sophie, ou le Mariage caché</i> (op.-com., 3 akty, 4. 6. 1768, CI) <i>Le Closière ou le Vin nouveau</i> (op.-com., 1 akt, 10. 11. 1770, Fontainebleau), ne v Paříži
Johann Schobert (ca. 1740–1767)	<i>La Garde-chasse et le braconnier</i> (op.-com., 1 akt, anonym, 18. 1. 1766, CI), 1 představení

Tab. 13: Přehled tvorby komických oper hudebníků prince Contiho

Na přehledu tvorby těchto hudebníků je zjevné, jak dalece jejich kariéru ovlivnil právě hudební vkus prince Contiho a jeho společnosti. Zjevně díky Contiho orchestru vznikla spolupráce J.-C. Triala s Vachonem, oběma avignonskými rodáky. Kromě spolu komponovaných komických oper se lyrické tvorbě věnovali jen minimálně.⁸⁹⁷ U Johanna Schoberta tvoří jeho komická opera *La Garde-chasse et le braconnier* (1766) naprostou výjimku v jeho jinak výlučně instrumentální tvorbě. Co se týče Jean-Josepha Rodolpha, jeho začátky se scénickou produkcí jsou spjaty s baletní produkcí Jean-Goerge Noverra ve Strassbourgu. Jako zcela přesvědčivý příklad se pak jeví F.-J. Gossec, jehož tvorba komických oper končí rokem 1767 a nadále se z hudebního divadla věnoval již jiným žánrům.⁸⁹⁸

Je pravděpodobné, že výše zmíněná díla byla nejprve provedena ve společnosti prince Contiho, než se začala ucházet o přízeň pařížského publika. Takový stav alespoň dokládá případ prvotiny Josefa Kohouta v tomto žánru. Z tisku partitury jeho komické opery *Le Serrurier* se totiž v dedikačním dopise dozvídáme:

⁸⁹⁷ J. C. Trial složil *pastorale héroïque – La Fête de Flore* (Fontainebleau, 1770) a dvě další díla ve spolupráci s P.-M. Bertonem; P. Vachon je autorem dále pouze jednoho heroického baletu: *Hippomène et Atalante* (Paris, Opéra, 1769).

⁸⁹⁸ Za tento postřeh děkuji R. Legrand.

„Jeho Nejvyšší Jasnosti Princi Contimu

Pane

Vaše Nejvyšší Jasnost mě poctila podporou mého talentu, když věnovala pozornost provedením tohoto malého díla.

Račte, Pane, dnes přijmout jeho věnování, jako úlitbu za Vaši dobrotu a důkaz hluboké úcty s níž zůstávám

Pane

Vaší Nejvyšší Jasnosti

nejpokornějším a

nejposlušnějším služebníkem.

J. Kohaut⁸⁹⁹

Podobnou situaci lze předpokládat i u jiné komické opery *Le Tonnelier*. Ta se totiž zdá být typicky příležitostným dílem, na němž spolupracovali hned čtyři Contiho hudebníci (J.-C. Trial, F.-J. Gossec, J. Schobert, J. Kohout) s pomocí další tří autorů: Alexandra, Philidora a Ciapalantiho. I když bývá v Gossecových biografiích dílo dáváno do spojitosti s tvorbou pro prince de Condé, lze se domnívat, že byl vznik tohoto díla spjat spíše s divadelními zálibami prince Contiho. Připomeňme, že původně Audinotovo dílo přepracoval na libreto F.-A. Quétant, tedy obě postavy úzce spjaté s divadelním děním na dvoře prince Contiho.

* * *

Z výše uvedených skutečností se zdá velmi pravděpodobné, že většina komických oper Josefa Kohouta, snad až na poslední *La Closière*, vznikala na objednávku a pro pobavení prince Contiho a jeho společnosti. Je rovněž možné, že právě taková provádění komických oper byla jistým předpokojem pro jejich přijetí v *Comédie Italienne*, většina tamních hlavních herců totiž byla často princem pro představení najímána.

⁸⁹⁹ „À son Altesse Sérénissime | Monseigneur le Prince de Conti | Monseigneur | Votre Altesse Sérénissime m'a fait la | grace d'encourager mon talent en prêtant quelque attention aux | représentations de ce petit ouvrage. | Daignez, Monseigneur, en recevoir aujourd'hui | l'hommage, comme un Tribut dû à vos bontés, et une preuve du | très profond Respect avec le quel je suis | Monseigneur | De Votre Altesse Sérénissime | Le très humble et | très Obeissant Serviteur | J. Kohaut“ KOHAUT, Josef, *Le Serrurier*, opéra comique, en un acte. Dédié à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Conti. Par Mr. Joseph Kohaut, ordinaire de la musique de son Altesse. [...] Paris: L'Auteur, Le Clerc, s.d. [1765], dedikace.

Možný vliv osobního vkusu prince Contiho či provozovacích podmínek u jeho dvora na podobu komických oper jeho hudebníků by si jistě zasloužil samostatnou studii. Nekompletně dochovaná pramenná základna však její vypracování značně komplikuje. Věřme, že v rámci naší práce představené komické opery Josefa Kohouta přispějí k lepšímu povědomí o typologii repertoáru prováděného u tohoto velkého milovníka divadla.

3.3.3.1.2. Hudební salon prince Contiho

O zálibě prince Contiho v novém žánru komických oper a s tím spojené tvorbě jeho hudebníků jsme již pojednali. Zbývá se tedy zaměřit na další repertoár, který byl pravděpodobně hrán v Templu či v l'Isle-Adam.

Žádná hudební knihovna Contiů se naneštěstí nedochovala, rekonstrukce její podoby je tedy možná pouze z druhotných pramenů. Jedním z nich je i již citovaný inventář po úmrtí Louis-Françoise Contiho. Zde je celkem devět položek věnováno hudebninám. S ohledem na význam tohoto svědectví jej přepisujeme celý:

- „818 Taktěž šest svazků in 4° s číslem 177 různých tištěných komických oper, mezi nimiž *Serrurier* od Kohouta svázaný v zeleném pergamenu, oceněno společně na osm liber. [...]
- 853 Taktěž třicet svazků in 4°, in 8°a in 12° s číslem 215, mezi nimiž Sbírký písni s rukopisnými notami, oceněno společně na šedesát liber. [...]
- 857 Taktěž různé balíky tisků a rukopisů oper s číslem 216, oceněno společně na dvanáct liber.
- 858 Taktěž dva balíky různých instrumentálních skladeb s číslem 217, oceněno společně na šest liber. [...]
- 882 Taktěž sedmdesát pět svazků in 4°s číslem 214 různých tištěných a rukopisných hudebnin, jako trio, kvartet a symfonie, včetně těch od Stadlera a Rugeho, oceněno společně na dvacet čtyři liber.
- 883 Taktěž třicet sloh z tvrdého papíru s číslem 242, obsahujících rukopisnou hudbu k divertissements z různých oper, mezi nimiž *Indes Galantes*, oceněno společně na šest liber.

- 884 Taktěž dvanáct sloh s hudebními rukopisy s číslem 243, obsahujících symfonie různých autorů, oceněno společně na šest liber.
- 885 Taktěž osm sloh z tvrdého papíru s hudebními rukopisy s číslem 244, obsahujících duety a další instrumentální kusy, oceněno společně na [?] liber.
- 886 Taktěž třicet šest sloh z tvrdého papíru s rukopisnými hudebninami s číslem 245, obsahujících partitury různých komických oper, oceněno společně na osmnáct liber.
- 887 Taktěž dvacet tři svazků in 4° různých tištěných hudebnin s číslem 246, mezi nimiž skladby pro cembalo od d'Andrieua, oceněno společně na šest liber.⁹⁰⁰

Kromě množství komických oper, mezi nimiž je dokonce výslovně uveden *Le Serrurier* od Josefa Kohouta, jsou zde zmíněny také tištěné a rukopisné opery a divertissements, z vokální hudby dále sbírky písní. Obsáhlý je seznam instrumentální hudby, kde jsou hojně obsazeny symfonie, dále kvartety a tria. U poslední položky uvedených dvacet tři svazků tištěné hudby včetně Dandrieuových *Pièces de clavecin* (zřejmě druhá kniha z roku 1728 dedikovaná princovi Louis-Armandovi)⁹⁰¹ pak pravděpodobně obsahovalo pouze tvorbu pro klávesové nástroje. Mezi osmi složkami rukopisných skladeb včetně duetů se mohly nacházet i duety, které provozoval Josef Kohout s postupně dvěma violoncellisty Contiho orchestru Duportem a Jansonem v *Concert spirituel*. Je totiž více než pravděpodobné, že stejný program byl provozován i v Templu či na

⁹⁰⁰ „818 Item Six volumes in quarto numérotés 177 de différents opéras comiques gravés dont le Serrurier par Kobaut couvert de parchemin verd prisés ensemble huit livres. [...]”

853 Item trente volumes in quarto in octavo et in douze Numérotés 215 dont des Recueils de Chansons avec notes manuscrits prisés ensembles soixante livres. [...]

857 Item différents paquets d'opéras gravés imprimés et Manuscrits Numérotés 216 prisés ensemble douze livres.

858 Item deux paquets de différentes musiques instrumentales Numérotés 217 prisés ensembles six livres. [...]

882 Item soixante quinze volumes in quarto Numérotés 214 de différentes musiques gravées et Manuscrites comme trio, quatuor, et simphonies dont celle de Staldero et Ruge prisés ensembles vingt-quatre livres.

883 Item trente portefeuilles en Carton numérotés 242 contenant la Musique manuscrite de divertissement de différents opéras dont celle des Indes Galantes prisés ensembles six livres.

884 Item douze portefeuilles de musique Manuscrites numérotés 243 contenant des Simphonies de divers auteurs prisés ensembles six livres

885 Item huit portefeuilles en Carton de musique Manuscrites numérotés 244 contenant des duos et autres Musique Instrumentale prisés ensembles [?] livres

886 Item trente six portefeuilles en carton de Musique Manuscrite numérotés 245 Contenant les partitions de différents opéras comiques prisés ensemble dix-huit livres.

887 Item vingt trois volumes in quarto de différentes Musiques gravées numérotés 246 dont pièces de Clavecin d'Andrieu prisés ensemble six livres.“ F-Pan / X^{1A} 9178 a 9179, Scellés et inventaire après décès de Louis-François de Conti, 4 et 7 décembre 1776. Cituji dle VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 664.

⁹⁰¹ Dle HENNEBELLE, D., *De Lully à Mozart, op. cit.*, s. 237.

letním sídle. Pod položkou 883 inventáře je dále možné spatřovat instrumentální čísla z oper, či různá instrumentální aranžmá těchto děl.⁹⁰²

Kromě položek v inventáři lze rekonstruovat podobu repertoáru koncertů také na základě vydaných not jednotlivých členů orchestru. O to se pokoušejí Vernet a Hennebelle. Kromě již zmíněných komických oper se Contiho hudebníci pokoušeli i o další vokální formy. Mezi nimi najdeme kantáty a *cantatilles* s doprovodem více nástrojů, ale i menší vokální formy jako písně, romance, *brunettes*, apod. s doprovodem harfy či kytary, jak bylo zvykem dle soudobých tištěných sbírek. Kytara jako doprovodný nástroj zpěvu byla v této době velmi oblíbená, často ji k doprovodu vlastního zpěvu používal i Jélyotte, jehož takto zvěčnil Ollivier v již zmiňovaném výjevu z Templu za přítomnosti malého W. A. Mozarta. Mimo vokální tvorby byli Contiho hudebníci činní podstatně také na poli ryze instrumentální hudby. Z přehledů jimi vydaných instrumentálních opusů, které uvádí Vernet, vyplývá, že největší místo měla v jejich tvorbě komorní díla, v podstatně menší pak symfonie a koncerty. Převaha komorní hudby u tištěných děl sice může souviset s její větší adaptabilitou na amatérské publikum a různá nástrojová seskupení, zároveň však jistě i odráží převažující repertoár koncertů v Templu. Mezi vydanými díly zde nacházíme jak cembalové sonáty s doprovodem smyčců *ad libitum*, tak také různá nástrojová seskupení duet, trií a kvartetů. Jak již bylo řečeno, v menší míře se ve vydané tvorbě Contiho hudebníků objevují symfonie a koncerty. V tomto ohledu je však třeba zmínit koncertantní tvorbu Johanna Schoberta pro klávesové nástroje, která spolu s jeho sonátami ovlivnila malého Mozarta. Dalšími autory sólových koncertů byli Pierre Vachon (housele) a také J.-J. Rodolphe, který vlastní koncert pro lesní roh sám interpretoval v *Concert spirituel*. Lze se tedy domnívat, že podobnou produkci předvedl i v Templu.

Z výše uvedeného stručného nástinu repertoáru koncertů v Templu je zřejmé, že také na komorní tvorbu Josefa Kohouta je nutné nahlížet v tomto kontextu, tedy jako na díla skládaná v rámci služby u prince Contiho.

⁹⁰² O tom také VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 681–682.

3.3.3.1.2.1. Komorní tvorba – periodické publikace

Komorní tvorbu Josefa Kohouta je třeba, stejně jako jsme to ukázali s ohledem na jeho komické opery, posuzovat v souvislosti s působením v orchestru prince Contiho. Do výše zmíněného oblíbeného repertoáru prince a jeho společnosti zcela zapadají Kohoutovy skladby určené k publikaci s měsíční periodicitou; svým obsazením zároveň odpovídají možnostem princova orchestru.

Periodické vydávání hudebnin v Paříži mělo za Kohoutova tamního působení již jistou tradici. Jeho počátky můžeme nalézt v publikacích písní, připojovaných v počtu jedné až dvou ke každému číslu měsíčníku *Mercure galant* od roku 1678,⁹⁰³ což pokračovalo i v rámci jeho následovníka *Mercure de France*. Úspěch měsíční periodicity dokládá i série kolektivních sbírek písní, kterou v letech 1695–1724 vydával slavný pařížský vydavatelský rod Ballardů, kteří se honosili královským privilegiem pro tisk hudebnin z mobilních prvků.⁹⁰⁴ Tisk hudebnin na základě rytin se v rámci periodických publikací více rozmohl v 60. letech 18. století, a to pro větší obsazení a v partech. Důležitý byl v tomto ohledu počín vydavatele La Chevardièra a jeho série *Symphonies périodiques*, jimž jsme se věnovali více na jiném místě této práce. Právě do této tradice v partech vydávaných rytých hudebnin lze zařadit i počín Josefa Kohouta. Ten se tímto způsobem, tj. s měsíční periodicitou, rozhodl vydávat během roku 1767 hned dvě spojené série: *Ariettes à voix seule avec grande symphonie* (Ariety pro sólový hlas s doprovodem orchestru) a *Trios pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse* (Tria pro cembalo, harfu nebo loutnu s doprovodem houslí a basu).

S nápadem vydávat periodicky sólové ariety s orchestrálním doprovodem ovšem Josef Kohout nepřišel jako první. Předstihli a snad i inspirovali jej v tom dva jiní autoři, z nichž jeden byl jeho kolegou v orchestru Prince Contiho, tamní kapelník Jean-Claude Trial. Ten spojil své síly

⁹⁰³ Katalog těchto písní spolu s digitalizovanými kopiemi not je k dispozici online v rámci projektů Centra pro barokní hudbu ve Versailles. V současné době je publikována první část databáze, 1678–1700. <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-de-genre/Catalogue-des-airs-publies-dans-le-Mercure-galant-1678-1700>. [cit. 6. 7. 2015]

⁹⁰⁴ K této sérii více například GOUJON, Jean-Philippe, „Les Recueils d'airs sérieux et à boire des Ballard (1695–1724)“, *Revue de musicologie* 96, N°1 (2010), s. 35–72.

s François-André Danicanem Philidorem a společně nabídli k předplatnému sérii čtrnáctidenně publikovaných ariet s doprovodem orchestru. Inzerce předplatného vydaná roku 1766 v lednovém čísle měsíčníku *Mercure de France* objasňuje výběr žánru:

„[...] Pestrost je duší koncertů. Malé kantáty (*cantatilles*) nastoupily po kantátách. Ariety a jiné samostatné árie nahrazují malé kantáty, které se stále zdály býti příliš dlouhé a zaplňovat příliš mnoho času koncertu. Pánové TRIAL a PHILIDOR spojili své síly, aby svými díly přispěli k této rozmanitosti, již vyžaduje záliba publika. [...] Skladatelé pracovali pro všechny druhy hlasů a ve všech žánrech. [...]“⁹⁰⁵

Právě krátkost a pestrost byla tedy hlavní devízou těchto sólových ariet s bohatým nástrojovým doprovodem. Pro dodání větší prestiže této sérii neopomíná ještě inzerce zmínit, po připomenutí kvalit obou autorů v daném žánru, také skutečnost, že: „téměř všechny tyto ariety, které tvoří dostatečný soubor na dva roky, byly provedeny několika z nejlépe sestavených orchestrů, zejména orchestrem jeho Jasnosti prince Contiho.“⁹⁰⁶

Sbírka byla určena pro široké publikum, jemuž se chtěla přizpůsobit variabilitou nástrojového obsazení. Je tedy předesláno, že v případě doprovodu pouze jedněmi houslemi se má použít part zapsaný spolu se zpěvním hlasem a basem v partituře. Pokud je však k dispozici více nástrojů, mají použít party vydané samostatně a připojené ke každé arieti. Takto vybavené ariety doplněné vždy o jednu či dvě krátké a veselejší písně (*airs*), měly vycházet vždy prvního a patnáctého v měsíci, a to počínaje 1. lednem 1766. Předplatné pak bylo otevřeno u nakladatele La Chevardièra až do konce března téhož roku.

Jakmile se blížil konec lhůty pro předplatné, připomněl ještě týdeník *L'Avant-Coureur* výjimečnost této nabídky a zároveň dosvědčil konec dříve tak oblíbených kantát:

⁹⁰⁵ „La variété est l'âme des Concerts. Les Cantatilles ont succédé aux Cantates. Les Ariettes & autres airs détachés succèdent aux Cantatilles qui ont encore paru avoir trop d'étendue, & remplir trop de temps dans un Concert. MM TRIAL & PHILIDOR se sont réunis pour fournir par leurs ouvrages à cette diversité qu'exige le goût du Public. [...] Les Compositeurs ont travaillé pour toutes les voix & dans tous les genres. [...]“ *Recueil d'ariettes à voix seule & à grande symphonie*, in: *Mercure de France*, leden 1766, s. 180–182.

⁹⁰⁶ „Presque toutes les ariettes, qui forment déjà un fond suffisant pour deux ans, ont été exécutées dans quelques Concerts des miens composés, notamment dans celui de S.A.S. Monseigneur le Prince de CONTY.“ *Ibidem*.

„Vláda kantát a dokonce i malých kantát (*cantatilles*) je pryč. Na koncertech je vyžadována pestrost a má se zato, že tento druh skladeb na nich zabírá příliš velkou část. Dnes je před nimi dávana přednost arietám a samostatným áriím.“⁹⁰⁷

Pokračování Josefa Kohouta v projektu jeho kolegů bylo tedy zcela v souladu s dobovým vkusem a požadavky publika. Kohout nabídl v následujícím roce sérii ariet se stejným obsazením, tedy pro sólový hlas s doprovodem dvou houslí, violy, basu, dvou hobojů a dvou lesních rohů. K této publikaci však připojil ještě již výše zmíněná tria. Pro svůj podnik si na rozdíl od svých kolegů vybral jiného vydavatele – Leclerca, který mu již dříve vydal partituru *Le Serrurier* a v následujícím roce vytiskl i partituru *Sophie*. V inzerátu pro předplatitele se v měsíčníku *Mercure de France* zájemci mohli dozvědět:

„Sbírka ariet pro sólový hlas s orchestrem a trií pro cembalo či harfu s doprovodem houslí a basu složených panem Kohoutem, hudebníkem orchestru jeho Jasnosti prince Contiho. Toto dílo, které bude vycházet jako periodikum, se bude nabízet formou předplatného za 36 franků pro Paříž a 42 liber pro venkov, poštovné v ceně; a ti, kteří budou chtít předplatné jen pro samotné ariety či pro samotná tria, zaplatí 18 franků pro Paříž a 21 liber pro venkov, poštovné v ceně. Prvního každého měsíce bude dodána jedna arieta a jedno trio, vytištěné in folio a dobře vyryté. Každý předplatitel obdrží výtisk u sebe doma v Paříži a na venkově.“

První výtisk od každého kusu vyjde prvního ledna 1767. Předplatné bude přijímáno pouze u pana Leclerca, jediného toho jména v obchodu s hudebníky, ul. Saint Honoré na rohu ul. des Prouvaires, u vývěšního štítu sv. Cecílie. Ariety a tria se budou prodávat zvlášť s orchestrálními party za 40 sols každé, což dělá 48 liber a tedy čtvrtinovou výhodu pro předplatitele; každý výtisk bude podepsán a parafován autorem.“⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ „Le regne des Cantates & même des Cantatilles est passé. On veut de la variété dans les Concerts, & l'on trouve que ces sortes de morceaux en occupent une partie trop considérable. On leur préfère aujourd'hui les Ariettes ou airs détachés.“ *L'Avant-Coureur* N°9 (3. 3. 1766), s. 129–130.

⁹⁰⁸ „RECUEIL d'ariettes à voix seule & à grande symphonie, & des trios pour le clavecin ou la harpe, avec accompagnement d'un violon & la basse, de la composition de M. Kohaut, Ordinaire de la Musique de S.A.S. Mgr le Prince de Conti. Cet ouvrage qui paroîtra en forme de journal, sera donné par souscription sur le pied de 36 francs pour Paris, & 42 livres pour la province, port franc ; & ceux qui ne voudront souscrire que pour les ariettes seules ou pour les trios seuls, payeront 18 francs pour Paris, & 21 livres pour la province, port franc. On délivrera le premier de chaque mois une ariette & un trio imprimés in fol. & bien gravés. Chaque souscripteur recevra son exemplaire chez lui à Paris & en province.“

Le premier exemplaire de chaque article paroîtra le premier Janvier 1767. On recevra les souscriptions seulement chez le sieur Leclerc, seul du nom dans la marchandise de Musique, rue Saint Honoré au coin de la rue des Prouvaires, à l'enseigne de Sainte Cecile. Les ariettes & les trios se vendront séparément avec les parties de l'orchestre 40 sols chacune, ce qui fait 48 livres & conséquemment un quart

Přestože byly Kohoutovy jednotlivé zásilky skladeb, obsahující kromě ariet i instrumentální tria, levnější než předplatné jeho kolegů Triala s Philidorem, neměl zřejmě Kohoutův podnik kýžený úspěch.⁹⁰⁹ Lze tak alespoň soudit z dochovaných exemplářů těchto děl. Celkem šest ariet z anoncovaných dvanácti se dochovalo v jediném nám známém exempláři ve fondu konzervatoře uloženém v hudebním oddělení Národní knihovny v Paříži.⁹¹⁰ Všechny takto dochované ariety obsahují podpis nakladatele a obchodníka s hudebninami Borrellyho,⁹¹¹ jsou svázaný nití v levém horním rohu vždy po jedné arietě včetně partů. Titulní list ariet, až na poslední dochovanou, číslo 10 z října 1767, obsahuje uprostřed u data vždy rukopisnou parafu autora a vyrytý rok „L'Année 1767“. Ve stejném fondu konzervatoře se dochovala i celkem čtyři tria.⁹¹² Ta mají stejné charakteristiky jako zmíněné exempláře ariet, a to včetně vlastnoruční parafy autora. Kompletnější kolekce trií se nicméně nalézá v hlavním fondu hudebního oddělení Národní knihovny v Paříži a spolu s právě jmenovanými exempláři se jedná o jedině nám známé dochované prameny těchto skladeb Josefa Kohouta. Pod signaturou F-Pn/ Vm⁷ 5307 (1–8) je zde uloženo celkem osm trií, a to výtisky z ledna až srpna 1767 včetně. Všechny exempláře jsou parafovány autorem, avšak nenesou žádné označení případného prodejce, jako tomu bylo u ostatních exemplářů. Tato sbírka trií náleží do fondu „Bibliothèque royale“, jak potvrzuje razítko na všech exemplářích, razítko je ovšem z pozdější doby. Tuto kolekci Kohoutových trií lze

de bénéfice pour les abonnés ; chaque exemplaire sera signé & paraphé par l'auteur. “*Mercure de France*, prosinec 1766, s. 171–172. Tentýž text byl původně otištěn v periodiku *Annonces, affiches et avis divers* (dvoutýdeník vycházející v pondělí a ve čtvrtek) 17. listopadu 1766, s. 878. Odtud jej cituje také DEVRIÈS-LESURE, Anik, *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005, s. 281.

⁹⁰⁹ Roční předplatné ariet stálo 48 liber pro Paříž a 52 pro venkov.

⁹¹⁰ *Ariette à voix seule avec grande symphonie, de la composition de Mr. Kohaut, ordinaire de la musique de S.A.S. Monseigneur le Prince de Conti. Pour le... l'année 1767*. Paris: Le Clerc, s.d.. N°1, 2, 4, 7, 8 a 10. F-Pc/ A. 34.564–34.569.

⁹¹¹ Podpis Borrellyho u těchto děl vydávaných od ledna 1767 je zřejmě nejstarším známým výskytem jeho jména. Muselo se tedy jednat o jednu z jeho prvních aktivit v obchodu s hudebninami. Slovník pařížských nakladatelů totiž situuje počátek jeho známého působení až do prosince 1767. Viz LESURE, François – DEVRIÈS, Anik, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I. Des origines à environ 1820*. Genève: Minkoff, 1979, s. 39–40.

⁹¹² *Trio pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse, de la composition de Mr. Kohaut, ordinaire de la musique de S.A.S. Monseigneur le Prince de Conti. Pour le... l'année 1767*. Paris: Le Clerc, s.d. N°4, 5, 6 a 8. F-Pc/ A. 34.641, A. 33.719, A. 34.562 a A. 34:563.

identifikovat s výtisky, které získala Královská knihovna výměnou s blíže neurčeným subjektem 6. prosince 1776,⁹¹³ jak dokládají registry povinných výtisků z dané doby.⁹¹⁴

Výše uvedená pramenná základna Kohoutových periodických tisků vzbuzuje otázky ohledně pravidelnosti výtisků jednotlivých děl a také úplnosti kolekce. Vernet mluví v této souvislosti o nepravidelném a chaotickém publikování, a to zejména s ohledem na ariety.⁹¹⁵ Takový dojem skutečně dochované exempláře vzbuzují. S ohledem na kolekci ariet je nicméně zjevné, že se pouze torzovitě dochovala, jak je tomu ostatně i u série trií v témže fondu konzervatoře. Toto dokazuje i dobová inzerce v tisku: v hudební ročence *Almanach musical* v letech 1775 až 1779 totiž bylo inzerováno celkem deset Kohoutových periodických ariet a osm trií, vše k dispozici jednotlivě.⁹¹⁶ Ze zde inzerovaných položek lze tedy odvodit konečný stav vydaných periodických publikací Kohoutových děl, vydavatelé ročenky totiž získali v prosinci 1774 fond hudebnin od vdovy vydavatele Leclerca⁹¹⁷. Potvrzuje se tak, že ariety vycházely do října 1767 (celkem 10) a tria do srpna (celkem 8). Tomuto počtu vydaných kusů odpovídá i kolekce osmi trií z fondu Královské knihovny, kde jsou samostatně svázány jednotlivé hlasy, tedy cembalo/harfa/loutna, housle a bas, čímž ukazují na uzavřenou sérii.

Dochované exempláře ariet nicméně ukazují na další problematiku dobových tisků. Z fragmentu kolekce se totiž vymyká tisk poslední dochované ariety pro říjen 1767. Ten jako jediný nenese parafu autora a na titulním listu je místo uvedeného roku „l'Année 1767“ pouze krátká dvojitá čára. Těmito charakteristikami budí výtisk dojem neautorizované nebo dokonce

⁹¹³ „Plus acquisitions de musique Instrumentale par échange [...] Pour clavecin harpe ou Luth violon et Basse | Kobout 8. Trio [...] Le 6 décembre 1776 | Retiré de la chambre syndicale.“ F-Pnm/ Mss. Fr. 22025 *Régistre de la chambre syndicale*, s. 33.

⁹¹⁴ Otázce problematiky povinných výtisků v utváření hudebního fondu Královské knihovny v 18. století se detailně věnoval Olivier Grellety-Bosviel ve svém příspěvku nazvaném „Les collections musicales entrées par dépôt légal à la Bibliothèque du roi : dépouillement et analyse des registres (1724–1785)“ v rámci semináře *La Constitution des fonds musicaux de la Bibliothèque nationale de France. Histoire des grandes collections musicales* organizovaném Laurence Décobert a Denisem Herlinem v průběhu roku 2015.

⁹¹⁵ VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 675–676.

⁹¹⁶ Viz „CATALOGUE des Ouvrages de Musique vocale & instrumentale, qui se vendent au Bureau du Journal de Musique, rue Montmartre, vis-à-vis celle des Vieux-Augustins, à Paris.“ v *Almanach musical*. Paris: Ruault; bureau du Journal de musique, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779. Reprint Genève: Minkoff reprints, 1972, vol. I–V.

⁹¹⁷ Viz předmluva, *idem.*, vol. I.

falešné edice, údaje o nakladateli Le Clercovi jsou nicméně na titulním listu nezměněny. Připomeňme v této souvislosti, že obchodník a nakladatel Borrelly byl spjat s jiným podvodným vydáním, když v roce 1773 pod jménem Valentina Roesera vydával šest duet pro dvoje housle, jejichž autorství ovšem skladatel popřel.⁹¹⁸ V případě zmíněného dochovaného exempláře říjnové ariety je nicméně možné, že byla pouze dotištěna až po smrti autora a nemohla jím být proto parafována. Této hypotéze by nasvědčovalo i odstranění roku vydání z rytiny („L'Année 1767“), který by pro pozdější prodej dílo zbytečně viditelně stavěl do „staré“ produkce.

I přestože se kolekce Kohoutových periodických komorních děl nedochovala ve své celistvosti, je na místě se jí věnovat i z pohledu skladebného.

⁹¹⁸ LESURE, F. – DEVRIÈS, A., *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I. op. cit.*, s. 39.

3.3.3.1.2.1.1. *Ariettes à voix seule avec grande symphonie*

Jak jsme výše detailně rozebrali, z původně inzerovaných dvanácti ariet s doprovodem orchestru bylo nakonec vydáno pouze deset. Jejich textové incipity známe díky dobové inzerci v *Almanach musical*:

1	<i>Ah! que l'amour est une douce ivresse</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc, ob1, ob2, cor1, cor2	(167t.)
2	<i>Triomphe, Amour</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc, ob1, ob2, cor1, cor2	(168t.)
3	<i>Bergères, ne cessez de craindre</i>		
4	<i>Si le printemps a des douceurs</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc, ob1, ob2	(111t.+44t.)
5	<i>De la jeunesse volage</i>		
6	<i>Le dieu qui charme nos loisirs</i>		
7	<i>Tu régnes, tendre Amour</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc, ob1, ob2, cor1, cor2	(118t.+27t.)
8	<i>On reproche à ma lyre</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc	(114t.+28t.)
9	<i>Le temps du plaisir fuit</i>		
10	<i>L'Amour chérit le mystère</i>	S, vl1, vl2, vla, b, bc, ob1, ob2, cor1, cor2	(62t.+28t.)

Tab. 14: Přehled pramenů sólových ariet s orchestrem J. Kohouta.

Tučně zvýrazněné incipity se vztahují k arietám, jejichž unikátní prameny se dochovaly ve výše zmíněném fondu konzervatoře v pařížské národní knihovně. Z dochovaných exemplářů vyplývá obsazení, pro něž byla kolekce míněna. Jedná se vždy o sólový soprán s doprovodem smyčců, hobojů a lesních rohů. Nelze určit, zda bylo menší obsazení u 4. a 8. ariety záměrem, či zda je důsledkem torzovitěho dochování pramenů. Jednoduchá vazba všech partů každé ariety, tedy sešití nití v levém horním rohu nicméně nevykazuje chybějící listy a zároveň dokazuje nepoužitost partů k provozování.

Tematicky se ariety točí kolem různých podob lásky, čímž zcela zapadají do dobové produkce tohoto žánru. Autora či zdroj textu neznáme;⁹¹⁹ a i když to nelze zcela vyloučit, je nepravděpodobné, že by autorem textu byl sám Josef Kohout.

Již v inzerci periodických tisků ariet, kterou jsme citovali výše, je pokládána za hlavní devízu žánru jeho rozmanitost a krátkost. Těmto charakteristikám také plně odpovídají dochované ariety Josefa Kohouta. Každá z ariet obsahuje dva a více kontrastních dílů, a to buď v podobě samostatných částí, nebo dílů v rámci jedné části. Tyto kontrastní díly se liší jak tempovou charakteristikou, tak taktovým označením a tóninovým průběhem. Pro lepší přehlednost připojujeme schéma jednotlivých částí ariet.⁹²⁰

⁹¹⁹ Incipity jednotlivých árií neodpovídají žádným dalším textům v rámci lístkového incipitového katalogu v hudebním oddělení pařížské Národní knihovny, který velmi detailně mapuje obsáhlý fond této knihovny.

⁹²⁰ Uvádíme vždy tempové a taktové označení, tóninové schéma (/= v rámci dílů) a formální strukturu (pr= petite reprise či coda); svislé čáry oddělují samostatné části, ostatní členění je vždy v rámci jedné části.

1.	Andantino	Allegro	Andantino	Allegro
	3	6/8	3	6/8
	Es/B-B-Es	c/As/Es	Es	Es-es-Es
	a-b-a'	c	a'	c'-d-e
2.	Allegro moderato	Andantino	Allegro moderato	
	♩	6/8	♩	
	B/F	g-B-g	B	
	a	b-c-b'	a'	
4.	Allegretto	Mineur/Andantino		
	2	6/8		
	G	g-d-B-g		
	sonátová	a-b-c-apr		
7.	Allegro moderato	Lent		
	♩	♩		
	B	Es		
	sonátová	aba'		
8.	Adagio	Allegro molto	Adagio	Allegro molto Andantino
	♩	2	♩	2 ♩
	F/C	C	C	C/a/F-F B
	a	b-c-b'	d	e-b'' aa'
10.	Andantino	Allegro molto	Andantino (<i>da capo</i> nebo <i>dal segno</i>)	
	3	♩	3	
	B	g/F	B	
	sonátová	prokomponovaná	sonátová	

Tab. 15: J. Kohout: *Ariety* (JK 5, 6, 8, 11, 12, 14), schémata jednotlivých částí.

Kontrastní díly u jednotlivých ariet mají poměrně vyrovnanou délku, celkově se délka ariet pohybuje kolem 150 taktů (viz předešlá tabulka). U ariet sestávajících z více částí má úvodní část

vždy předeheru a někdy dohru, u druhé části pak začíná zpěv hned od začátku. Hlavní doprovodná složka je svěřena smyčcům, které v některých úsecích zesilují hoboje. Úloha lesních rohů je vysloveně dynamická bez samostatné melodické linky. Kontrast jednotlivých částí ariet je v některých případech podtržen i změnou v instrumentaci (viz 2., 4. a 7.).

Hudební materiál ariet využívá typické dobové idiomy, jako například triolové figurace či rozložené akordy v basu na způsob albertiovských basů. Ve zhudebnění textu je zřejmá snaha o podpoření významu a důležitosti slov pomocí figur, delších melismat či typizovaného doprovodu, v čemž se odráží barokní tradice hudebně-rétorických figur. V první větě druhé ariety je tak například slovo „enchaîne“ (tj. „svaž, spoj všechna srdce“) podpořeno dlouhým melismatem s triolovými figuracemi:

The image shows two systems of musical notation. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are: "ne par tes bienfaits enchaîne". The second system also has a vocal line and a bass line. The lyrics are: "ne tous les cœurs que nos hautbois que nos musettes". The music is characterized by frequent triplets and complex rhythmic patterns, particularly in the bass line.

Obr. 34: J. Kohout: *Arieta č. 2* (JK 6), Allegro moderato, part S + bc, t. 30–44.

V sedmé arietě je text „du dieu qui lance le tonnerre“ („od boha, který vrhá hromy“) podpořen nejen koloraturou ve zpěvním hlase, ale také náležitě „hřmějícím“ doprovodem:

t.61

Ob. I, II

Cor in B \flat
I, II

Soprano

VI I

VI II

Vla

B.c.

Ob. I, II

B \flat cor
I, II

S

VI I

VI II

Vla

B.c.

Du dieu qui lan - ce le ton - ner re,

f *p* *cresc.* *f*

f *pp* *cresc.* *f* *ff*

f *pp* *f* *ff*

f *pp* *f* *ff*

f *pp* *cresc.* *f*

f *pp* *cresc.* *f*

f *pp* *cresc.* *f*

f *pp* *cresc.* *f*

3 #7 6 3 9 4

Obr. 35: J. Kohout: *Arieta č. 7* (JK 11), Allegro moderato, t. 61ad.

S dudáckou prodlevou se pak setkáme ve druhé části čtvrté ariety, kde je použita u textu „au son du chalumeau“ („za zvuku šalmaje“):

Mineur *andantino*
 Au son du chalumeau, l'écho gémit sur le côté;
 ainsi les cœurs constants n'ont jamais d'amour sans tourments.

Obr. 36: J. Kohout: *Arieta č. 4* (JK 8), *Mineur-Andantino*, part S + bc, začátek.

* * *

Sólové ariety s doprovodem orchestru Josefa Kohouta jistě splňovaly na tento žánr kladené požadavky, tedy výrazovou pestrost na malé ploše. Mohly tak s úspěchem plnit zábavnou funkci v prostředí salonu prince Contiho; jejich obsazení bylo zjevně koncipováno pro možnosti tamního orchestru. Po hudební stránce ariety využívají dobovou idiomatiku, nenalezneme zde však velkou invenčnost v práci s jednotlivými prvky ani výraznou motiviku, které Kohout používá ve svých komických operách.

3.3.3.1.2.1.2. *Trios pour le Clavecin, la Harpe ou le Luth avec accompagnement d'un Violon et la Basse*

Narozdíl od ariet pro sólový hlas s orchestrem, v jejichž periodické publikaci se nechal Josef Kohout inspirovat svým kolegou z Contiho orchestru Jean-Claude Trialem, i když posloupnost děl v rámci koncertů u Contiho zůstává nezjistitelná, je Kohoutova série trií dosti ojedinelým počinem na půdě francouzské metropole. Již název ukazuje na trojí možné obsazení hlavního hlasu, tj. loutnou, harfou nebo cembalem. Tak široké spektrum nástrojového obsazení lze sice interpretovat jako pouhou snahu o co nejširší publikum a tím i kupce, uchovává si však zároveň naprostou jedinečnost v Paříži této doby. Připomeňme v této souvislosti, že Josef Kohout vydal již v roce 1763 šest sonát se stejným obsazením, jejichž žádný exemplář se však naneštěstí nedochoval.⁹²¹

Vzhledem k hudební specializaci Josefa Kohouta nijak nepřekvapí, že pro svá tria uvedl mezi vhodnými nástroji i loutnu. Tento nástroj dosáhl ve Francii největší popularity v poslední třetině 17. století a z pozice doprovodného i sólového nástroje pro široké spektrum amatérských hudebníků jej postupně vytlačilo cembalo. To pak v poslední třetině 18. století pro změnu zápasilo s konkurencí nejen kladívkového klavíru, ale zejména v aristokratických kruzích oblíbené harfy. Kohoutem navržené nástrojové obsazení trií tak jistým způsobem spojuje konkurenční nástroje napříč stoletím. V případě loutny Josefa Kohouta se však samozřejmě jedná o jiný typ nástroje než na jaký se doprovázely *airs de cour* ve druhé polovině 17. století. Díky jedinečné ikonografické dokumentaci v podobě portrétu Josefa Kohouta od Louise Carrogis, řečeného Carmontelle, lze rekonstruovat typ nástroje, na nějž v Paříži hrál.⁹²² Jeho větší korpus, odpovídající tělu teorby, produkoval silnější zvuk a byl tak použitelný i pro komorní hru tohoto typu. Tím Josef Kohout do Francie přenesl praktiky typické spíše pro středoevropské prostředí poloviny 18. století, které k dokonalosti dovedl S. L. Weiss a po něm zejména Josefův starší bratr Karel Kohout.

Co se týče recepce komorní loutnové tvorby ve Francii, nemáme žádné zprávy ukazující na její větší šíření. Loutna zde, pokud vůbec, zůstávala spíše v roli sólového nástroje a nástroje

⁹²¹ Sonáty byly inzerovány v červnu 1763 u vydavatele La Chevardière, viz pozn. č. 654.

⁹²² O tom více viz úvod této práce.

pro basso continuo. Ostatně postava Josefa Kohouta coby veřejně vystupujícího profesionálního loutnisty je pro toto období v Paříži výjimkou.⁹²³ Kusé jsou i doklady hry na loutnu v prostředí soukromých salónů – vzácným příkladem je proto milovnice loutny baronka d'Holbach, o níž se zmíníme více níže. Na přetrvávající zájem o loutnu nicméně ukazuje i dobová ikonografie, na niž upozorňuje ve své práci Vernet.⁹²⁴

Jako další z možných nástrojů pro interpretaci svých trií určil Josef Kohout harfu. Tento nástroj zažíval ve Francii ve druhé polovině 18. století velký rozmach. Jeho inovovanou verzi s pedály v Paříži proslavil na začátku 60. let Johann-Baptist Hochbrucker (1732–1812), syn jeho vynálezce, který byl zároveň bývalým kolegou Josefa Kohouta z orchestru prince Radziwilla.⁹²⁵ Širokou oblibu tohoto nástroje ve Francii zajistil zájem o něj v aristokratických kruzích, později vedený Marií Antoinetou a sestrami Ludvíka XVI. Velkou módu harfy například dokumentuje značný nárůst učitelů tohoto nástroje, který je patrný z již zmiňované ročenky *Almanach musical* pro roky 1775 až 1779. V této souvislosti lze zmínit, že *Almanach* pro rok 1776 uvádí jistého hudebníka jménem Couard mezi učiteli harfy. Ten měl bydlet v domě pana L'Esprita v ulici Saint-Thomas-du-Louvre.⁹²⁶ Tedy na zcela totožné adrese, jakou se dozvídáme z tisku partitury *Le Serrurier* v roce 1765 pro Josefa Kohouta. Jedná se o zcela ojedinělý výskyt harfenisty tohoto jména, což vybízí k hypotéze, zda nemohlo být do této podoby zkomoleno Kohoutovo jméno a zda se tento nemohl živit výukou kromě loutny i harfy.

Již v 60. letech 18. století nicméně harfa nechyběla ani v Contiho orchestru, zde na ni hrál hornista Louis Schencker a jeho dcera. S harfou se pak před společností prince Contiho ukázala i Mme de Genlis, jak jsme ukázali výše. Přítomnost tohoto nástroje v Contiho společnosti ostatně dokládá i známá olejomalba Olliviera z roku 1766 – *Souper du Prince Louis François de Conti, palais du*

⁹²³ Dalším profesionálním loutnistou, který nicméně hrál i na další nástroje, byl ze Švábska pocházející Johann Anton Tausean (1711–1782), který se od roku 1765 usadil v Lyonu a také zde zemřel. O něm více včetně katalogu jeho děl viz GOY, François-Pierre, „Zur Biographie des Lautenisten ‚Tauseana‘“, (mit einem Beitrag von J. Lüttke und A. Schlegel), *Lauten-Info*. Deutsche Lautengesellschaft e. V. 4/2011, s. 8–15.

⁹²⁴ VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 676.

⁹²⁵ O tom více viz kapitola 3.2.1. této práce.

⁹²⁶ *Almanach musical* 1776, reprint Genève: Minkoff reprints, 1972, vol. II, s. 352.

Temple.⁹²⁷ Josef Kohout měl s komponováním pro harfu již své zkušenosti, během služby u prince Radziwiłła složil minimálně jeden koncert pro tento nástroj. Skutečnost, že si Kohout s komponováním pro harfu věděl rady, potvrzuje i Vernillat, který u autora trií shledává „pronikavý smysl pro harfovou sazbu“ a nachází u něj dokonce předzvěst sazby pro harfu, jak se vyvinula v 19. století.⁹²⁸ Pro interpretaci na harfu také Kohout upozorňuje na nutnost transpozice z E dur do Es dur u třetího tria.

Jako celkově nejvhodnější nástroj k interpretaci Kohoutových trií se nicméně jeví cembalo, které je ostatně zmíněno jako první ve výčtu možného obsazení. Přestože se v triích hojně objevují „necembalisticcky“ působící oktávová zdvojení v basech, je na tento prvek, typický pro klávesové sonáty vydávané v Paříži v 60. letech 18. století, třeba nahlížet v souvislosti s vlivem faktury pro jiné nástroje, zejména smyčcové, a s postupným šířením kladívkového klavíru.⁹²⁹ Právě slabé basy prvních kladívkových klavírů mohly inspirovat tuto oktávovou basovou fakturu tolik typickou například pro sonáty Johanna Schoberta. Tato nástrojová novinka tak může být považována za další možné, na titulním listu trií však nezmněné obsazení.⁹³⁰ Na skutečnost, že princ Conti vlastnil hned několik kladívkových klavírů, včetně hybridních nástrojů obsahujících cembalové i kladívkové rejstříky, upozorňuje i Vernet.⁹³¹ Jako možný interpret verze na klávesový nástroj se jeví již zmiňovaný Johann Schobert, virtuos, který svojí hrou i svým dílem čítajícím na sedmnáct opusů převážně sonát a koncertů pro cembalo významně ovlivnil mladého W. A. Mozarta.

⁹²⁷ Lokalizace pramene viz databáze francouzských národních muzeí – Réunion des musées nationaux: <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0H074V6> [cit. 20. 7. 2015].

⁹²⁸ VERNILLAT, France, „La littérature de la harpe en France au XVIII^e siècle“, in: *Recherches en musique française classique IX* (1969), s. 166–167.

⁹²⁹ K tomu například předmluva Jeanne Roudet k faksimilovému vydání sonát pro cembalo opus XIV Johanna Schoberta. SCHOBERT, Johann, *Six Sonates pour le clavecin. Oeuvre XIV (1766)* (présentation par J. Roudet). Courlay: J. M. Fuzeau, 1990.

⁹³⁰ V 70. letech 18. století se budou již běžně objevovat sonáty pro cembalo, kladívkový klavír či harfu s doprovodem houslí *ad libitum*. Viz inzerce aktuální produkce v *Almanach musical 1776–1778*.

⁹³¹ VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 659ad.

Schobertovy cembalové sonáty vydávané s party smyčců *ad libitum* jsou důležitým zástupcem tohoto typu kompozic, který si podmanil Paříž druhé poloviny 18. století.⁹³² Tento typ skladeb ovlivnil i Kohoutova tria. Či snad Kohoutova přítomnost po boku Schoberta v Contiho orchestru ovlivnila vývoj sonát s doprovodem houslí *ad libitum*, včetně oktávových basů vyskytujících se i v loutnové sazbě? I přes nemožnost tuto otázku zodpovědět zůstává vzájemné ovlivnění zřejmé.

Základní rozdíl mezi trii a sonátami pro cembalo s doprovodem nástrojů *ad libitum* či obligátních vysvětluje v obecné rovině *Almanach musical* z roku 1777:

„[Sonáty] *S* doprovodem houslí a violoncella nebo violy.

Sonáty tohoto typu se zdají náležet do skupiny *Trii*; zachovávají si nicméně název sonáty, protože part cembala je *blavním* a doprovody nejsou povinné, nebo jsou alespoň udělány pouze proto, aby nechaly lépe vyniknout cembalo.

Nemůžeme si zde odpuštit poznámku, že cembalo je jedinou věcí na světě, jíž se podařilo vtisknout ostatním nástrojům dostatek respektu, aby je udrželo na jejich místě a nechalo se jimi *doprovázet* v plném významu tohoto slova. I ty nejkrásnější hlasy nemají takovou přednost; jsou nemilosrdně překryty; zcela bezcitně nám z nich odebírají veškerou jemnost; avšak když se má doprovázet cembalo, vidíte ihned, jak podřízení a zakřiknutí hudebníci zjemňují tón, jako dvořané v přítomnosti pána, před nímž se neopovažují vyslovit ani jediné slovo, aniž by předem v jeho očích k tomu vyčetli svolení.”⁹³³

⁹³² Tomuto fenoménu se nejnověji věnuje Clotilde Verwaerde ve své dizertační práci nazvané *La pratique de l'accompagnement en France (1750-1800) : de la basse continue improvisée à l'écriture pour clavier dans la sonate avec violon*. Thèse de doctorat en musicologie, Université de Paris – Sorbonne, Paris IV, 2015. V rámci přípravy naší práce však nebylo možné tuto dizertaci prostudovat.

⁹³³ „[Sonates] *Avec accompagnement de violon & violoncelle ou alto*.

Les Sonates de ce genre sembleroient devoir être rangées dans la classe des Trio : elles conservent cependant le nom de Sonates, parce que la partie du clavecin est principale, & que les accompagnemens ne sont pas obligés, ou du moins ne sont faits que pour faire briller davantage le clavecin.

*Nous ne pouvons nous empêcher d'observer ici que le clavecin est la seule chose de ce monde qui ait su imprimer assez de respect aux autres instrumens pour les tenir à leur place, & s'en faire accompagner dans toute la force du terme. Les voix même les plus belles n'ont pas tant d'avantage : on les couvre impitoyablement ; on ne se fait point de scrupule de nous en dérober toutes les finesses ; mais s'agit-il d'accompagner un clavecin, vous voyez aussitôt les Musiciens soumis & timides adoucir leurs sons, comme des courtisans en présence du Maître, devant qui ils n'osent pas prononcer un mot qu'ils n'en aient lu la permission dans ses yeux.“ *Almanach musical* 1777, Minkoff reprints, *op. cit.*, vol. III, s. 505–506.*

Tento zajímavý citát, v němž lze spatřovat i reakci na vlnu módy ariet s doprovodem orchestru, jasně vystihuje typologii sonát s doprovodem nástrojů *ad libitum*, do níž však zařazuje i doprovody obligátní. V takto vymezené typologii jsou Kohoutova tria skutečně „správně“ zařazena do své kategorie, harmonický nástroj, tedy loutna, harfa či cembalo, si zde nicméně uchovává dominantní pozici. Smyčcový doprovod, tedy zejména houslí, nelze však bez úprav odstranit; to se netýká doprovodu basu, který je pouhým zdvojením basu harmonického nástroje a nemá žádnou samostatnou melodickou linku. Svoji dialogickou strukturou mezi harmonickým nástrojem a partem doprovodných houslí, nicméně s dosud neautonomním doprovodem basu, tvoří Kohoutova tria jakýsi předobraz klavírních trií. Úseky, v nichž přebírají hlavní melodii housle, jsou zapsány v harmonickém nástroji pouze formou číslovaného basu, což naopak dílo navrácí do barokní tradice *basso continuo*. Tato tria jsou tedy určitým mostem mezi starou tradicí a novými obzory.

Ve své většině zachovávají tria třívětost až čtyřvětost, a to ve schématu středně rychlá věta – taneční (menuet s triem) či pomalá věta – rychlá věta. Pouze jedno trio (č. 8), které má druhou větu *andante*, končí menuetem s triem. Trio, zde nazývané dle kontextu vždy „*Mineur*“ či „*Majeur*“, je zapsáno jako samostatná věta, lze jej však do jisté míry považovat za párový celek s menuetem, i když ne u všech trií je uveden pokyn k návratu k menuetu. Je zde převážně zachována tonální jednota, až na kontrastní tria menuetů (s opačným tónorodem); u trií s druhou větou netaneční (č. 6, 7 a 8) je tato v subdominantní, stejnojmenné mollové či paralelní tónině. U prvních vět převládá sonátová forma, taneční a závěrečné věty jsou pak převážně dvoudílné. Krajní, tedy netaneční věty, také takřka výhradně obsahují již zmíněné úseky s pouhým číslovaným basem v harmonickém nástroji, když přechází hlavní melodie do houslí.

Z pohledu hudebního materiálu zde najdeme figury typické pro sonáty pro klávesové nástroje tohoto období, viz například dílo Johanna Schoberta. Jedná se například o šestnáctinové figury albertiovských basů, ale i melodické rozklady:



Obr. 37: J. Kohout, *Trio* č. 7 (JK 23), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 17–23.

Dále jsou zde všudypřítomné triolové a sextolové figurace a také synkopické doprovodné figury v osminových či šestnáctinových hodnotách v horním hlase:



Obr. 38: J. Kohout, *Trio* č. 4 (JK 20), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 17–26.



Obr. 39: J. Kohout, *Trio* č. 1 (JK 17), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 49–53.

V doprovodných figurách můžeme nalézt také pseudopolyfonii navozující dojem orchestrální sazby:

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Cymbal (Cemb.). The score covers measures 27 to 30. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II part has sustained notes. The Cymbal part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Obr. 40: J. Kohout, *Trio č. 1* (JK 17), 1. věta, part., t. 27–30.

Ani v triích nicméně Kohout nezapře svůj původ – závěrečné presto 1. tria je tak vystavěno na tématu čerpajícím z lidové melodiky, které je zpracováno i v rámci šestnáctinových figurací, a to jak v harmonickém nástroji, tak v houslích:

The image shows a musical score for the Presto section of the first Trio. The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both the treble and bass staves.



Obr. 41: J. Kohout: *Trio č. 1* (JK 17), 3. věta, part cemb/arp/lt, začátek a t. 20–38.

* * *

Přestože Josef Kohout ve svých triích plně využívá melodicko-rytmických idiomů typických pro sonáty pro klávesové nástroje tohoto období, proniká do jeho děl i jemu specifická melodika. Svoji strukturou stojí tato tria na pomezí sonát s doprovodem nástrojů *ad libitum* a trií s dialogickým vedením nástrojů. Hlavní roli ponechává Kohout harmonickému nástroji, jenž se jen na krátké úseky mění v doprovod houslí formou *bassa continua*; četnější jsou pak doprovodné vypsání pasáže. Touto fakturou tak stojí Kohoutova tria přímo na půli cesty mezi sólovou sonátou s doprovodem *bassa continua* a rodičícími se formami duetu a později i klavírního tria.

Tato tria mají přímou vazbu na Kohoutovo působení ve službách prince Contiho a v tomto kruhu byla také prováděna. Vzhledem k dostupným virtuozům na všechny nástroje, jimž jsou tria určena, lze předpokládat jejich široké uplatnění. Svoji fakturou se nicméně velmi blíží sonátám pro cembalo s doprovodem *ad libitum*, které v této době proslavil J. Schobert, Kohoutův kolega z Contiho orchestru. Poslední pro srpen 1767 vydaný svazek se zde symbolicky časově

shoduje s nešťastnou předčasnou smrtí Schoberta.⁹³⁴ Právě jeho odchod mohl podnítit i vznik dalšího Kohoutova díla podobného ražení.

3.3.3.1.2.2. Six Sonates pour le clavecin avec accompagnement de Violon et de Basse

Těchto šest cembalových sonát s doprovodem houslí a basu Josefa Kohouta náleží do linie jeho komorní instrumentální pařížské tvorby, kterou započal již tisk šesti sonát z roku 1763. Právě s tímto vydáním vázicím se ke Kohoutovým úpravám známých písní pro koncerty v rámci *Concert spirituel*, o němž jsme se zmínili dříve, bývají cembalové sonáty s doprovodem houslí a basu zaměňovány. Obsahově a formálně pak navazují na v předešlé kapitole představená tria.

Tisku šesti sonát pro cembalo s doprovodem houslí a basu od Josefa Kohouta předcházelo jejich provádění ve společnosti prince Contiho, o čemž nás zpravuje jejich dedikace. Po komické opeře *Le Serrurier* se jedná o jediné další z nám známých Kohoutových děl, které výslovně dedikoval svému patronu, princí Contimu:

„Její Nejvyšší Jasnosti, princí Contimu

Pane

Vaše Nejvyšší Jasnost mě poctila podporou mého talentu, když věnovala pozornost provádění mých trií.

Račte, Pane, dnes přijmout jejich věnování, jako úlitbu za Vaši dobrotu a důkaz hluboké úcty, s níž zůstávám

Pane

Vaší Nejvyšší Jasnosti

nejpokornějším,
a nejposlušnějším
služebníkem. Kohout⁹³⁵

⁹³⁴ Johann Schobert zemřel spolu se svojí ženou a jedním dítětem po požití jedovatých hub 28. srpna 1767.

⁹³⁵ „À son Altesse Sérénissime | Monseigneur le Prince de Conti | Monseigneur | Votre Altesse Sérénissime m'a fait la | grace d'encourager mon talent en prêtant quel- | qu'attention à l'exécution de mes Trio. | Daignez, Monseigneur, en recevoir aujourd'hui | l'Hommage, comme un Tribut dû à vos bontés, et | une preuve du très profond Respect avec le quel | je suis | Monseigneur | De Votre Altesse Sérénissime | Le très humble, | et très Obeissant | Serviteur Kohout“ Kohout, Josef, *Six Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon et de basse, dédiées à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Conti ...* Paris: Aux adresses ordinaires de musique (gravé par Mlle Vendôme), [s.d.]. F-Pc/ D 6383.

Vzhledem k tomu, že tisk vyšel nedatovaný a dosud nebyla nalezena žádná jeho inzerce, byla datace sonát předmětem různých spekulací. Lesure je, jak jsme uvedli dříve, zaměřuje s tiskem sonát inzerovaným pro rok 1763, jehož žádný exemplář se však nedochoval.⁹³⁶ Vernet tuto dataci nepodporuje, avšak činí tak na základě mylné interpretace Kohoutovy dedikace sonát.⁹³⁷ V dedikačním dopise zmíněná tria totiž Vernet identifikuje s výše představenými periodicky publikovanými trii nebo případně s dalšími nevydanými díly. V prvním případě by pak dle Verneta měl tisk těchto sonát následovat až po triích. Dle našeho názoru však Kohout v dedikaci zmíněnými trii myslí právě vydávané sonáty, které jsou určeny pro cembalo s doprovodem houslí a basu a lze je tedy označit za tria. Svoji strukturou totiž odpovídají jeho vydaným triím. Nemyslíme si tedy, že tento nedatovaný tisk šesti cembalových sonát musel nutně následovat po periodické publikaci trií. Tuto možnost však nelze ani vyloučit. Takovou dataci by podporoval i tragický odchod Schoberta, který mohl další členy orchestru podnítit k vlastní tvorbě do jisté míry nahrazující díla Schobertova. Jedinými dalšími cembalovými sonátami s doprovodem houslí od Contiho hudebníků jsou totiž sonáty od violoncellisty J.-B. Jansona, vydané roku 1769 u La Chevardièra.⁹³⁸

Dataci tisku Kohoutových sonát neusnadňuje ani jeho způsob vydání. I když titulní list nenese typickou formuli „Chez l’Auteur“ značící vydání vlastním nákladem, lze se domnívat, že tomu tak v případě sonát bylo. Identita vydavatele totiž není nijak na titulním listu uvedena – je zde zmíněn pouze rytec (Mlle Vendôme) a tiskař (Montulay). Právě vydání vlastním nákladem a pravděpodobně za přispění prince Contiho tak způsobilo absenci tisku v katalozích nakladatelů, které by mohly pomoci s jeho datací.

Kohoutových šest cembalových sonát s doprovodem houslí a basu není problematických pouze s ohledem na dataci tisku, ale také kvůli svému neúplnému dochování. Víme o existenci

⁹³⁶ LESURE, François, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris : BnF, 1981, s. 344.

⁹³⁷ VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op.cit.*, s. 677–678.

⁹³⁸ Dílo bylo inzerováno v periodiku *Annonces, affiches et avis divers* 2. února 1769, viz DEVRIÈS-LESURE, A., *L’Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, s. 275. Soupis tisků před rokem 1800, RISM A/I, neviduje žádný dochovaný exemplář.

pouze jediného exempláře cembalového partu (F-Pc/ D 6383), hlasy doprovodných nástrojů však scházejí. Zmíněný exemplář uložený nyní ve fondu konzervatoře pařížské národní knihovny byl pravděpodobně zkonfiskován během revolučního běsnění nějakému vysokému šlechtickému rodu: je totiž svázan v bohaté vazbě z červené kůže se zlacením obsahujícím stylizované květy lilie (symbol francouzské královské rodiny) a řád zlatého rouna. Stav dochované vazby, v níž byly ornamenty lilie a znak poškrábány, naneštěstí neumožňuje bývalého majitele identifikovat.

Hudební strukturu Kohoutových cembalových sonát lze alespoň rámcově posoudit z dochovaného cembalového partu. Stejně jako u jeho trií se zde objevují krátké úseky číslovaného basu, které ukazují na jistou autonomii houslového partu, tyto úseky jsou však méně časté než u trií. S ohledem na použitý hudební materiál je pak cembalový part velmi blízký partu harmonického nástroje v triích, a to včetně výše ukázaných idiomatických postupů. Na rozdíl od trií zde nenesou všechny věty jasnou tempovou charakteristiku či jiný název, na začátek nové věty tak mnohdy ukazuje pouze dvojitá taktová čára na konci předešlé. V následujícím přehledu sonát tedy připojujeme i taktové označení a tóniny, aby byl zřetelnější rozvrh jednotlivých vět:

č. 1:	Lent 3/4; D	Gai 3/4; D	- 6/8; D/d/D
č. 2:	Gay 3/4; c	- 3/4; c/C	Presto (+ 3 variace) 6/8; c
č. 3:	- 3; G	- 3/4; G/C	- 2/4; G
č. 4:	- ♩; Es	- 3; Es	- (variační) 6/8; Es
č. 5:	Lent 6/8; C	- 3; C/c	- (variační) 6/8; C
č. 6:	- 2; E	Adagio 6/8; A	- 2; E/e/E

Uvedený přehled ukazuje, že Josef Kohout u svých cembalových sonát zachovává třívětost, u dvou menuetů připojuje kontrastní trio. Na rozdíl od trií se zde v závěrečné větě objevuje variační postup. Přestože se party doprovodných nástrojů nedochovaly, lze se dle sazby cembalového partu domnívat, že jejich použití bylo podobného rázu jako u trií, tedy vázaný bas s basem cembala a částečně autonomní houslový part.

* * *

Neúplně dochované sonáty Josefa Kohouta pro cembalo s doprovodem houslí a basu naneštěstí neumožňují detailnější rozbor jeho pojetí tohoto žánru a případné porovnání s podobnou tvorbou Johanna Schoberta, jeho kolegy z orchestru prince Contiho. Takové srovnání by bylo jistě zajímavé i s ohledem na vliv, který mohla mít Kohoutova tvorba na jiné skladatele. Připomeňme v této souvislosti návštěvu malého W. A. Mozarta v Templu a jeho zaujetí právě Schobertovými díly. Možný vliv i Kohoutovy tvorby na Mozarta by si jistě zasloužil detailnější rozbor, jemuž jsme se však v rámci této práce nemohli blíže věnovat.

3.3.3.2. Josef Kohout a encyklopedisté – v salonu barona d’Holbacha

Kromě působení ve službách prince Contiho víme ještě o jiné pravidelné s hudbou spjaté aktivitě Josefa Kohouta během jeho pařížského pobytu. Jedná se o výuku hry na loutnu v rodině barona d’Holbacha. Tento významný osvícenský filozof a spolupracovník na *Encyklopedii*, celým jménem Paul Henri Thiry baron d’Holbach (1723–1789) se mohl díky svému velkému dědictví plně věnovat svým zálibám ve vědách a filozofii. Od počátku 50. let 18. století tak v Paříži pravidelně hostil své přátele a takto organizované čtvrteční a nedělní obědy v domě v rue Royale (nyní rue des Moulins č. 8) se záhy proslavily, největšího významu pak dosáhly zejména v 60. letech. Právě v té době navštěvoval baronův dům i Josef Kohout.

Pravidelné obědy u barona d’Holbacha se nesly zejména v duchu aktuálních filozofických otázek.⁹³⁹ Mezi jejich stálými hosty byli Denis Diderot, Friedrich-Melchior Grimm, Jean-François Marmontel, Jean-Baptiste-Antoine Suard či André Morellet. Dále také Claude-Adrien Helvétius nebo bavič společnosti abbé Ferdinando Galiani.⁹⁴⁰ Kromě stálých hostů se zde objevovali i významní návštěvníci Paříže, například John Wilkes a David Hume se seznámili právě u barona d’Holbacha.⁹⁴¹ Tuto pánskou společnost doplňovaly vedle Mme Geoffrin či Mme d’Épinay také postupně dvě manželky barona, sestry Basilie-Geneviève-Suzanne (1728–1754) a Charlotte-Suzanne (1733–1815), rozené d’Aine. S posledně jmenovanou je také spjato působení Josefa Kohouta v baronově pařížském domě a také na jejich letním sídle, zámku Grand-Val nedaleko Paříže.⁹⁴² Kohout byl totiž barončiným učitelem loutny a učil hrát i její děti. Právě hra na loutnu baronky či jejího učitele jsou jedinými známými s hudbou spjatými aktivitami v salonu barona d’Holbacha. Informace o Kohoutově tamním působení se zachovaly díky soustavnému hostu barona a také jeho spolupracovníkovi, Denisu Diderotovi.

⁹³⁹ Tematicke společnosti u barona d’Holbacha se detailně věnuje KORS, Alan Charles, *D’Holbach’s Coterie : an Enlightenment in Paris*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976, reprint 2015; a také CUSHING, Max Pearson, *Baron D’Holbach: A Study of Eighteenth-Century Radicalism in France*. New York: Library of Alexandria, 1914.

⁹⁴⁰ O oblíbenosti vypravěčského talentu abbé Galianiho svědčí dochované dopisy, které mu adresovala baronka d’Holbach, viz NICOLINI, Fausto, „Lettres inédites du baron et de la baronne d’Holbach à l’abbé Galiani“, *Etudes italiennes*. Janv.-mars 1931, Paris: E. Leroux, s. 20–41.

⁹⁴¹ Stalo se tak 6. ledna 1764, viz TROUSSON, R., *Diderot jour après jour, op. cit.*, s. 87.

⁹⁴² Zámek Grand-Val v Sucy-en-Brie na jihovýchod od Paříže již neexistuje.

3.3.3.2.1. Denis Diderot jako svědek společenského života Josefa Kohouta

Denise Diderota představil baronu d'Holbachovi J.-J. Rousseau roku 1749 a ten se stal následně pravidelným hostem jeho čtvrtčních a nedělních setkání, při nichž se mimo jiné diskutovala i hesla do rodící se *Encyklopedie*. V letních měsících také pobýval u barona na zámku Grand-Val. Zcela jedinečné informace o průběhu pobytu na letním sídle i o společnosti scházející se u barona se dochovaly díky dlouholeté pravidelné korespondenci, kterou Diderot udržoval se svojí múzou Louise-Henriette Volland, nazývanou Sophie (1716–1784). Přestože se z této korespondence zachoval pouze zlomek,⁹⁴³ některé z dopisů jsou velmi zajímavé s ohledem na pařížské působení Josefa Kohouta.

Poprvé se Josef Kohout v Diderotových dopisech objevuje v prosinci 1765. Nevíme, jak dlouho v té době již Kohout do baronova domu docházel, je nicméně pravděpodobné, že se nejednalo o zcela novou záležitost. V dopise z 20. prosince 1765 totiž Diderot zmiňuje, že má posoudit novou komickou operu *La Bergère des Alpes*; jako autora hudby představuje Kohouta, coby učitele loutny baronky d'Holbach, „který udělal tak krásný večerní koncert Mme Legendre a Mélanii“.⁹⁴⁴ Sophie Volland tedy Josefa Kohouta znala alespoň z vyprávění, pokud sama nebyla přímo přítomna na onom večeru, neboť obě v této souvislosti zmiňované osoby byly jejími příbuznými: Marie-Charlotte Legendre (1724–1768) byla její sestra a Mélanie de Salignac (1741–1766) byla od dětství slepá dcera druhé Sophiiny sestry Mme de Blacy. Z tohoto svědectví tedy vyplývá, že se Josef Kohout pohyboval v okruhu Diderotových blízkých přátel. A nejen to, byl dokonce minimálně jednou hostem přímo u Denise Diderota doma. Ten pořádal koncert s velkou večeří 8. října 1770, v předvečer svého svátku. Hrál zde Anton Bemetzrieder, učitel Diderotovy dcery, a hrála a zpívala jistá Mlle Bajon. Kohout se zřejmě koncertu nezúčastnil, Diderot totiž jeho přítomnost hodnotí jako zvědavost a záměr dobře se najíst a

⁹⁴³ Žádný z dopisů Sophie Volland Diderotovi se nedochoval; dochovaly se pouze dopisy D. Diderota, a to jen 187 z celkových 553, které Sophie Volland zaslal. Počet je znám díky číslování jednotlivých dopisů; o tom více například BOILLEAU, Anne-Marie, *Liaison et liaisons dans les lettres de Diderot à Sophie Volland*. Paris: Honoré Champion, 1999.

⁹⁴⁴ „[...] *C'est de Cooth, son [de la baronne d'Holbach] maître de luth, celui qui a fait une si jolie soirée à Mme Legendre et à Mélanie.* [...]“ Dopis pro Sophie Volland, 20. prosince 1765, viz DIDEROT, D., *Correspondance. op. cit.*, s. 574.

napít.⁹⁴⁵ I přes tuto pro Diderota typickou ironii však nelze jeho vztah ke Kohoutovi považovat za natolik špatný. Těšil se totiž z jeho společnosti a rád tohoto Orfea, jak Diderot Kohouta nazýval, využíval k posílání dopisů pro Sophie Volland. Josef Kohout totiž pravděpodobně po celá 60. léta 18. století bydlel v dnes již neexistující ulici Saint-Thomas-du-Louvre,⁹⁴⁶ na stejné ulici v paláci d'Uzès si od dubna 1766 do dubna 1772 pronajímala byt také Mme Volland se svojí dcerou Sophií. Sousedství tedy přispívalo k důležitosti Kohouta pro Diderota. Této situaci nicméně předcházelo několik let setkávání s Diderotem v kruhu barona d'Holbacha a jeho ženy.

Jako barončina učitele loutny jmenuje Diderot Kohouta poprvé v prosinci 1765; baronka byla s jeho službami zřejmě spokojena. Diderot tehdy sděluje Sophii Volland, že v souvislosti se zdravotní indispozicí baronky jí zařídil, aby mohla kdykoli opustit baronovu společnost a odejít do svých komnat; tam trávila čas s Kohoutem a „jeho loutnou“.⁹⁴⁷ K tomuto barončinu privilegii se Diderot vrací ještě v dopise z následujícího ledna:

„[...] této volnosti vzdálit se do svých komnat, jakmile to uzná za vhodné, kterou jsem jí u barona zajistil, [baronka] používá pouze k tomu, aby se zavřela s Kohoutem a hrála dvě nebo tři hodiny na loutnu. Nikdo do této doby nezískal svolení toto ústraní narušit. Uvidíme, v co se to nadále vyvine.“⁹⁴⁸

Narážky na skutečnost, že vztah baronky a jejího učitele hudby pravděpodobně překračoval hranice vztahu učitele a žáka, se objevují v Diderotově korespondenci i na jiných místech.⁹⁴⁹

⁹⁴⁵ „[...] *Kobaut, ce luth que je vous ai nommé quelquefois, y fut conduit par sa curiosité maligne, qui fut trompée en ne trouvant pas de quoi s'exercer. Il comptait bien boire du bon vin la veille, et faire de moi et de mes convives un bon conte le lendemain ; il n'y eut pas moyen, car tout alla bien. [...]*“ Dopis pro Sophie Volland, 2. listopadu 1770, viz DIDEROT, D., *Correspondance. op. cit.*, s. 1041ad.

⁹⁴⁶ U tisku partitury komické opery *Le Serrurier* je jako adresa autora uvedeno: „rue St Thomas du Louvre, chez le Sr. Lesprit“.

⁹⁴⁷ „[...] *elle se retirait dans ses appartements où elle était avec De Cothe et son luth. [...]*“ Dopis pro Sophie Volland, 18. prosince 1765, viz DIDEROT, D., *Correspondance. (L. Versini, ed.), op. cit.*, s. 572.

⁹⁴⁸ „[...] *et cette liberté que je lui ai obtenue du baron, de se retirer dans son appartement quand elle le jugeait à propos, elle n'en use que pour se renfermer avec de Côte et jouer deux ou trois heures du luth. Personne jusqu'à présent n'a obtenu la permission de violer cette retraite. Il faudra voir ce que cela deviendra dans la suite. [...]*“ Dopis pro Sophie Volland, 18. ledna 1766, *idem.*, s. 586.

⁹⁴⁹ Například v dopise z 4. října 1767: „[...] *Dix fois nos bougeoirs furent éteints et rallumés. Pendant ce temps-là, Kobaut lui avait passé une main dans le dos, et il allait toujours en enfonçant ; et elle disait en se débattant : 'Voilà-t-il pas ce chien de musicien qui va toujours aux instruments de musique. Oh ! ça, finissons. Vous dormirez tous dans un quart d'heure [...]*“; *idem.*, s. 785.

Kohoutova společnost byla nicméně v baronových kruzích široce vítána, jak ukazují zmínky v dopisech z podzimu 1767, týkající se pobytu na zámku Grand-Val. Diderot popisuje, jak probíhal tamní každodenní program:

„Naše dny jsou zde všechny podobné; vstáváme brzy, snídáme vesele, pracujeme, vydatně a dlouze obědváme, zažíváme na velkých kanapích a žertujeme. Dvakrát či třikrát si zahrajeme zhoubné kostky; vezmeme si hole a odvažujeme se na daleké vycházky. Po návratu se ustrojíme do domácích. Kohout a baronka vezmou své loutny, my vezmeme karty, zazvoní k večeři, večeříme, protože večeřet se musí pod trestem znelibení se paní domu. Po večeři debatujeme a tyto debaty nás někdy zavedou velmi daleko. Uleháme do tak dobrých postelí, že je v nich těžko spát, a nazítří začínáme znova.“⁹⁵⁰

I Josef Kohout byl v této společnosti zřejmě velmi spokojený. Jeho vztah nejen s baronkou d'Holbach, ale i s baronem byl zjevně privilegovaný. Kohout totiž během pobytu nehrál pouze na loutnu, ale účastnil se i karbanu. Po jednom takovém pro Kohouta neúspěšném večeru za ním však přišel sám baron a nabídl mu finanční výpomoc. O celé události pak hudebník poreferoval Diderotovi:

„[...] Aby se nelišil, hraje Kohout v kostky, nemá v nich štěstí. Baron si jednoho dne všimne, že je mrzutý z dosti značné ztráty, kterou udělal; jde do jeho pokoje. Podezřívá, že Kohoutovy záležitosti jsou v nesnázích, a nemýlí se. Posadí se a zpovídá ho, vytýká mu jeho nemístnou zamlklost, poděkuje mu s přemírou zdvořilosti za péči, již věnuje jeho ženě, a přinutí jej přijmout padesát zlatých (louis). Řeknete si, že to je výtečné. Ale to není všechno. Nazítří si pomyslí, že tato suma možná Kohoutovi zcela nepostačí, a přiměje ho přijmout dalších padesát s opětovnými omluvami, že si to neuvědomil dříve. [...]“⁹⁵¹

⁹⁵⁰ „Nos journées ici se ressemblent toutes ; nous nous levons de bon matin ; nous déjeunons gaiement ; nous travaillons, nous dînons ferme et longtemps ; nous digérons en plaisantant sur de grands canapés. Nous faisons deux ou trois tours de passe-dix ruineux ; nous prenons nos bâtons, et nous tentons des promenades immenses. De retour, nous nous mettons en bonnet de nuit. Kohout et la Baronne prennent leur luth ; nous prenons des cartes ; le souper sonne ; nous soupçons, car il faut souper sous peine de déplaire à la maîtresse de la maison. Après souper, nous causons, et cette causerie nous mène quelquefois fort loin. Nous nous couchons dans des lits si bons qu'on n'y saurait dormir, et le lendemain nous recommençons.“ Dopis pro Sophie Volland, 24. září 1767, *idem*, s. 769.

⁹⁵¹ „Kohout nous quitte demain : j'en suis fâché, et la Baronne aussi, et lui plus que tous les deux. A propos, il faut que je vous dise un excellent procédé de notre incompréhensible Baron. Pour faire comme tout le monde Kohout joue au passe-dix ; il n'y est pas heureux. Le Baron s'aperçoit un jour qu'il était chagrin d'une perte assez considérable qu'il avait faite : il va le matin dans sa chambre ; il soupçonne que les affaires de Kohout sont embarrassées, et il ne se trompait pas. Il s'assied ; il le questionne ; il le gronde de son silence déplacé ; il le remercie on ne peut plus honnêtement des soins qu'il donne à sa femme, et le force d'accepter cinquante louis. Cela est fort bien, dites-vous. Mais ce n'est pas tout. Le lendemain il pense que peut-être cette somme ne suffira pas Kohout pour l'arranger tout à fait, et il lui en fait accepter cinquante autres, avec des excuses répétées de ne s'en être pas avisé plus tôt. C'est Kohout qui est venu me raconter la chose toute fraîche.“ *Idem*, s. 770.

Kromě těchto anekdotických zkazek, které zajímavým způsobem dokreslují jinak kusé informace o Kohoutově životě, je Diderotova torzovitě dochovaná korespondence se Sophií Volland zajímavá i z jiného pohledu. Dokládá totiž náročnost Kohoutovy služby v případě, že oba jeho patroni pobývali na svých letních sídlech. Z Diderotových dopisů tak můžeme vyčíst pro podzim 1767, že 25. září Josef Kohout odjel z Grand-Valu zřejmě do Paříže, nebo dokonce přes Paříž až do l'Isle-Adam k princovi Contimu, již 28. září byl však zpět v Grand-Valu, aby baronce spravil loutnu a dal lekci jí a jejím dětem. Do Grand-Valu dorazil až v půl sedmé večer, a to kočárem z Paříže do Charentonu a poté pěšky (cca 10 km). Následujícího rána pak opět odjel do l'Isle-Adam, kde se zdržoval ještě 4. října.⁹⁵² Velmi torzovitě dochovaná korespondence naneštěstí neumožňuje dozvědět se o Kohoutově službě více. I tento příklad nicméně ukazuje na náročnost jeho povolání za daných okolností.

* * *

Vazby na barona d'Holbacha a jeho kruhy, které nám zprostředkovává ve své korespondenci Denis Diderot, rozšiřují povědomí o francouzské kariéře Josefa Kohouta. I když své žačky Kohout nededikoval žádné ze svých děl, její nadšení pro loutnu a privilegované vztahy, kterými hudebníka ona i baron zahrnovali, byly pro něj jistě velkou oporou. Případ této aristokratické žačky je pak jasným dokladem oblíbenosti loutny v těchto kruzích, a to v době, pro niž byl výskyt tohoto nástroje považován za zcela mizející.

⁹⁵² *Idem.*, s. 774, 777 a 779.

3.3.4. Roky zapomnění

Slibná kariéra Josefa Kohouta v Paříži, jak jsme ji nastínili v předešlých kapitolách, náhle ustává rokem 1770. Právě z tohoto roku totiž pocházejí poslední nám známé zprávy o jeho hudebním působení: 10. listopadu 1770 měla ve Fontainebleau premiéru komická opera *La Closière ou le Vin nouveau*, 13. prosince téhož roku navštívil Charles Burney salon barona d'Holbacha a slyšel tam Josefa Kohouta hrát „velmi dobře na arciloutnu“.⁹⁵³ V dalších letech se již informace o hudebníkovi takřka vytrácejí.

Stálý orchestr prince Contiho byl rozpuštěn v roce 1771, princ však i nadále pořádal na svých sídlech v Paříži i v l'Isle-Adam scénická představení, jak dokládá renovace zámeckého divadla v letech 1773–1774.⁹⁵⁴ Není však nijak doloženo, že Josef Kohout na těchto událostech nějak spolupracoval. Jeho jméno nefiguruje ani mezi několika hudebníky, kteří dostali po rozpuštění orchestru rentu.⁹⁵⁵ Na dochovaných hudebninách figuruje Josef Kohout jako hudebník prince Contiho naposledy v roce 1768, na partituře komické opery *Sophie ou le Mariage caché*. Nedostatek dalšího takového výskytu je však třeba přičíst výjimečnosti představení *La Closière ou le Vin nouveau* u dvora ve Fontainebleau a skutečnosti, že se k dílu dochovalo pouze libreto. Na nich totiž Kohoutova pozice systematicky uváděna nebyla. Vzhledem k nedostatku pramenů je tedy problematické určit konec služby u prince Contiho i případné externí spolupráce.

Podobně chatrná pramenná základna je i s ohledem na Kohoutovo působení u barona d'Holbacha. Zde byl hlavním, i když torzovitým, informátorem Denis Diderot. Ten jej naposled zmiňuje v listopadu 1770. Jeho dopisy Sophii Volland byly v této době již sporadičtější, poslední dochovaný dopis pak pochází z roku 1774. Vzhledem k tomu, že v červnu 1773 se Diderot vydal na více než rok do Petrohradu, nepomohly by ani častější dopisy k získání informací o dění v baronově salonu.

⁹⁵³ „Il y avait aussi M. Kohout, qui jona fort bien de l'arciluth.“ BURNEY, Ch., *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, *op. cit.*, s. 227.

⁹⁵⁴ Viz VERNET, T., « Que leurs plaisirs... », *op. cit.*, s. 635–637.

⁹⁵⁵ Po rozpuštění orchestru dostávali kapelník Jean-Claude Trial a následně jeho vdova, dále Jean-Pierre Dupont a Pierre Vachon rentu. Viz *idem.*, s. 644.

Po roce 1770 máme i jen velmi sporadické zprávy o kompozičních aktivitách Josefa Kohouta. V rámci katalogů pařížských vydavatelů se stále objevují některé starší Kohoutovy skladby⁹⁵⁶ a jeho komické opery byly také nadále provozovány jak ve Francii, tak v zahraničí. Co se týče nově vydaných děl, je ovšem toto období velmi skromné. Kohoutovo jméno se objevuje pouze u celkem tří menuetů vydaných abbé Josephem Carpentierem v rámci jeho školy a sbírek skladeb pro cistru (*cythre*).

Tento strunný drnkací nástroj, svojí stavbou na pomezí kytary a loutny, zažíval na konci 18. století ve Francii renesanci v prostředí amatérského muzicírování. Právě pro toto publikum byly také koncipovány tisky vydané abbé Josephem Carpentierem, kanovníkem v klášteře Saint Louis du Louvre a také učitelem cistry a anglické a německé kytary.⁹⁵⁷ Přestože je Carpentier označován za učitele cistry, sám se ve svých pracích nesmlouvavě vymezuje jako znalec a učitel nástroje, který nazývá *cythre* neboli německá kytara a odlišuje jej od jiného nástroje *cystre*, pro nějž sepsal školu hry Christophe Ungelter (1772). Pro takto vymezený nástroj vydal Carpentier celkem osm sbírek tanců a árií. Tyto tisky nešly rok vydání, lze je však datovat do let 1770 až 1781.⁹⁵⁸ Ve třetí takové Carpentierově sbírce se v sousedství ariet z komických oper s vypsáním doprovodem pro *cythre*, krátkých allemand a menuetů a oblíbených *Folies d'Espagne* s variacemi objevuje také jeden menuet od Kohouta.⁹⁵⁹

V roce 1773 doplnil Carpentier své sbírky skladeb pro „německou kytaru“ také krátkým pojednáním doplněným dalšími skladbičkami. To vyšlo postupně ve dvou dílech. V prvním díle autor vydal obsáhlou polemiku jako reakci na Ungeleterovu učebnici, v níž termínově vymezuje pojmenování svého nástroje a obhájuje jeho rozsahové charakteristiky. V rámci tohoto dosti

⁹⁵⁶ Viz inzerce „CATALOGUE des Ouvrages de Musique vocale & instrumentale, qui se vendent au Bureau du Journal de Musique, rue Montmartre, vis-à-vis celle des Vieux-Augustins, à Paris.“ v *Almanach musical* 1775, 1776, 1777, 1778 a 1779.

⁹⁵⁷ „Maîtres d'instrumens [...] Cystre, ou Guitarre Allemande ou Angloise. M. L'Abbé Carpentier.“ *Almanach musical*, 1775, s. 129.

⁹⁵⁸ Viz RISM A/I: CC 1236 I, 3 a CC 1236 I, 5–11.

⁹⁵⁹ „Menuet de Kohaut“ v CARPENTIER, Joseph, III^e *Recueil de menuets, allemandes, et contredances, avec vingt et une variations des Folies d'Espagne, toutes en pincés différents, et d'un genre nouveau, entremêlés d'ariettes avec leurs accompagnements pour le cythre, ou guithbare allemande, qui peuvent néanmoins s'exécuter sur la Mandore et sur la guithbare espagnole ...* Paris: l'auteur, [1771], s. 7. Viz F-Pc/ A. 33411, dostupné na <http://gallica.bnf.fr>.

útočného textu se objevuje také zmínka o výše uvedeném menuetu ze třetí sbírky skladeb, a to jako důkazu většího rozsahu nástroje, oproti tomu, jak je popisován Ungeleterem. Zde je autor menuetu jmenován jako „slavný Kohout“.⁹⁶⁰ Tento krátký menuet, který nicméně vyžaduje dosti zručného hráče, navíc Carpentier navrhuje jako soutěžní skladbu, která by mohla rozhodnout jeho spor s Ungeltem o výhody jejich nástrojů. Předesílá také, že v dodatku svého pojednání připojí ještě další podobné skladby stejného autora.



Obr. 42: J. Kohout, *Menuet* in d (JK 31)

To se také stalo a v rámci druhého dílu Carpentierovy učebnice byly vydány dva další Kohoutovy menuety.⁹⁶¹ Po zajímavě propracovaném menuetu v d moll nadepsaném *affettuoso* ze

⁹⁶⁰ „ce beau menuet du célèbre Kohout“, viz CARPENTIER, Joseph, *Méthode distribuée par leçons pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cythre ou guithare allemande. I^{re} partie. Dans laquelle on traite du doité, des pinces, des preludes, des accords, renversements d'accords &c. avec quelques morceaux de chant à la fin, et un duo de cythre et de violon, pour prendre l'habitude de jouer en partie, de s'accompagner soy même, et les autres. Dediée à Monsieur Desfontaine de la Barre, Mousquetaire de la premiere compagnie de la garde du roy et composée par Mr. l'abbé Carpentier, chanoine de St. Louis du Louvre, amateur.* Paris: l'auteur, [1773], s. 6.

⁹⁶¹ „Menuets de Kohout“ v CARPENTIER, Joseph, *Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cytre où [sic] guithare allemande. II^{me} partie. Qui contient une dissertation interessante pour les amateurs du cytre et les luthiers facteurs de cet instrument, dans la quelle, les uns et les autres trouveront, tout ce qui est relatif à sa construction, la fixation de son diapason, et ce qu'il est essentiel d'observer pour qu'il se trouve juste de ton, qu'il puisse s'accorder avec la voix, et être accompagné par le clavecin, la flutte, le violon où [sic] tout autre instrument, sans qu'aucun de ces accompagnateurs, soit obligé d'avoir recours à la transposition. Avec diverses petites pieces faciles pour le cytre, comme ouverture, marche, menuets, allemandes, contredances et autres. Entremelée d'ariettes choisies, dans Lucile, les Chasseurs et la lairierre, dans Anette et Lubin, dans la Cinquantainne, Tom Jones, et autres bonnes pieces, avec des accompagnements d'une execution aisée. Terminée par une sonatte pour le cytre avec accompagnement de violon. Dediée à M. Enguehard,*

třetí Carpentierovy sbírky je tato dvojice dur – moll menuetů (a moll, A dur) poměrně standardním zpracováním tance. Menuet a moll nicméně obsahuje rytmicky komplikovanější figury (4 šestáctiny, 2 osminy, osminová triola) včetně šestnáctinového běhu. Jistě se zde tedy nejednalo o skladby pro začátečníky.

Přestože není u menuetů uvedeno křestní jméno autora, pokládáme za něj Josefa Kohouta. K tomu nás vede hned několik indicií. Joseph Carpentier ve svých antologiích používá kromě vlastních kompozic zejména díla, pocházející z pařížské hudební a nakladatelské produkce. V sousedství ariet z komických oper lze tedy očekávat spíše tvorbu Josefa Kohouta než jeho staršího bratra, jehož žádné vazby na Paříž nejsou pro toto období zdokumentovány, pomineme-li kontakt s bratrem. Tento kanovník navíc obýval stejnou ulici, Saint-Thoma-du-Louvre, v níž bydlel snad až do této doby i Josef Kohout. Je tedy podstatně pravděpodobnější, že Carpentier myslel autorem svého slavného souseda než ve Vídni žijícího v té době již zaměstnance dvorní správy. Jako chatrný argument by sloužil pramenný doklad tvorby menuetů Josefa Kohouta během jeho služby u knížete Radziwill, jež jsme zmínili na jiném místě této práce. Tento tanec totiž sloužil k výuce kompozice, zejména tvorby periody, a byl tak hudební formou, kterou skládali všichni skladatelé a dokonce i amatéři v rámci společenských her.⁹⁶² Menuet se objevuje samozřejmě i v tvorbě Karla Kohouta, zejména v jeho komorních dílech pro loutnu, ale také v partitách a symfoniích. Stylově zmiňované tři menuety nevykazují vyhraněné prvky, na jejichž základě by bylo možné jejich autorství rozsoudit.

Menuety vydané v rámci Carpentierových sbírek jsou také jedinou skladatelskou aktivitou Josefa Kohouta po roce 1770. Právě nedostatek profesních aktivit a snad i záliba v hazardu, již ukazuje zmiňovaná anekdota z pobytu na zámku Grand-Val, dostaly Josefa Kohouta do tíživé finanční situace. Tu se hudebník snažil vyřešit půjčkou u svého staršího bratra. Tuto situaci dokládá hned několik pramenů.

Controlleur general des Postes de France, Seig,r haut justicier des fiefs de Gaudeté, et de la Maillarde, scis à Chenevieres sur Marne. Composée par Mr. l'abbé Carpentier, chanoine et garde des archives du Chapitre Royale de St. Louis du Louvre, amateur. Paris: l'auteur, [1773ca], s. 34. F-Psg / V fol 214⁹ m 255 Res.

⁹⁶² K tomu i s ohledem na provozovací praxi velmi instruktivní studie Hogwoodova, viz HOGWOOD, Christopher, „In Defence of the Minuet and Trio“, *Early Music*, Vol. 30, No. 2 (May, 2002), s. 236–251.

Lze si představit, že se Josefu Kohoutovi z nějakého důvodu nedařilo bratra přímo zkontaktovat, či že mu neodpovídal. Hudebník pak zasvětil do své situace Christopa Willibalda Glucka a požádal jej o pomoc. S Gluckem se Kohout mohl znát z roku 1764, kdy byl Gluck spolu s Durazzem v Paříži, aby dohlížel na vydání partitury *Orfeá*. Je možné, že byli od té doby v kontaktu. Nelze zjistit, zda Kohout Glucka s probou o pomoc kontaktoval sám, či zda jednal pomocí nějakého prostředníka. Odpovědi se mu totiž dostalo zprostředkovaně. Z dochovaného Gluckova dopisu sekretáři rakouského vyslance v Paříži Kruthofferovi z 30. května 1775 se tak dovídáme krátký vzkaz, totiž, že má být Kohoutovi sděleno, že mu Gluck napíše co nejdříve.⁹⁶³ V dopise opět Kruthofferovi z 31. července 1775 je Gluck v záležitosti Kohouta sdílnější. Nechává hudebníkovi vzkázat:

„Prosím Vás také, abyste panu Kohoutovi vyřídil naši zprávu a řekl mu, že jeho bratr u mě byl a že jsem jej shledal v nejlepší formě a tak tedy nepochybuji, že jeho záležitosti dojdou brzy svého konce, čekám ještě jednu jeho návštěvu, kterou mi slíbil.“⁹⁶⁴

Kontaktování Karla Kohouta ve Vídni bylo nakonec pro Josefa úspěšné, protože od něj ještě téhož roku půjčku opravdu získal. Nevíme přesné datum uzavření půjčky ani její původní výši, pouze, že byla uzavřena u pařížských notářů oproti „celkové hypotéce na veškerý majetek dlužníka“.⁹⁶⁵ V době úmrtí Josefa Kohouta dlužná částka dosahovala výše závratných 4564 francouzských liber, jak je uvedeno v příloze soupisu po úmrtí Josefa Kohouta, v níž se jeho bratr zříká dědictví až na vyrovnání zmíněné půjčky. V přípisku samotného soupisu po úmrtí je jako dlužná částka uvedeno pouze 564 liber, zde se jedná pravděpodobně o opomenutí.

⁹⁶³ „[...] *Meine Empfehlung an H. von Blumendorff und Mr Kohaut, ich lasse ihm sagen, dass ich bin ihm Ehestens schreiben werde, wan Sie des Mr La Motte zu gesichts bekommen, so sagen Sie ihm, er soll doch seyner Mutter schreiben, wan Er nicht will dass sie stirbt. [...]*“ Dopis Ch. W. Glucka Kruthofferovi, 30. května 1775, in F-Pc/ Fonds Charles Malesherbes. Přepis v PEREYRA, Marie Louise, „Vier Gluck-Briefe“, *Die Musik* 13, Bd. 52, 1913–1914, s. 11.

⁹⁶⁴ „[...] *Ich bitte ihnen auch den Mr Kohaut einen Befehl von uns auszurichten und ihm zu sagen, daß seyn Herr bruder bei mir warr, und dass ich selbigen in den bösten dispositionen vor ihnen hätte angetroffen, und dass ich nicht zweiflle, dass seyne affairen Ehestens werden zu Ende geben, ich Erwarte noch Eine visite von ihm welche Er mir versprochen hat. [...]*“ *Idem.*, s. 12–13. Francouzský překlad obou v originále německy psaných dopisů pořízený Pereyrou byl otištěn téhož roku v TIERSOT, Julien, „Pour le centenaire de Gluck. Lettres et Documents inédits“, *Le Ménestrel*. 80, No 32, Samedi 8 août 1914, s. 251–253. Zmínky o Kohoutovi jsou zde však přeloženy nepřesným a zavádějícím způsobem.

⁹⁶⁵ „[...] *sous l'hypothèque générale des tous Biens du dit Debitneur [...]*“ Příloha k *Inventaire* [après décès de] *Joseph Kohaut, 17 juillet 1777*, F-Pan / M.C. (Minutier central), Etude LIII, nefoliováno.

Aniž by tedy dokázal bratrovi splatit půjčené peníze, zemřel Josef Kohout na následky blíže neznámé nemoci ve věku nedožitých 43 let 12. května 1777. Dle dochovaného soupisu majetku po úmrtí se dovídáme, že byl nalezen mrtvý v pokoji ve čtvrtém patře v domě, který vlastnil p. Morguenot(?), obchodník s voskem, v ulici Des Bons enfants. Měl tehdy ve svých službách jednoho sloužícího jménem Pierre Parmentier. Vzhledem k tomu, že se jeho starší bratr Karel Kohout dědictví vzdal, a to již 31. května, byl správcem dědictví ustanoven v aktu z 15. července téhož roku jistý Louis Lebel,⁹⁶⁶ který bydlel v ulici Saint-Victor v latinské čtvrti a jehož povolání není uvedeno. V této souvislosti se hodí zmínit, že houslista jménem Lebel byl prvním houslistou *Comédie Italienne* v době tamních premiér Kohoutových komických oper. Lebel však na své pozici v dědictví Josefa Kohouta nemohl nijak vydělat. Ze soupisu majetku po úmrtí, který byl vytvořen 17. července 1777, totiž vyplývá, že pohledávky přesahovaly oceněný majetek.⁹⁶⁷ Ten nebyl ve svém důsledku nijak velký – celkově byl ohodnocen na 295 liber a obsahoval kromě několika kusů nábytku, obrazů a uměleckých drobností převážně luxusní ošacení. I s ohledem na položky spjaté s hudbou je inventář velmi skromný. Dovídáme se zde o existenci „jedné loutny a jedné teorby za celkem 6 liber“ a o „jednom balíku tištěných a rukopisným hudebnin oceněném spolu se dvěma cínovými rytými plotnami celkem na 12 liber“.⁹⁶⁸

Nevíme, jakým způsobem proběhlo vyrovnání pohledávek, jejichž výše uvedená v soupisu majetku dosahovala téměř 380 liber, a to bez dříve zmíněné půjčky Karla Kohouta a bez složky blíže nespécifikovaných účtů. Žádné další archivní dokumenty, které by nějak osvětlovaly osud Kohoutových hudebnin a hudebních nástrojů, nebyly nalezeny. Není tedy jisté, zda proběhla dražba, jak tomu bylo později v případě hudebnin jeho staršího bratra, či zda pohledávky vyplatil zmíněný Louis Lebel.

⁹⁶⁶ Zapsání ustanoveného dohlázeitele na dědictví Lebela je uvedeno v registru právních aktů dnes uloženém v Archives de Paris (F-Pap): D.C.⁶ 20, fol. 167 (Curatelle Kohaut).

⁹⁶⁷ Přepis tohoto dokumentu uvádíme v apendixu B naší práce.

⁹⁶⁸ „N^o4 Item un theorbe et un luth prisés six livres cy 6^e a „N^o7 Item un paquet de musique tant gravée que manuscrite | prisée avec deux planches d'étain gravées douze livres cy 12^e, F-Pan/ MC, Etude LIII, Inventaire, le 17 juillet 1777.

* * *

Z nuzného konce Josefa Kohouta v ústraní vychází najevo, jakou důležitost měl pro jeho pařížskou kariéru patronát prince Contiho, během něž složil všechna svá zde dochovaná díla a účinkoval na veřejných i soukromých koncertech. Je otázkou, zda právě Kohoutova nástrojová specializace nezapříčinila jeho problémy s nalezením nového mecenáše poté, co byl Contiho stálý orchestr rozpuštěn. I přes oblibu loutny jako nástroje domácího muzicírování, čehož je příkladem baronka d'Holbach, byl tento nástroj čím dál méně přítomen jak ve vydávaných hudebninách, tak mezi interprety. Pařížská kariéra Josefa Kohouta tak může být v tomto ohledu považována za jakousi poslední výspu tohoto nástroje v metropoli. Jeho specifický nástroj, který jsme díky dochované ikonografii blíže popsali v úvodu naší práce, padl zřejmě za oběť hudebníkově finanční tísní. Jaké další osudy měl, tedy není možné doložit. Stejně tak Kohoutova hudební tvorba se povětšinou dochovala díky v Paříži vydaným tiskům, žádný z jeho autografních rukopisů, které patrně byly v onom jednom balíku hudebnin, zatím nebyl nalezen.

4. Josef nebo Karel? Problematika sporného autorství

Problematika atribucí děl u autorů starších období, v tomto případě 18. století, je jedním ze zásadních bodů historiografického bádání. Kromě dochovaných autografů a vlastnoručně dozorovaných edic je totiž nutné počítat s možností mylné atribuce. Pouze množství dochovaných pramenů k jednotlivým dílům a stylová analýza skladeb mohou být v tomto ohledu nápomocny při určování autorství. Ještě komplikovanější situace však nastává u autorů stejného příjmení. Mnohé dobové hudební inventáře a samotné opisy děl se totiž spokojují s určením autora pouze pomocí jeho příjmení. Skutečnost, že Josef a Karel Kohout byli bratři a pocházeli tedy ze stejného časoprostoru, situaci ještě více komplikuje. Na základě archivních dokumentů víme o skladatelském působení Josefa Kohouta před jeho odjezdem do Paříže, tato díla se však až na výjimky nedochovala, či nebyla zatím identifikována. Josefova tvorba ve Francii nese známky vlivu místního prostředí a hudebního vkusu. Jeho dřívější skladby však toto ovlivnění nemají. Aniž bychom měli k dispozici větší množství Josefových skladeb z předfrancouzského období, nemůžeme se pouštět do relevantní stylové srovnávací analýzy této tvorby. Je nutné se tedy omezit na stav dochovaných pramenů k jednotlivým skladbám pro určení jejich autorství, případně ponechat autorství sporná u děl, jejichž nám známé dochované exempláře jasnou atribuci neumožňují. Z tohoto důvodu jsme také v rámci katalogu děl obou autorů vytvořili oddíl pro autorsky sporná díla. Právě problematickým atribucím takových děl je věnována tato kapitola. S ohledem na zvolený historicko-filologický přístup budeme po představení sporných hudebních tisků postupovat v rámci rukopisných pramenů po skupinách dle jejich provenience či případně uložení, což zde nadřazujeme důslednému následování řazení skladeb v tematickém katalogu.

Pařížské tisky

Většina pod příjmením Kohout dochovaných pramenů bývá takřka výhradně atribuována Karlu Kohoutovi. To se ovšem netýká pařížských tisků symfonií. Ty se naopak objevují častěji pod jménem Josefa Kohouta, a to s ohledem na jeho všeobecně známé působení v Paříži. Katalog prvotisků RISM A/I (K 1301) atribuuje symfonii f moll (KK 20) vydanou u La Chevardièra [ca 1763] jako *Symphonie périodique No. 46* Karlu Kohoutovi, což potvrzují i dochované rukopisné prameny díla.⁹⁶⁹ Kromě této samostatně vydané skladby se objevuje příjmení „Kohaut“ také u tří dalších pařížských tisků sinfonického charakteru. Jedná se o sbírky tzv. *vari autori*, tedy kolektivní sbírky sinfonií, vydávané v partech u editora Veniera. Pod jménem „Kohaut“ se zde objevuje vždy jedna sinfonie, a to konkrétně ve svazcích: „opera III“ [ca 1756], „opera VIII“ [ca 1757] a „opera XI“ [ca 1760]. Autorství těchto v Paříži vydaných sinfonií je obecně připisováno Josefu Kohoutovi s ohledem na jeho tamní působení.

Existenci symfonií v tvorbě Josefa Kohouta máme doloženu pouze za jeho služby u knížete Radziwilla. Z doby jeho francouzského pobytu se žádné takové informace nalézt nepodařilo.⁹⁷⁰ Pokračování v takové, u litevského knížete započaté tvorbě nelze však ani v Paříži u Josefa Kohouta vyloučit.⁹⁷¹ Hudební encyklopedie *Grove* u Josefa Kohouta dokonce udává informaci o celkem šesti symfoniích z let 1760 až 1766 vydaných v Paříži, které se však nedochovaly.⁹⁷² Jejich existence má být známa pouze z katalogů tamních nakladatelů.⁹⁷³ Existenci

⁹⁶⁹ Viz kapitola 2.2.1. a 2.2.2. této práce.

⁹⁷⁰ France Vernillat sice ve své studii tvrdí, že symfonie Josefa Kohouta byly hrány v rámci *Concert des Amateurs*, toto tvrzení však nedokládá žádnými prameny. V rámci této práce se takovou informací nepodařilo nijak prokázat. VERNILLAT, F., „La littérature de la harpe en France au XVIII^e siècle“, *op. cit.*, s. 167.

⁹⁷¹ Spojitost v Paříži vydaných symfonií s tvorbou Josefa Kohouta u knížete Radziwilla navrhuje Bienkowska, nevylučuje však zároveň ani autorství Karla Kohouta. BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze... op. cit.*, s. 309–311 a též „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwili (1715–1760)“, *op. cit.*, s. 74.

⁹⁷² COOK, Elisabeth – NOIRAY, Michel, „Kohaut, Josef“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 22. 4. 2015] <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15261>>

⁹⁷³ Tato informace se objevuje již v hesle o Josefu Kohoutovi v 1. vydání encyklopedie *New Grove*, odtud byla poté přebírána do dalších edic i konkurenčních encyklopedií (*MGG*). Viz SCHOENBAUM, Camillo, „Kohaut (Wenzl) Josef (Thomas)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie, ed.), London: Macmillan, 1980, vol. 10, s. 153.

takových záznamů v katalozích se nám nicméně potvrdit nepodařilo. Jediné nám známé symfonie zmíněné nakladateli odpovídají i dochovaným pařížským tiskům. O těch se však encyklopedie *Grove* nijak nezmiňuje, a to jak v hesle o Josefu Kohoutovi, tak v hesle o jeho starším bratru Karlovi. Tisky těchto symfonií navíc spadají do období před příjezdem Josefa Kohouta do Paříže. S ohledem na námi doložený pařížský pobyt Karla Kohouta během vyslanecké mise Václava Antonína z Kounic-Rietbergu na počátku 50. let 18. století a v té době předpokládaný tamní pobyt i mladšího Josefa se jeví možnost obou bratrů získat kontakty na pařížské nakladatele vyrovnaná. Starší Karel navíc vzhledem ke své větší kompoziční zkušenosti v té době mohl mít náskok. Minimálně první z pařížských symfonií, vydaná v rámci opery *terzy*, je totiž možná jeho dílem.

Na rozdíl od symfonie f moll (KK 20) nemáme pro tisky ze sbírek *Vari autori* u Veniera rukopisné prameny jednoznačně vymezující autorství. Indicie k této problematice a zpřesnění datace vzniku skladeb mohou nicméně přinést dobové inventáře a katalogy děl. Jedním z vodítek pro takové snažení může být Breitkopfův katalog. Tento vůbec první tištěný tematický katalog zahrnoval nabídku lipského vydavatele Breitkopfa, a to nejen tištěných hudebnin, ale také skladeb, jejichž kopie vyhotovovala jeho kopistická dílna, jedna z největších v Evropě. Katalog byl vydán v šesti dílech a šestnácti dodatcích v letech 1762 až 1787 a obsahoval téměř 15000 hudebních incipitů děl od dohromady tisíce skladatelů.⁹⁷⁴ Jméno „Kohaut“ se v tomto katalogu objevuje hned na několika místech. S ohledem na pařížské tisky se jedná již o druhý svazek katalogu vydaný roku 1762. Zde se objevuje inzerce souboru čtyř triových sonát, z nichž druhou lze identifikovat jako dílo vydané u Veniera roku 1756 v rámci „opery III“. Žádný dochovaný pramen zbylých tří sonát nám není znám. Pro atribuci těchto děl je třeba doplnit, že autor je zde prezentován jako „Kohaut, Musica [sic] in Vienna“.⁹⁷⁵ Je tedy pravděpodobné, že autorem těchto tří, a tedy také v Paříži vydané sinfonie v rámci „opery III“, je Karel Kohout. K této hypotéze vede více indicií. Pouze u Karla Kohouta jsou totiž doloženy styky s lipským vydavatelem

⁹⁷⁴ Všechny svazky katalogu vydal ve faksimile s obsáhlou předmlouvou a nedocenitelným rejstříkem Brook. BROOK, Barry S. (ed.), *The Breitkopf thematic catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements. 1762-1787*. New York, Dover Publications, 1966.

⁹⁷⁵ *Idem.*, s. 49.

Breitkopfem – právě on mu vydal tiskem roku 1761 loutnové divertimento (KK 33). U další položky v jeho katalogu (suplement I, 1766),⁹⁷⁶ samostatného tria je autorství Karla Kohouta potvrzeno hned dvěma rukopisy (KK 26). Pouze poslední Breitkopfem inzerovaná skladba, opět trio, tentokrát pro flétnu, housle a bas, neumožňuje v současné pramenné situaci jasné vymezení autorství (Ap 19). Je nicméně možné, že všechny pod jménem „Kohaut“ u Breitkopfa inzerované skladby jsou dílem Karla Kohouta.

Sbírky *Vari autori* dosáhly v Paříži své doby velké obliby. Tuto situaci přímo dokumentuje právě představená „opera III“. Detailním porovnáním dochovaných exemplářů tisků v pařížské Národní knihovně totiž bylo zjištěno, že byla tato edice předmětem několika vydání, z části snad pirátských. Zatímco exemplář z fondu konzervatoře (F-Pc / Ac.e³. 75) je edicí Veniera, mezi party druhého exempláře tohoto opusu se objevuje verze, v níž se Venierovo jméno nikde nevyskytuje. Ve fondu konzervatoře je totiž uložen také svazek *Sinfonii da Variatori* pocházející z královské knihovny „Musique du Roy“. Jedná se o celkem 4 svazky, vždy jsou společně svázaný všechny party vl1, ve sv. 2 pak vl2, následně vla a konečně basso, které obsahují celkem 9 sbírek *Vari Autori*. V rámci zde přítomných exemplářů „opery III“ *Vari Autori* se však u partů houslí (F-Pc / H 107(a-b), vl1 a vl2) objevuje varianta edice, v níž je jako hlavní původce zmíněna Mlle Vendôme a jméno Veniera se zde nikde neobjevuje. Na skutečnost, že si byl Venier vědom existence pirátských edic, ukazuje i krátké upozornění v jeho katalogu distribuovaném v roce 1760:

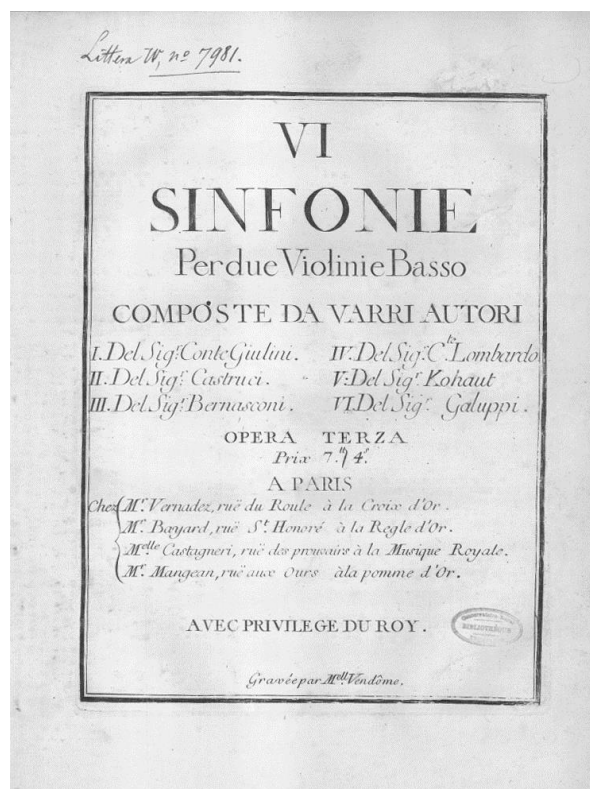
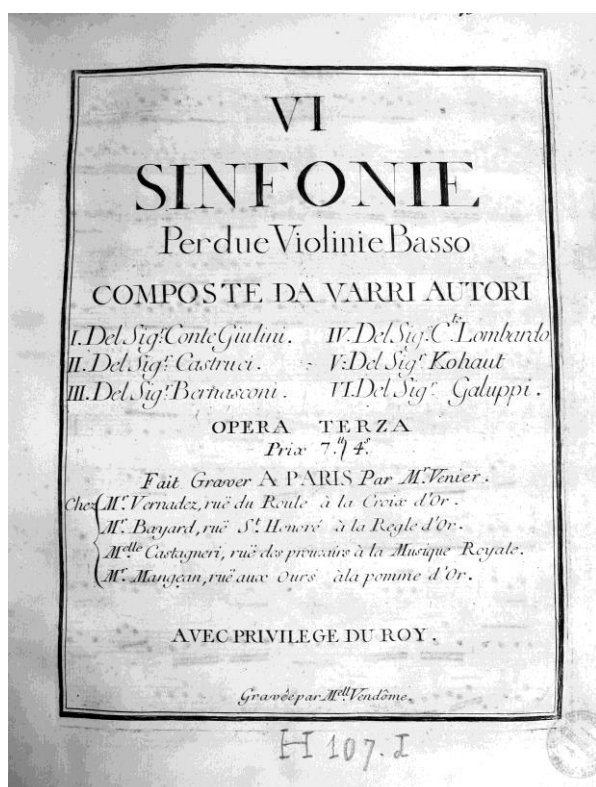
„Katalog instrumentální hudby nejlepších starých i nových autorů, kterou pan Venier shromáždil a nechal vyrýt, což dělá i nadále, [Venier] upozorňuje, že jeho jméno bude na titulním listu všech jeho vydání, aby nebyl zaměněn s jinými nakladateli. Řečená hudba se prodává v Paříži na obvyklých adresách a u nakladatele v ulici St. Thomas-du-Louvre naproti vodojemu.“⁹⁷⁷

⁹⁷⁶ *Idem.*, s. 231.

⁹⁷⁷ „CATALOGUE. De Musique Instrumentale des Meilleurs Auteurs tant Anciens que Nouveaux, Que Mr. Venier a Receüillie et fait Graver, ce qu'il Continuë toujours, il avertit que son nom sera au frontispice de tous ses ouvrages, pour n'être pas confondu avec les Autres Editeurs, la Ditté Musique se Vent à Paris aux adresses ordinaires et chés l'Éditeur ru St. Thomas du Louvre vis a vis le chateau D'eau.“ Přetiskáno v JOHANSSON, C., *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, *op. cit.*, facsimile 118.

Zajímavé je, že se v případě vydání Mlle Vendôme nejedná o zcela identický přetisk: kromě již zmíněného mírně odlišného titulního listu zde chybí Venierův katalog, který zpravidla figuruje na rubu druhého listu. Co je však překvapivější – u VI. Tria od Galuppiho se liší 1. věta v obou edicích. Takto svázané hlasy pocházející z různých tisků tedy nemohly být provozovány. Je pravděpodobné, že se v případě tohoto pramene jedná o povinný výtisk královské knihovně a ne o provozovací materiál královské kapely, jak by se mohlo dle vazby zdát.

Třetí varianta tohoto tisku byla nalezena v rámci sbírek pařížské a bruselké konzervatoře. Tato edice je obsahově totožná s edicí Venierovou, pouze nikde neuvádí jeho jméno. Je tedy možné, že se jedná o původní vydání Veniera, před tím než mu vyvstala potřeba připojovat své jméno k edicím z důvodu pirátských kopií.⁹⁷⁸



⁹⁷⁸ Otázka přetisků Venierových edic by si zasloužila samostatný výzkum, ten však nebylo možno v rámci této práce uskutečnit. Zaměřili jsme se zde pouze na Venierem vydaná díla Kohouta.



Obr. 43: *Vari autori* op. III [ca 1756], titl. list, ed. Venier, ed. Venier?, ed. Mlle Vendôme. F-Pc / H 107 d, a; B-Bc / 7981.

Pouze jedna varianta tisku je známa pro op. VIII *Vari autori* (Ap 13). Pramenná situace pro zpřesnění atribuce zde vydané sinfonie je navíc zcela nedostačující. Toto dílo se totiž dochovalo pouze ve vytištěné podobě a nefiguruje ani v žádném dobovém inventáři či katalogu. Nemáme rovněž žádné další sekundární prameny umožňující atribuci. Vzhledem k tomu, že lze tisk datovat do roku ca 1757,⁹⁷⁹ tedy několik let před usazením Josefa Kohouta v Paříži, nabízí se zde jako pravděpodobnější autor opět Karel Kohout, jemuž navrhuje připsat předešlé dílo v této Venierově sérii.

Poněkud komplikovanější situaci nabízí op. XI *Vari autori*, vytištěný roku 1760. Zde vydaná sinfonie č. 6 pod jménem „Kohaut“ se nevyskytuje v Breitkopfově katalogu, jednoznačné

⁹⁷⁹ Vydání následujícího op. IX bylo inzerováno v červencovém čísle roku 1757 měsíčníku *Mercure de France* (s. 183).

autorství neukazují ani dochované rukopisné prameny. Incipit sinfonie je však zapsán v jiném pro vídeňský prostor důležitém prameni, v inventáři hudební sbírky rodu Collaltů v Brtnici u Jihlavy.⁹⁸⁰ Tento inventář popisující dnes již neexistující hudební zámeckou sbírku, je svým rozsahem i dobou vzniku zcela výjimečným pro dějiny hudby na Moravě v polovině 18. století. Obsahuje totiž více než tisíc záznamů od 130 autorů převážně vídeňského hudebního prostoru. Pod jménem „Kohaut“ se zde objevuje celkem osm incipitů sinfonií. Šest z těchto incipitů spadá do tzv. první vrstvy inventáře, která vznikala na počátku 50. let 18. století. Další dva (1 sinfonie a 1 partita) jsou pak připojeny na vlepeném listu, tedy ve druhé vrstvě inventáře, tj. ca 1755. Kromě sinfonií jsou zde na rubu vlepeného listu v oddílu instrumentální hudby připojeny také incipity dvou mší s clarinami, tedy ve třetí vrstvě inventáře (60. léta 18. století),⁹⁸¹ které lze jednoznačně připsat Karlu Kohoutovi (KK 4 a 6). Přestože tento pramen nespécifikuje křestní jméno autora, dalo by se předpokládat, že se minimálně v rámci jednotlivých vrstev jednalo vždy o jednoho autora. Atribucím mší se věnujeme na jiném místě této práce.⁹⁸² Co se týče instrumentální hudby, ukazuje tento pramen zajímavou jednotu. V rámci druhé vrstvy, tj. vlepeného listu rukou prvního písaře, jsou uvedeny incipity dvou skladeb, které můžeme na základě jejich dochovaných exemplářů atribuovat Karlu Kohoutovi (KK 30 a 32). Zbývá tedy dořešit otázku skladeb z první vrstvy inventáře, tedy nejstarších zápisů. Zde je uvedeno celkem 6 incipitů: dva (č. 1 a 6) náležejí sinfoniím, jejichž žádný exemplář nám není znám;⁹⁸³ další dvě sinfonie (č. 2 a 3) lze opět s určitostí atribuovat Karlu Kohoutovi (KK 25 a 27). Zbývající dva incipity (č. 4 a 5) pak náležejí dvěma v Paříži vydaným dílům, tj. op. III a op. XI v rámci *Vari autori*. U tisku „opery III“ jsme již výše uvedli vazby na Breitkopfův katalog a z nich vyplývající hypotézu autorství Karla Kohouta.

⁹⁸⁰ *Inventario per la musica*, cca 1750. CZ-Bm / G 84. Dostupné na www.manuscriptorium.com. Brook 194.1. K tomuto prameni více viz STRAKOVÁ, Theodora, „Brtnický hudební inventář“, *Časopis moravského musea* 48 (1963), s. 199–232; diplomatický přepis inventáře (bez notových incipitů) v ČÍHAL, Petr, *Moravské hudební inventáře 1725–1781*. Bakalářská práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005, přílohy.

⁹⁸¹ Děkuji dr. Spáčilové za podnětné konzultace ohledně identifikace a datace jednotlivých vrstev inventáře.

⁹⁸² Viz kapitola 2.2.2.1.2.

⁹⁸³ Incipity těchto sinfonií uvádí ve svém katalogu LaRue pod zkratkou K 789, tj. „Kohaut, ?C“. Lze se tedy domnívat, že autor katalogu nějaké prameny těchto děl našel a snad i určovaly autorství. Tento katalog totiž neuvádí jiný druh autorství kohoutovských pramenů než K 787 = Kohaut, K 789 = Kohaut, ?C. a K 791 = Kohaut, ?Josef. Více o tomto katalogu viz předmluva tematického katalogu děl Josefa a Karla Kohouta v appendixu A této práce.

Venierovu „operu XI“ *Vari autori* lze datovat do poloviny roku 1760,⁹⁸⁴ tedy do doby, kdy se mohl o Paříž již Josef Kohout zajímat. Zápis incipitu této sinfonie v rámci brtnického inventáře; který zároveň posunuje dataci díla *ante quem* již do počátku 50. let 18. století, navozuje domněnku, že by jejím autorem mohl být spíše opět Karel než Josef. Nepředpokládáme totiž mísení autorství obou bratrů v rámci jinak jako celek působící kolekce 6 sinfonií v první vrstvě brtnického inventáře.

Hypotézu autorství Karla Kohouta však narušuje dosti výjimečný rukopisný pramen této sinfonie. Jedná se o opis sinfonie (zde č. 4) pocházející z valdštejské zámecké sbírky v Doksech, dalšího fondu obsahujícího množství instrumentální hudby vídeňské provenience, mnohdy v opisech z vídeňských dílen kopistů.⁹⁸⁵ Tento pramen se dochoval pouze díky sběratelské horlivosti dr. Antonína Němce a jeho kopie je dnes uložena v Němcově sbírce mikrofilmů ve fondu Moravské zemské knihovny v Brně (RKP Mus-1032.658). Kopista pramene je neznámý (kopista D) a v rámci námi studovaných pramenů se objevuje u pouze jednoho dalšího pramene.⁹⁸⁶ Titulní list této sinfonie obsahuje v souboru kohoutovských pramenů zcela výjimečnou variantu jména: „Del sigr. Gio: Kohaut“. Takto označený autor by ukazoval snad na o generaci staršího Jakuba Josefa Kohouta. Mohlo by se ovšem jednat i o mylně zapsaného „Giuseppe“, tedy Josefa Kohouta. Je také zajímavé, že se tento opis sinfonie jeví jako nezávislý na pařížském tisku.⁹⁸⁷ Bez součinnosti dalších pramenů lze však těžko rozsoudit,⁹⁸⁸ zda je tato sinfonie jediným dochovaným dílem daného žánru Josefa Kohouta, či zda se jedná opět o skladbu jeho staršího bratra, či dokonce otce. Po skladebné stránce toto dílo nijak nevybočuje

⁹⁸⁴ Jeho vydání bylo inzerováno v srpnovém čísle tohoto roku měsíčníku *Mercure de France*, s. 169.

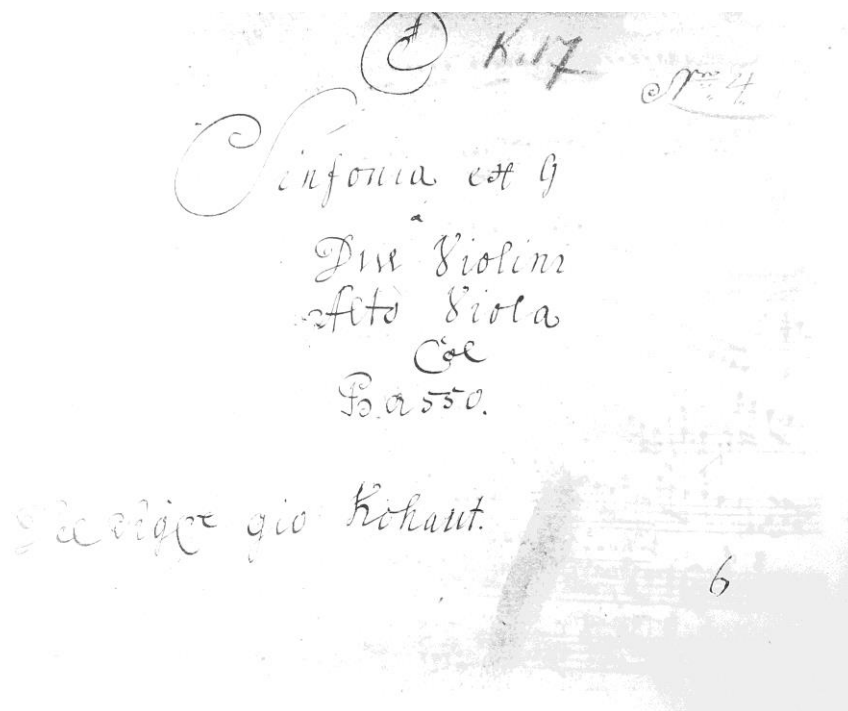
⁹⁸⁵ K tomuto fondu více viz kapitola 2.2.2.2.3. této práce a detailněji také RUTOVÁ, M., „Valdštejská sbírka v Doksech“, *op. cit.*

⁹⁸⁶ CZ-Bu/ RKP Mus-1032.659, viz Ap 11. Porovnání s textovými autografními prameny Josefa Kohouta a textovými a notovými autografy Karla Kohouta nevykazuje dostatečnou shodu pro atribuci písaře. Pravděpodobně se jedná o jednoho z písařů valdštejské sbírky.

⁹⁸⁷ Opis obsahuje vypsané přechody v base na konci obou dílů závěrečného presta, které se v pařížském tisku nenacházejí. Tisk pak na rozdíl od rukopisu má číslovaný bas, který Venier sliboval svým kupcům u sinfonií dodávat.

⁹⁸⁸ Další známý opis rukou Josepha Cyrilla Strachoty je pravděpodobně kopií pařížského tisku a jako autora uvádí pouze „Sigl. Kohaut“.

z dochované tvorby Karla Kohouta v tomto žánru, pro posouzení Josefova autorství nicméně chybí srovnávací materiál.



Obr. 44: Kohout, *Sinfonie in G*, opis CZ-Bu / RKP Mus-1032.658, titulní list.

Pramenná situace tří sinfonií vydaných v Paříži u Veniera naneštěstí neumožňuje jednoznačnou atribuci. S ohledem na uvedené sekundární prameny nicméně navrhuje, v rozporu s obecným názorem, minimálně u dvou z nich jako autora Karla Kohouta. V souvislosti s pařížským nakladatelem Venierem je však třeba zmínit i možnou vazbu na Josefa Kohouta, i když pozdějšího data než zmíněné tisky. Cembalista a nakladatel Venier, původně snad italského původu (Venieri),⁹⁸⁹ totiž bydlel ve stejné krátké dnes již neexistující uličce nedaleko tuilerijského paláce, zvané Saint-Thomas-du-Louvre, v níž nejpozději od konce roku 1764 a pravděpodobně již dříve bydlel i Josef Kohout. Právě zde Venier také prodával své tisky „německých“ sinfonií.

⁹⁸⁹ HILD, M., *La réception de la musique instrumentale allemande en France...* op. cit. s. 60.

Rukopisné prameny

Po představení problematiky tištěných děl se nyní blíže zaměříme na autorsky sporné skladby dochované pouze v rukopisné podobě. Budeme se jim věnovat v rámci jednotlivých kategorií katalogu a také v kontextu sbírek, v nichž se dochovaly. Kromě případů sporného autorství mezi oběma bratry se zde objevují i případy záměny autorství s dalšími skladateli.

Chránová tvorba

Oblast chránové tvorby je jednou z nejproblematictějších s ohledem na atribuce autorům. Jen ve velmi málo případech prameny chránových děl upřesňují i křestní jméno autora – to je například případ svatojakubské sbírky v Brně, či rajhradského kláštera a také kláštera sv. Voršily v Kutné Hoře. Takové prameny umožňují jasné určení autora i u samozřejmě dalších již méně přesných zdrojů k téže skladbě. Problematická však zůstává atribuce děl, u nichž žádný z pramenů křestní jméno autora neudává. V analogii na množství dochované chránové tvorby, kterou lze jasně atribuovat Karlu Kohoutovi, by se nabízelo přiřknout mu i všechny ostatní skladby uložené v chránových a klášterních sbírkách v České republice a v Rakousku. Takovou atribuci by jistě podpořily i doložené vazby Karla Kohouta na opatství Melk a snad i na chrám sv. Jakuba v Brně a následná provázanost a výměna hudebnin mezi jednotlivými církevními institucemi.

Avšak nově doložený původ jeho mladšího bratra Josefa a skutečnost, že do roku 1753 působil ve stejném prostředí jako Karel, vybízí k obezřetnosti s ohledem na atribuce dochovaných děl. V současné době je známo pouze jedno dochované moteto, jehož autorem je prokazatelně Josef Kohout. Toto a další dvě, nyní ztracená, se váží k jeho působení v rámci *Concert spirituel* v Paříži. Žádné nám známé chránové dílo dochované ve střeoevropském prostoru nese jméno Josefa Kohouta. Pokud tedy před svým odjezdem z Vídně taková díla komponoval, jejich existence nám není známa a není tedy možné pokusit se v rámci sporných atribucí postupovat dle stylové analýzy. To je koneckonců případ většiny dochovaných sporných

děl – neexistence pramenů stejného žánru v dochovaném díle Josefa Kohouta neumožňuje dostatečné stylové vymezení mezi jeho tvorbou a tvorbou jeho bratra, vyrůstajícího ve stejném prostředí.

V rámci chrámových sbírek se jeví s ohledem na kohoutovské prameny jako nejproblematictější hudební archiv benediktinského opatství v Melku. Vzhledem k na jiném místě této práce doloženým vazbám Karla Kohouta na hudební dění v opatství na jaře 1764 v souvislosti s korunovační cestou arcivévody Josefa do Frankfurtu by se nabízelo považovat tamní prameny za nezpochybnitelně Karlovu tvorbu. Bližší průzkum kolekce však takovou jistotu nenabízí. Co se týče tam dochovaných mešních kompozic, žádná z nich naneštěstí nemá původní obálku, což je výsledkem historicky nepoučené práce tamního archiváře z poloviny 20. století. Všechny novodobé obálky nesou pouze jméno „Kohaut“ a žádné informace o získání pramene do sbírek.

Je zde takto uloženo celkem pět mší (A-M/ I 12–16). Z nich se však pouze u jedné podařilo prokázat autorství Karla Kohouta (KK 4). Další dvě mše se zde nacházejí v unikátním opise (Ap 1, 2). Důvěryhodnost sbírky s ohledem na kohoutovské prameny pak zcela narušují poslední dvě mše, jejichž autorství je třeba s největší pravděpodobností připsat jiným autorům. Jedná se o slavnostní mši C dur (Ap a1). Při srovnání jejích incipitů s databází RISM A/II však zjišťujeme, že incipitově shodná mše se zde vyskytuje ve třech dalších opisech pod dvěma různými autory. Jedná se o Leopolda Hofmanna v rámci sbírky z cisterciáckého kláštera v rakouském Zwettlu.⁹⁹⁰ Dále je to „Sig: Boog“,⁹⁹¹ jemuž je mše připsána ve sbírce benediktinského opatství v Kremsmünsteru a ve fondu premonstrátského kláštera v Želivi, který je nyní uložen v Českém muzeu hudby v Praze. Zatímco Hofmannovo autorství se jeví jako málo pravděpodobné, atribuce Boogovi u dvou exemplářů z něj dělá favorita pro autorství.

⁹⁹⁰ Zde nutno poznamenat, že mše není uvedena v katalogu Hofmanových mší, viz PROCHASZKA, Hermine, „Leopold Hofmann und seine Messen“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 26 (1964), s. 70–139.

⁹⁹¹ Jedná se pravděpodobně o Johanna Nepomuka Booga, který byl do roku 1764 regenschorim v kostele sv. Petra ve Vídni. Tento post po něm převzal právě Leopold Hofmann. Viz MACINTYRE, B. C., *The Viennese concerted Mass of the early classic period: history, analysis, and thematic catalogue*, op. cit., s. 953.

Další mši, která je Kohoutovi připsána zjevně mylně, je *Missa in B* (Ap a2) od Georga von Reuttera ml.⁹⁹² Zde je Reutterovo autorství nepopíratelné, neboť autografní partitura této mše se dochovala v Heiligenkreutzu. Kohout však nebyl jediným, komu byla připsána: databáze RISM A/II uvádí kromě množství pramenů atributovaných Reutterovi také jeden Leopoldu Hofmannovi, uložený v maďarském Rábu, a druhý Františku Xaverovi Briximu, pocházející z pražské loretánské sbírky.

Vzhledem k výše uvedeným problémům s atribucemi v melckém hudebním archivu nepovažujeme tamní kohoutovské prameny za jednoznačné dílo Karla Kohouta. U zde unikátně dochovaných mší je nicméně možné, že byl jejich autorem spíše Karel než Josef Kohout, u nějž žádné doklady mešních kompozic nemáme.

V nedalekém sousedství Melku se nacházejí také dva další prameny skladeb sporného autorství. Jedná se o sbírku farního kostela v Maria Taferl, kde je uložen jeden z pramenů offertoria (Ap 3) a unikátní pramen *Moteta de quocunque sancto* (Ap 4). Oba tyto opisy náležejí do sbírky jistého Johanna Gottlieba Menzela, patrně místního regenschoriho.⁹⁹³ Ve sbírkách kostela se nicméně neobjevují žádné kopie melckých kohoutovských pramenů. Obě místa přitom spojovalo víc než jen zeměpisná blízkost – J. G. Albreschtsbeger byl totiž v Maria Taferl od roku 1757 dva roky varhaníkem a následně převzal stejné místo v opatství Melk.⁹⁹⁴

Co se týče zmíněného offertoria *de Beata Virgine Maria*, jehož jeden opis se nalézá také v Maria Taferl, žádný z pramenů tohoto díla neumožňuje jednoznačnou atribuci. Nejúplnější verze ofertoria, tedy se sopránovou i basovou árií, se nachází ve sbírce kláštera augustiniánů na Starém Brně a je dnes uložena v tomto fondu v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Vzhledem k tomu, že všechny další z této sbírky pocházející prameny, slavnostní

⁹⁹² Viz HOFER, Norbert, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.* Strojopis, 1947, zde Nr. 7/15.

⁹⁹³ Databáze RISM A/II eviduje celkem osm chrámových árií a motet od Kohoutových současníků (M. Haydn, Reutter, Sonnleithner, ad.) náležejících do Menzlovy sbírky. Viz RISM A/II, id: 600251066, 600251839, 600251750, 600251739, 600251756, 600251564, 600251517.

⁹⁹⁴ FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey*, op. cit., s. 32–33.

litanie (KK 7) a Kyrie a Gloria ze mše (KK 3) jsou dílem Karla Kohouta,⁹⁹⁵ nabízí se zde jako vhodný autor i u offertoria. Bez součinnosti dalších pramenů však ponecháváme tuto atribuci mezi spornými.

Jako nejproblematictější z chrámové tvorby se ukazuje autorství duchovních árií. Je nám známa existence celkem čtyř takových děl dochovaných pod jménem „Kohaut“, která pocházejí z rajhradského kláštera a z kostela P. Marie v Dubu nad Moravou. Ve sbírkách rajhradského kláštera je dochována jedna duchovní árie s přípisem „Virtuoso Domino Carlo Kohaut“ a datem 1750 (KK 9), což by dávalo najevo buď opravdu velký věhlas Karla Kohouta, nebo spíš nějakou jeho konkrétní vazbu na klášter v této době.⁹⁹⁶ Spoléhání se na fungující vazby a s tím související atribuce tamních děl Karlovi však není jednoznačná. Tato sbírka obsahuje dvě další duchovní árie (Ap 5, 6), které sem opatřil páter Alexius Habrich, zřejmě koncem 60. let 18. století,⁹⁹⁷ tedy více než deset let poté, co sem přibyla již zmíněná árie „virtuosa Karla Kohouta“ (KK 9). Je tedy otázkou, zda lze jednoznačně i tyto dvě árie připsat Karlu Kohoutovi. Minimálně druhá z těchto árií, sopránová árie de tempore *Inflammatamentes* (Ap 6), s výraznou operní melodikou budí podezření. Žádný jiný výskyt této árie zatím nebyl lokalizován, je nicméně pravděpodobné, že se v tomto případě jedná o kotrafactum operní árie.

K takové domněnce vede existence dalších kohoutovských pramenů duchovních árií. Například sbírka z kostela P. Marie v Dubu nad Moravou obsahuje duchovní árii, u níž je autor

⁹⁹⁵ V této sbírce je navíc uložen opis *Salve Regina* pod jménem „Kohaut“, datovaný 1737. CZ-Bm/ A 20678. K tomuto prameni viz kapitola 2.1. této práce.

⁹⁹⁶ V tomto ohledu je zajímavé, že árii pro klášter opatřil „F. Fridricus“, tedy Fredericus Schmidt (1726–1797), který do Rajhradu přišel roku 1748, jako regenschori tam působil v letech 1756–1760. Již v roce 1750 získaná árie by tedy svědčila o nějakých možných vazbách s Karlem Kohoutem z mládí, snad ze studií. Hudební sbírky kláštera totiž doplňovali nejčastěji až regenschoriové a ne běžní bratři.

⁹⁹⁷ Alexius Habrich (1736–1794) byl regenschorim rajhradského kláštera v letech 1766 až 1770. Dle z 19. století pocházející obálky árie CZ-Bm/ A 12662, ji měl pro kůr pořídít v roce 1750, a to již jako regenschori. To se ovšem jeví jako chyba v datu, neboť hudebnina je skutečně psaná jeho rukou. Za identifikaci kopisty a za četné konzultace k rajhradské sbírce děkuji Mrg. Pavlu Žůrkovi, který o hudební kultuře v rajhradském klášteře připravuje dizertační práci.

uveden „de la Signor Kohaut“.⁹⁹⁸ Ve skutečnosti se však jedná o duchovní kontrafaktum árie z Graunovy opery *Rodelinda, regina de'Langobardi*.⁹⁹⁹ Je to jediná dochovaná skladba ve sbírce tohoto kostela, u níž je jako autor uveden Kohout. Můžeme snad připojení jeho jména k této skladbě chápat jako odraz Kohoutova věhlasu coby skladatele chrámové hudby? Takový závěr by byl jistě přehnaný. Přesto je zajímavé, že se Kohoutovo jméno takto dostává do společnosti Grauna a Hasseho.

Chrámová sbírka z Dubu nad Moravou totiž obsahuje ještě jeden pramen, který umožnil odhalení další mylné atribuce Kohoutovi. Nalézá se zde sopránová árie pod jménem Peregrina Gravaniho.¹⁰⁰⁰ Verze stejné árie s jiným textem je ve sbírce benediktinského kláštera v Rajhradu naopak připsána Kohoutovi.¹⁰⁰¹ Již stylově tato árie, plná hasseovské melodiky, vzbuzovala dojem operního kontrafakta. Hlubší studium oper Johanna Adolfa Hasseho tuto domněnku potvrdilo. Jedná se skutečně o přetextovanou árii „Il trono il regno che m'offre in dono“ z jeho opery *Cajo Fabricio*.¹⁰⁰² Na tomto příkladu se opět potvrzuje rozšířená praxe přetextování italských operních árií ve středoevropském prostoru.¹⁰⁰³

⁹⁹⁸ CZ-Bm / kostel P. Marie Dub na Moravě, A 14578. Na zpěvním partu této basové árie je nahoře připsáno „*Del Sigl Hasse*“. Sbíрка z kostela v Dubu nad Moravou obsahuje celkem 5 duchovních árií od Hasseho, z nichž 3 jsou kontrafakta z jeho oper.

⁹⁹⁹ Identifikace kontrafakta již v RISM A/II, id: 553001051.

¹⁰⁰⁰ CZ-Bm / A 14554.

¹⁰⁰¹ Zde pod signaturou CZ-Bm / A 12661: „Aria de B. Virgine“.

¹⁰⁰² Viz SCHMIDT-HENSEL, R. D., « *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...* », *op. cit.* Vol. 2, tematický katalog, s. 200: *Cajo Fabricio*, árie Sestia, I/5.

¹⁰⁰³ Této problematice se dlouhodobě věnuje T. Volek a M. Jonášová. S ohledem na sbírku kůru v Dubu nad Moravou nejnověji také Undine Wagner ve svém příspěvku předneseném na 48. Mezinárodní hudebněvědném kolokviu v Brně (4.-6.11.2013). Mezi četnými kontrafakty z této sbírky, která Wagner ve svém příspěvku uvedla, však tuto árii nezmiňuje viz WAGNER, Undine, „Vom Drama per musica zur kirchenmusikalischen Praxis – Geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in mährischen Klöstern und Kirchen“, *Musicologica Brunensia* 49, (2014), n°2, s. 139–167.

Instrumentální tvorba

Chránové sbírky jsou důležitým úložištěm také pro kohoutovské prameny instrumentální hudby. Kromě nich se však tato díla, u nichž primární prameny neumožňují jasnou atribuci, dochovala také v zámeckých sbírkách a hudebních archivech.

V současné době snad nejhranější skladbou, která je atribuována Karlu Kohoutovi, je koncert pro kontrabas (Ap 7). Ten se dochoval v opisu partů v archivu vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde (A-Wgm / IX 6399), novodobou spartaci pak provedl Robert Frantz. Dochované party nesou pouze jméno „Kohaut“. Ještě jeden opis koncertu, opět v partech, se má dle Fochta nacházet v soukromé sbírce v Bratislavě.¹⁰⁰⁴ Tuto sbírku se nám však nepodařilo nijak identifikovat a pramen proto nebylo možné prostudovat. Nevíme tedy, zda umožňuje zpřesnění autorství. Ve svém katalogu koncertů pro vídeňský violon¹⁰⁰⁵ Focht koncert uvádí pod jménem Karla Kohouta (FWV 19) a takto je také obecně přijímán. Vzhledem k tomu, že dle Stadlera uměl Karel Kohout na violon hrát,¹⁰⁰⁶ považujeme takovou atribuci za velmi pravděpodobnou. Vídeňské prameny nesou poznámku proveniencie „Langhammer“, což byl vídeňský virtuos na kontrabas první poloviny 19. století, s nímž tedy vznik koncertu souviset nemohl. Focht směřuje jeho napsání do 60. let 18. století. V této době bylo sólistické použití kontrabasu žhavou novinkou. První sólistické kontrabasové pasáže se objevují v Haydnových symfoniích č. 6-8 z počátku 60. let.¹⁰⁰⁷ Z roku 1763 pak pochází jeho nedochovaný koncert pro kontrabas.¹⁰⁰⁸ Následně ve Vídni a v okolních centrech vzniklo na 30 kontrabasových koncertů. Mezi jejich autory se objevují Carl Ditters, později von Dittersdorf, Wenzl Pichl (1741–1805), Johann Baptist Vaňhal, Anton Zimmerman (1741–1781), či vydavatel Franz Anton Hoffmeister (1754–1812).

¹⁰⁰⁴ FOCHT, Josef, *Der Wiener Kontrabass. Spieltechnik und Aufführungspraxis. Musik und Instrumente*. Tutzing: H. Schneider, 1999, s. 115.

¹⁰⁰⁵ Jedná se o pětistrunný nástroj specifického ladění, tj. F-A-d-fis-a.

¹⁰⁰⁶ Viz kapitola 2.2.1. této práce.

¹⁰⁰⁷ WEBSTER, James, „Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780“, in: *Journal of the American Musicological Society* 29/3 (Autumn 1976), s. 424–425.

¹⁰⁰⁸ SEIFERT, Herbert, „Die besondere Rolle des Kontrabasses in ungarischen Adelskapellen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46, fasc. 1/2, 2005, s. 100.

Nejvíce koncertů (18) však napsal valtický rodák, uznávaný virtuos na kontrabas, Johannes Sperger (1750–1812). Rozvinutá koncertní tvorba pro tento nástroj je spjata s působením několika virtuosů v tomto časoprostoru. Kromě ve službách maďarské šlechty aktivního Spergera a částečně i Josefa Kämpfera (1735–po 1797) se jedná zejména o vídeňského virtuosa Friedricha Pischelbergera (ca 1741–1813). Právě pro něj složil W. A. Mozart basovou árii *Per questa bella mano* (K. 612), jejíž tištěná podoba (1822) patří mezi první vydané virtuózní skladby pro kontrabas.¹⁰⁰⁹ S tímto interpretem je pravděpodobně spjat i koncert pro kontrabas Karla Kohouta.

Karlu Kohoutovi bývají bez rozdílu připisovány i veškeré pod příjmením „Kohout“ dochované koncerty pro loutnu. Takové dva koncerty F dur a A dur (Ap 8 a 9) jsou dnes v unikátním opise uloženy ve Staats- und Stadtbibliothek v Augsburgu.¹⁰¹⁰ Zde dochovaná sbírka rukopisů loutnové hudby má svůj původ ve dvorské kapele v Bayreuthu a jejím hlavním opisovačem byl loutnísta B. J. Hagen.¹⁰¹¹ Všechny kohoutovské prameny v této sbírce nesou pouze příjmení autora. Vzhledem k tomu, že jsou zde uloženy opisy i tři děl Karla Kohouta,¹⁰¹² jsou za jeho dílo bez rozdílu považovány všechny tamní loutnové prameny včetně těch unikátních. Tím je i opis jediného loutnového sóla *Sonáty D dur* (Ap 23), která je pod jménem Karla Kohouta vydávána i v moderních edicích.¹⁰¹³ K atribuci Karlu Kohoutovi tohoto díla vedou také další indicie. Pouze u něj totiž máme doloženy skladby pro sólovou loutnu, o dvanácti takových píše v hesle o Karlu Kohoutovi již Gerber. Vzhledem k unikátnosti zmíněných pramenů a jejich zařazení do poměrně rozsáhlé sbírky loutnových skladeb různých autorů, však považujeme tyto atribuce za sporné. Nové poznatky k životu a tvorbě Josefa Kohouta, zejména zmínky o jeho tvorbě loutnových koncertů totiž vybízejí k opatrnosti před takovými *a priori* atribucemi. Naneštěstí chybí prokázaný srovnávací materiál pro možnou stylovou komparaci.

¹⁰⁰⁹ SLATFORD, Rodney, „Double bass“, in: *The New Grove Dictionary*. Online dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com>. [cit. 16-09-2014]

¹⁰¹⁰ O této kolekci také viz kapitola 2.2.2.2.1. této práce.

¹⁰¹¹ O tom více DOMNING, Joachim, „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*. 8 (2004), Frankfurt am Main 2009, s. 1-48.

¹⁰¹² Jedná se o prameny k těmto skladbám: *Concerto in F* (KK 13), *Divertimento primo* (KK 33), *Trio in D* (KK 34).

¹⁰¹³ Viz tematický katalog děl v příloze této práce.

Dalším takovým problematickým dílem je koncert B dur (Ap a6), který se dochoval v berlínské kolekci pocházející z Breitkopfovy aukce.¹⁰¹⁴ Titulní list tohoto koncertu nenese jméno autora, později byl označen jako „vermutl. von Kohaut“. Je možné, že tento přípis je spjat právě s přípravou aukce, protože koncert doplňuje berlínskou kolekci na 5 kusů, tedy počet odpovídající aukční nabídce. Přestože stylově dílo nevybočuje z dochované tvorby Karla Kohouta, považujeme bez existence dalších pramenů tuto atribuci za spornou.

Ještě jedno dílo, spadající do koncertní tvorby, bývá spojováno bez jasných důvodů s Karlem Kohoutem. Jedná se o *Concerto in D* (Ap a5) pro flétnu a orchestr, dochované v knížecí knihovně Thurn Taxisů v Regensburgu. Kohoutovské prameny uložené v této knihovně jsou celkově poměrně problematické. Jedná se ve všech případech o unikátní výskyt. Nalézají se zde neúplné instrumentální party ke komické opeře *La Bergère des Alpes*, která byla hrána v německém překladu v Regensburgu v letech 1769 a 1774, tento pramen však nemá titulní list, na němž by mohl být uveden autor. Pouze je zde tužkou napsána signatura „Kohault 5“ a zhudebnění je proto atribováno Josefu Kohoutovi.¹⁰¹⁵ Na stejném papíře jsou psány i další dvě skladby: *Sinfonia in A* (Ap 16) a *Concerto in D*. *Sinfonia in A* je zaznamenána v dobovém inventáři knihovny (ThurnTaxis 1782) jako „Kohaut, no 1“.¹⁰¹⁶ Samotné titulní listy dvou opisů sinfonie, které jsou společně uloženy pod touto signaturou,¹⁰¹⁷ však nenesou upřesnění autora. Je zde v obou případech uvedeno pouze příjmení „Kohaut“. *Concerto* pro flétnu naproti tomu nemá žádný dochovaný titulní list, jedná se pouze o soubor partů s nadepsáním jednotlivých hlasů. Na rubu partu „violino primo ripieno“ je tužkou dopsáno „Concerto in D a Flauto | Kohaut 2“. Na tomto místě je nutné podotknout, že popisy tužkou signatur a dalších údajů u všech třech

¹⁰¹⁴ O této aukci více viz kapitola 2.2.2.2.1. této práce.

¹⁰¹⁵ Porovnání tištěných zpěvních čísel této komické opery Josefa Kohouta, která se jediná dochovala, s tímto torzem instrumentálních partů ovšem nevykazuje dostatečnou shodu, aby se mohlo jednat o stejné zhudebnění libreta. O tom více viz kapitola 3.3.2.1.3. této práce.

¹⁰¹⁶ *Catalogus sämtlicher Hochfürstl. Thurn und Taxisch. Sinfonien*, Regensburg, [ms.], 1782–1795. Cituji dle RISM A/II, id.: 450009936.

¹⁰¹⁷ Jedná se o jeden kompletní opis ve formátu A4, dále druhý opis ve formátu A4 oblong (pouze vl1, vl2) a samostatný part „Basso di Kohaut“ ve formátu A4.

pramenů jsou psány stejným písařem, rukou Sigfrida Färbera.¹⁰¹⁸ Tato dodatečná atribuce flétnového koncertu Kohoutovi vychází zjevně ze zmínky nahoře partu violino primo první věty. Zde je v pravém horním rohu za červeným inkoustem napsaným „No. 8“ doplněno hnědávým inkoustem „Kohaut“. Koncert nefiguruje v inventáři (ThurnTaxis 1782), který je věnován primárně instrumentálním partům (tedy ne partiturám) symfonií, serenád, divertiment, apod, ne však koncertní tvorbě.¹⁰¹⁹ Na stejném papíře je opsána také *Serenade in D*, která figuruje v inventáři ThurnTaxis 1782 jako „Kohaut, no. 2“. Na základě také v Regensburgu dochovaného autografu tohoto díla je však nutné ji připsat Franzi Xaveru Pokornému.¹⁰²⁰ V dobovém inventáři Kohoutovi připsaný opis je v Regensburku stále uložen, a to nyní pod signaturou Kohaut 3, správná atribuce Pokornému je však zaznamenána v popisu pramene v rámci databáze RISM A/II.¹⁰²¹ V případě serenády se zde jedná o Barbourem popsané úmyslně chybné atribuce Pokorného děl jiným autorům, které měl na svědomí knížecí knihovník baron Theodor von Schacht. Protože se výše zmíněný flétnový koncert v Regensburgu nedochoval v žádné jiné verzi, ani v jiném nám známém prameni jinde, vyvstává zde hypotéza, zda se v případě koncertu nejedná o podobný případ záměrně jiného určení autorství. Party sice nejsou v Barbourem popsaném typu obálky, dílo kvůli jeho hudebnímu druhu nenalezneme v Schachtově katalogu, přesto červeně napsané číslo „No 8“¹⁰²² a vybledlým inkoustem jméno „Kohaut“ v pravém horním okraji partu prvních houslí budí pochybnosti. Právě jiné složení inkoustu, který postupem času zesvětlal v zápisech v Schachtově katalogu, bylo totiž jednou z indicií pro Barbourem odhalených celkem 109 Pokorného symfonií záměrně připsaných jiným autorům. Pokud je přips

¹⁰¹⁸ BARBOUR, Murray J., „Pokorny Vindicated“, *The Musical Quarterly* 49, (1963/1), s. 43.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*.

¹⁰²⁰ Autografní partitura má signaturu D-Rtt / Pokorny 45.

¹⁰²¹ RISM A/II, id: 450010641.

¹⁰²² Číslo „8“ překrývá nějaký jiný znak napsaný tmavým inkoustem, po přepisu však nečitelný. – Mohli jsme pracovat pouze s barevnými skany pramene, osobní návštěva archivu nebyla možná.

Kohoutova jména skutečně dílem barona von Schachta, znamenalo by to rozšířit sféru mylných atribucí i mimo symfonickou tvorbu.¹⁰²³

Aniž by bylo prozatím možné tuto hypotézu potvrdit či vyvrátit, je nutné přinejmenším velmi pochybovat o autorství tohoto díla jedním z bratrů Kohoutů. Hudebně se totiž toto dílo výrazně vymyká veškeré dochované tvorbě Josefa i Karla Kohouta, vykazuje znaky vrcholného klasicismu s velkým orchestrem. Stylově toto dílo podstatně lépe zapadá do tvorby právě Franze Xavera Pokorného.

Dáme-li tedy stranou mylně atribuované hlasy k *Bergère des Alpes*, Kohoutovi mylně připsanou Pokorného *Serenádu* a právě zmiňovaný flétnový koncert, který je pravděpodobně také dílem jiného autora, snad rovněž Pokorného, zůstane nám *Sinfonie in A* (Ap 16). Dva opisy této symfonie, každý s vlastním titulním listem nesoucím jméno „Kohaut“ bez dalšího určení, se zde nalézají pod signaturou „Kohaut 1“. Vyjdeme-li z Barbourových poznatků ohledně Schachtova inventáře (ThurnTaxis 1782), měla by právě existence této symfonie v knížecích sbírkách umožnit baronovi pozdější připsání druhé, tentokrát však Pokorného, symfonie do inventáře. Atribuci této první symfonie jednomu z Kohoutů lze tedy považovat za relevantní údaj. Žádný další výskyt tohoto díla nám není znám. Otázkou tedy zůstává, který z obou bratrů by mohl být jejím autorem. Pramen, tj. dvě verze, je psán celkem třemi kopisty (1. pro úplnou verzi A4, 2. pro part basso formát také A4, 3. pro verzi A4 oblong – pouze vl1 a 2), z nichž žádný není rukopisem Karla Kohouta. Tato symfonie je obecně připsována právě Karlu Kohoutovi.¹⁰²⁴ Vzhledem k tomu, že se v této sbírce jako jediné další dílo s nějakou vazbou na bratry Kohouty nacházejí party ke komické operě *Bergère des Alpes*, kterou v Paříži zhudebnil Josef Kohout, vybízí taková atribuce k obezřetnosti. Část opisu symfonie je provedena na stejném papíře jako party k *Bergère des Alpes* a také jako flétnový koncert a party k Pokorného serenádě (Kohaut 3). Jedná se o vodoznak papírny ve Wolfegg/Württembergu (Joseph Anton Unold). Na takovém papíře zhotovené

¹⁰²³ V rámci přípravy této práce nebylo možno provést nutná srovnání barev inkoustů a rukopisů, abychom mohli tuto domněnku potvrdit či vyvrátit. Tato otázka by si však jistě zasloužila samostatný výzkum, který by mohl vést k odhalení případných nesrovnalostí v autorství koncertních děl dnes uložených v knížecí knihovně Thurn Taxisů v Regensburgu.

¹⁰²⁴ Taková atribuce se nachází v databázi RISM, A/II, id: 450009936; také v LaRue n°358: K 789, tj. Kohaut, ?C.

datované rukopisy spadají do rozmezí let 1771–1802. Jedná se tedy o období, kdy byla v Regensburgu provedena *Bergère* (1769 a 1774). Zbylou část opisu sinfonie však prozatím nemůžeme datovat. Nelze tedy říci, zda se mohl její opis dostat do sbírky dříve. Z nedostatku dalších pramenů k tomuto dílu a celkově tvorby Josefa Kohouta tohoto žánru pro srovnání ponecháváme autorství této sinfonie jako sporné.

Dalším fondem obsahujícím díla sinfonického charakteru a sporného autorství je již výše zmíněná hudební sbírka rajhradského kláštera. Kromě již rozebraných duchovních árií je zde uložen pramen *symfonie in F* (KK 19), jež nese na titulním listě označení „Del Sign Carles Kohauth“ a jejíž další opis (bez bližšího určení autorství) pochází z valdštejské kolekce ze zámku Doksy. Dále jsou ve sbírce dochovány unikátní prameny dvou děl, u nichž není autorství zpřesněno. Jedná se o *Pastorelu in G* (Ap 12) a *Symfonii in c* (Ap 10). Obě tato díla obstaral pro klášter tamní regenschori Fridericus Schmidt. Tedy ten stejný, který zajistil i opis árie „Ex aestuat cor meum“ od „virtuosa Karla Kohouta“ roku 1750. U *Symfonie in c* navrhuje LaRue autorství Karla Kohouta. Nevíme však, zda je to na základě nějakého jiného pramene, který autorství zpřesňuje, v tom je jeho incipitový vyhledavač nepřesný. Zůstává tedy otázkou, zda je možné symfonii a analogicky i pastorelu připsat také Karlu Kohoutovi. Na základě současné pramenné situace považujeme takovou atribuci za spornou.

Rajhradská sbírka však dříve obsahovala ještě více kohoutovských pramenů, o jejichž existenci se dozvídáme pouze díky dobovému inventáři z roku 1771.¹⁰²⁵ Zde je uvedena kolekce celkem šesti pastorel, u nichž naneštěstí nejsou uvedeny hudební incipity, jako ostatně u jednoho z mála zápisů tohoto inventáře.¹⁰²⁶ První z pastorel má být od Haydna,¹⁰²⁷ dalších pět pak má jako autora uvedeno příjmení „Kohaut“. Celkem tři tyto pastorely jsou pro dvoje housle a bas, další dvě pak obsahovaly navíc part violy. Právě jednu z nich identifikujeme jako v rajhradské sbírce dochovanou *Pastorelu in G* (Ap 12). Žádná další pastorela se v této sbírce nedochovala a není nám

¹⁰²⁵ *Consignatio Musicalium id est Missarum: Offertoriorum Ariarum Vesperarum: et Antiphonarum Symphoniarum et aliquarum Parthiarum etc: pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia an. 1771.* Ms. CZ-Bm / G 6. Dostupné na www.manuscriptorium.com. Brook 1019.

¹⁰²⁶ *Idem.*, s. 232.

¹⁰²⁷ Bez upřesnění, zda se jedná o Josefa či Michaela Haydna.

známa existence ani žádného dalšího kohoutovského pramene nesoucího takový název. Chybějící hudební incipity pak znemožňují díla určit v rámci jiných sbírek a s případným jiným názvem. I když je vzhledem k jiným v této sbírce dochovaným pramenům možné, že byl autorem těchto pastorel Karel Kohout, ponecháváme pro nedostatek dalších pramenů toto autorství mezi spornými.

Kromě záznamu o pastorelách se v rajhradském inventáři (1771) nalézají také incipity celkem šesti symfonií pod jménem „Kohaut“.¹⁰²⁸ Jsou mezi nimi v klášterním fondu dochovaná a již zmíněná díla, tedy *Symfonie in F* Karla Kohouta (KK 19) a *Symfonie in c* (Ap 10) bez zpřesnění autorství. Zbylé incipity se pak váží k dílům, která se ve sbírce nedochovala. Nalézáme zde incipit *sinfonie in G* (Ap 14) vydané v Paříži v rámci op. XI *vari autori* a dva incipity, u nichž se jedná o unikátní výskyt (Ap a13, a14). Žádné prameny těchto skladeb nebyly nalezeny v databázi RISM A/II. První z nich (Ap a13) se nevyskytuje ani v katalogu LaRue, lze se tedy domnívat, že se skutečně žádný pramen této symfonie nedochoval. Druhou v pořadí, *symfonii in F* (Ap a14), nicméně atribuuje LaRue ve svém katalogu jistému Hoffmeisterovi.¹⁰²⁹ Posledním incipitem, který se nalézá v inventáři až o tři strany dále, tedy mimo sérii předešlých sinfonií, je dílo, jehož autorství je rovněž problematické (Ap a16). Tento incipit se totiž shoduje se sinfonií uvedenou v tematickém katalogu díla Christopa Wagenseila (Mic Wka: n°413).¹⁰³⁰ Takovou atribuci ostatně potvrzují prameny zaznamenané v databázi RISM A/II.¹⁰³¹ Vzhledem k jasné převaze dochovaných pramenů této sinfonie pod jménem Christopa Wagenseila považujeme její připsání v rajhradském inventáři pod jméno „Kohaut“ za omyl. Tuto hypotézu podporuje i skutečnost, že je incipit zapsán poněkud stranou zbývajících tamních kohoutovských sinfonií.

Další sinfonií, jejíž autorství jedním z bratrů Kohoutů je sporné, je dílo dochované v unikátním opise pocházejícím z valdštejnské sbírky na zámku v Doksech. Jedná se o čtyřhlasou

¹⁰²⁸ N°8, N°9, N°10, N°11, N°12 a N°39, *Idem.*, s. 149, 150 a 153.

¹⁰²⁹ Vzhledem k dataci rajhradského inventáře (1771) se nemůže jednat o Franze Antona Hoffmeistera (1754–1812) budoucího vídeňského nakladatele.

¹⁰³⁰ SCHOLZ-MICHELITSCH, Helga, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Crhistoph Wagenseil. Thematischer Katalog*. Wien, Tabulae Musicae Austriacae, 1972.

¹⁰³¹ RISM A/II, id: 240005272; 452515359 a 706000762.

sinfonii v D dur (Ap 11). Valdštejská sbírka obsahovala dle dosud známých výzkumů celkem sedm kohoutovských sinfonií. Pět z nich je možno atribuovat Karlu Kohoutovi. Jedná se o tři sinfonie opsané stejným kopistou (kopista V) snad z Vídně, u nichž je autor uveden celým jménem, dále jeden opis sinfonie (KK 29) označený pouze příjmením autora a konečně anonymní opis sinfonie KK 17. Taková pramenná situace by vybízela k atribuování i zbylých dvou sinfonií Karlu Kohoutovi. Nachází se zde však již dříve zmíněný překvapivý opis *Sinfonie in G*, vydané v Paříži v rámci op. XI u Veniera, s uvedením autora jako „Gio: Kohaut“ (Ap 14). S ohledem na výše uvedené vazby na brtnický inventář je nicméně možné, že i tato sinfonie byla dílem Karla Kohouta. Stejným opisovačem (kopista D) jako kopie pařížské sinfonie byla opsána i zde unikátně dochovaná *sinfonie in D* (Ap 11). Soubor z valdštejské sbírky pocházejících sinfonií netvoří žádnou ucelenou sadu.¹⁰³² Domníváme se tedy, že zde dochované hudebniny nemusely jednoznačně pocházet od stejného autora. Atribuci unikátně dochovaného díla tedy ponecháváme jako spornou. U tohoto opisu rovněž nebylo možné zpřesnit dataci vzniku díla. Rutová sice směřuje vznik valdštejské kolekce do 50. a 60. let 18. století, činí tak však na základě typologie dochovaného repertoáru a ne díky konkrétním, dataci sbírky dokumentujícím pramenům.¹⁰³³

Pramenná základna neumožňuje zpřesnit autorství ani *Divertimenta in E* (Ap 15) dochovaného ve dvou opisech nesoucích vždy pouze příjmení autora. Jeden z opisů náleží hudební sbírce v opatství Melk (A-M / V 1072) a pocházel z majetku Mariana Carla Paradeisera (1747–1775) v klášteře od roku 1757 až do své předčasné smrti působícího hudebníka. Spolu s opisem *Sinfonie in G* Karla Kohouta (KK 29) pořízeným stejnou, snad Paradeiserovou rukou, jsou tyto dva prameny jedinými kohoutovskými sinfoniemi, které byly v Melku v 18. století uloženy, jak dokazuje tamní dobový inventář. U opisů tří sinfonií Karla Kohouta (KK 21, 28 a 31), které se nyní v klášterní sbírce nalézají, se totiž jedná o výpůjčku v průběhu 19. století z vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde. Vzhledem k tomu, že u opisu *Divertimenta in E* se

¹⁰³² Titulní listy dvou opisů nenesou žádné tamní katalogizační číslo (KK 26 a KK 17), u ostatních opisů se nejedná o kontinuální řadu čísel: n°2 (KK 15), n°4 (Ap. 14), n°5 (Ap 11), n°9 (KK 31) a n°10 (KK 29).

¹⁰³³ O této kolekci detailněji RUTOVÁ, Milada, „Valdštejská sbírka v Doksech“, in: *Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie = Acta Musei Nationalis Pragae. Series A – Historia*. Praha: Národní muzeum 28, č. 5. 1974, s. 173–227.

jedná o jeden ze dvou pramenů od stejného kopisty pocházejících z majetku tamního hudebníka Paradeisera, je pravděpodobné, že i tato skladba je dílem Karla Kohouta. Působení Paradeisera se totiž překrývá s Karlovými vazbami na klášter v souvislosti s komponováním korunovačních applausů (1764). Berlínský opis díla zpřesnění autora neumožňuje, s ohledem na nedostatek dalších pramenů tedy ponecháváme autorství divertimenta mezi spornými.

Karlu Kohoutovi jsou atribuovány čtyři dvojvěté chrámové sonáty (Ap 18, 20–22) pro 2 housle a bas, které obsahují fugu na místě druhé věty. V rámci své detailní studie o fuze a fugatu ve vídeňské hudbě období rokoka se skladbám věnuje Kirkendale.¹⁰³⁴ Tyto skladby se však dochovaly pouze v pozdních opisech. Jedna sbírka v partitūře se nalézá ve fondu vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde v opisu z počátku 19. století, pocházejícím pravděpodobně z pozůstalosti Josepha Sonnleithnera (1766–1835).¹⁰³⁵ Další exemplář v hlasech, který byl považován za vlastnoruční Beethovenův opis, je pak uložen ve státní bavorské knihovně v Mnichově.¹⁰³⁶ Takové dvouvěté chrámové sonáty, tedy fugy s pomalou úvodní větou, psali mnozí Kohoutovi vídeňští současníci. Albrechtsberger jich např. napsal více než sto.¹⁰³⁷ Tuto tvorbu je tedy třeba spojovat s tradicí vídeňského prostoru. Vzhledem k tomu, že se zde pohybovali oba bratři a žádný z pramenů dle našeho soudu autorství jasně nevymezuje, ponecháváme tyto sonáty mezi spornými atribucemi.

Kromě autorsky nepřesných opisů a nedochovaných děl, u nichž je atribuce obtížná, jsme se během našeho výzkumu setkali i s další skupinou problematických skladeb. Jedná se o sinfonie uvedené v incipitovém identifikátoru Janem LaRue, jejichž žádný pramen se nám však dosud nepodařilo nalézt, ani nefigurují v žádném nám známém dobovém inventáři.¹⁰³⁸ Uvěříme-li tedy

¹⁰³⁴ KIRKENDALE, Warren, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing: Schneider, 1966.

¹⁰³⁵ *Idem.*, s. 30–31; týž, „More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach?“, in: *Journal of the American Musicological Society* 17/1 (Spring 1964), s. 45.

¹⁰³⁶ Jedná se o sbírku celkem 4 trií od Kohouta, 2 od F. I. Tůmy a 1 od W. Davida. Na titulních listech hlasů je uvedeno červeně „*sämtlich Beethoven's Handschrijf*“ a k tomu tužkou připsáno „*Natürlich nicht!*“.

¹⁰³⁷ KIRKENDALE, W., „More Slow Introductions...“, *op. cit.*, s. 56.

¹⁰³⁸ Tento katalog uvádí pouze kódované incipity sinfonií a jejich atribuce formou písmenno-číselných zkratek, informace o uložení (zkratka archivu) se nalézají pouze u anonymních děl.

atribucím, které nabízí tento katalog, existují někde v archivech prameny celkem tří symfonií: jedné od Josefa Kohouta, jedné od Karla Kohouta a jedné bez zpřesnění křestního jména. Kvůli chybějícím pramenům ponecháváme tyto skladby mezi spornými atribucemi a jejich kódované incipity se stručným návodem k jejich čtení připojujeme v závěru katalogu. Doufejme, že budoucí výzkumy umožní naléznout zdroje těchto LaRuem indexovaných děl a povedou i k potvrzení či zpřesnění jejich autorství.

* * *

Jak jsme se pokusili v této kapitole detailněji objasnit, pramenná základna, neumožňující dle našeho názoru v současné době jednoznačnou atribuci, je poměrně rozsáhlá. Čítá na dvacet tři děl, dále devět připsaných Kohoutům pravděpodobně mylně a celkem sedmnáct informací o dílech, jejichž žádné prameny nám nejsou známy. Takto představená pramenná základna, kterou jsme mapovali v souvislosti s hlavními sbírkami a možnými vazbami na jednoho z autorů, zároveň ukazuje na rozmanitost hudebních sbírek vídeňského okruhu a na důležitost jejich detailnějšího zpracování ve vazbě na tamní hudebníky a repertoár.

Autorství některých skladeb, jako například koncertu pro kontrabas (Ap 7), lze pravděpodobně připsat Karlu Kohoutovi. Rozborem problematičnosti pramenné základny sporných atribucí jsme se však snažili ukázat, jak dalece těžko obhajitelné je přepisování bez výjimky všech středoevropských pramenů Karlu Kohoutovi.

I přes značný posun v povědomí o hudební kariéře Josefa Kohouta, který jsme představili v předešlé kapitole, zůstává nicméně pramenná základna jemu jednoznačně atribuovatelných děl poměrně malá. Její nedostatečnost tak v současné době neumožňuje přistoupit k relevantním stylovým analýzám dochovaných sporných děl a tímto způsobem určit autorství. Je také otázkou, zda vůbec tvorba Josefa Kohouta z jeho předfrancouzského období vykazovala dostatečné distinktivní rysy oproti dílům jeho staršího bratra, vzešlého ze stejného prostředí.

Rozřešení těchto otázek snad přinesou další výzkumy hudebních archivů. I přes naše soustavné bádání, podpořené moderními technologiemi ve formě katalogů a databází, totiž

minimálně tři prameny našemu povědomí unikly. Lze se domnívat, že tento počet není konečný. Doufejme, že nové nálezy dostatečně rozšíří pramennou základnu tvorby obou bratrů a umožní tak její dostatečné komparativní zhodnocení.

Závěr

„Láska si žádá jímavější melodie a jen láska napíná struny mé lyry.“¹⁰³⁹

Orfeus, jak přezdíval Josefa Kohouta Diderot, našel své poslední útočiště v Paříži a zde také zhudebnil výše citovaný text v rámci jedné ze svých *Ariet* pro sólový hlas a orchestr. V životních osudech tohoto téměř posledního známého loutnisty se odráží překotný vývoj dlouhého 18. století, a to jak v hudebním jazyku, tak ve společenské situaci ovlivňující postavení a možnosti hudebníků. O dva roky mladší než Josef Haydn a narozený v paláci rodu Esterházyů, s nímž je Haydnovo působení zejména spjato, představuje Josef Kohout jakýsi pomyslný most mezi starým a novým.

Josef Kohout byl v hudební historiografii považován za poměrně výjimečný příklad migrace hudebníků z českých zemí do Francie v 18. století, byla mu navíc přisouzena role trubače a později dezertéra z rakouské armády. Na základě množství archivních pramenů a dokumentů jsme se pokusili tyto omyly spjaté s kariérou Kohouta vyvrátit a do značné míry zrekonstruovat jeho skutečné životní a profesní osudy a posoudit jeho skladebný odkaz. Potvrzení rodinných vazeb mezi Josefem Kohoutem a z literatury částečně známým Karlem Kohoutem umožnilo odhalit původ a rodinné zázemí Josefa Kohouta. Právě jemu a také kariéře jeho otce Jakuba Josefa Kohouta a staršího bratra Karla jsme v detailní míře věnovali úvodní část naší práce. Jakub Kohout pocházející z Prahy působil před svým příjezdem do Vídně pravděpodobně ve slezské Vratislavi, kde mohl být v kontaktu s tamními slavnými rody loutníků Weißů a Kropfgansů. Jeho působení ve Vídni je spjato s knížaty ze Schwarzenbergu a z Esterházy, v jejichž službách postupně byl. I přes dobré společenské postavení, jež dokládá i přehled kmotrů jeho dětí, měl tento loutník dlouhodobé hmotné problémy, které se zhoršily po smrti jeho ženy, když musel sám zaopatřovat své tři přeživší malé děti z celkem osmi potomků. I když archivní dokumenty potvrzují jeho dlouhodobou spolupráci na hudebním dění u obou knížecích rodů, nepodařilo se nám do dnešní doby nalézt žádné hudební prameny, jejichž autorství by mu bylo možno připsat.

¹⁰³⁹ „L'amour veut des airs plus touchants et l'Amour seul monte ma lyre.“ KOHOUT, Josef, *Ariette à voix seule avec grande symphonie*. N°8 [août], Paris: Le Clerc, 1767, part zpěv-b.c., s. 2.

Takřka opačná situace nastává v případě Jakubova staršího syna, Karla Kohouta. O jeho profesní hudební kariéře máme jen sporé doklady, naproti tomu jeho dochovaná hudební tvorba ukazuje velmi nadaného a invenčního autora na pomezí galantního stylu a klasicismu. Právě dosud nedostatečné povědomí o skladebném odkazu Karla Kohouta nás přimělo k detailnímu studiu pramenné situace jeho děl a k eliminaci případných mylných atribucí mezi oběma bratry. Výsledkem našeho bádání bylo sestavení tematického katalogu děl Karla Kohouta, který spolu s katalogem skladeb sporného autorství uvádíme v přílohách této práce. Věříme, že tímto způsobem zpracovaná pramenná situace života a díla Karla Kohouta přispěje jako základ dalších prací k jeho lepšímu poznání a zejména ke znovuobjevení jeho zcela neprávem opomíjené tvorby. Přestože jeho komorní díla pro loutnu byla již předmětem moderních edic a množství nahrávek, jeho další instrumentální tvorba, především symfonie, zatím zcela unikala pozornosti jak muzikologů, tak interpretů. Právě na tuto tvorbu Karla Kohouta bychom se rádi zaměřili v připravované edici a zpřístupnili tak dosud velmi problematicky dostupná a takřka neznámá díla. Detailnější rozbor tvorby Karla Kohouta, který nebylo možno do rozsahu naší práce začlenit, tedy ponecháváme do budoucích studií.

Hlavní pozornost jsme v naší práci zaměřili na rozbor hudební kariéry a skladebného odkazu Josefa Kohouta. Ty dostávají v kontextu jeho rodné Vídně a vazeb na tamní přední šlechtické rody zcela nové rozměry. Ukazuje se zde důležitost vzájemných vazeb jednotlivých šlechtických rodů a jejich vliv na migrační pohyby v osvícenské Evropě, zejména u hudebníků. Stejně jako pro jeho staršího bratra, i pro Josefa Kohouta byla rozhodující známost s hrabětem a později knížetem Václavem Antonínem z Kounic-Rietbergu. Tento přední rakouský diplomat mohl díky svým četným stykům dopomoci hudebníkům v hledání zaměstnání u šlechty. Minimálně pro Josefovou studijní cestu po Itálii máme takovou Kounicovu pomoc doloženu a lze ji předpokládat i v souvislosti s ostatními působišti tohoto loutnisty. Bohatý itinerář hudebníka zároveň vyvrací domněnku, že byla Francie jeho první a jedinou volbou. Do Paříže se totiž dostal až po první profesní zkušenosti v Polsku a Bělorusku a po své cestě po Itálii, kde zjevně hledal další uplatnění. Až po neúspěšném hledání zaměstnání v Itálii se teprve Josef Kohout vydal do Paříže a zde uspěl v orchestru prince Contiho. S tímto mecenášem je také nutno spojovat valnou většinu Kohoutovy tamní tvorby, a to včetně komických oper.

Právě v rámci komických oper se Josef Kohout, spjatý s nástrojem typickým spíše pro předešlá období, zapojil přímo do aktuálního vývoje nového žánru. Jeho komické opery přispěly i v budoucnu k všeobecnému povědomí o tomto skladateli. Tato tvorba nicméně vzbudila i ostrou kritiku u některých jeho současníků. Friedrich Melchior Grimm, zarytý odpůrce komických oper a milovník italské opery, brojil proti mísení národních stylů, které se objevovalo ve vznikajícím novém druhu komických oper. Právě vnímavost na národní odlišnosti v hudbě a inspirace jimi je však pro Josefa Kohouta typická. Grimm byl ve svých výtkách nesmiřitelný:

„Ten chudák Kohout nemá vůbec talent, i když se narodil v zemi hudby; do Francie však přijel příliš brzy či příliš pozdě; když dorazil, jeho styl nebyl vůbec zformován, a protože zde ztratil z dohledu dobré vzory, vytvořil napůl italskou a napůl francouzskou slátaninu, v níž nikomu nic není jasné. Mimoto je bezvýrazný, nemá myšlenku, žádnou barvitost, žádné kouzlo ani v melodii ani v doprovodech. Nic se v té hlavě nezpívá, nic v ní nezní; jeho hudba se podobá pískání různých ptáků, které posloucháme bez újmy, ale k ničemu nevede.“¹⁰⁴⁰

Takto nelítostně zhodnotil skladebné umění Josefa Kohouta Grimm a některé citace z jeho soudů se dostaly i do pozdější literatury o hudebníkovi. Jeho kritika by však neměla být brána absolutně, a to nejen z důvodu Grimmova odmítavého stanoviska k posuzovanému žánru, ale i s ohledem na možné osobní nepřátelství. Oba se totiž často potkávali v domě barona d'Holbacha, znali se tedy dobře i osobně. Paradoxně je Grimmova zdrcující kritika zveřejněna v souvislosti s premiérou Kohoutovy komické opery *Sophie ou le Mariage caché* v červnu 1768. Právě toto dílo, které hodnotíme jako nejzdařilejší z dochovaných skladeb Josefa Kohouta, mělo vskutku nešťastný osud, když jeho slibnou sérii úspěšných představení fatálně přerušil vyhlášený smutek po smrti francouzské královny.

V kontrastu k citovanému soudu Grimmovu shledáváme skladebný odkaz Josefa Kohouta, jak dalece jej lze posoudit z torzovitě dochovaného díla, jako zcela reprezentativní v daných žánrech. Josef Kohout se navíc ukazuje jako zdatný melodik a formálně invenční skladatel. Plně se tak zapojuje do bouřlivého vývoje jednotlivých žánrů a forem v 60. letech 18.

¹⁰⁴⁰ „Ce pauvre Kohout n'a point de génie, quoiqu'il soit né dans le pays de la musique : il est venu trop tôt ou trop tard en France ; son style n'était point formé quand il est arrivé, et ayant perdu ici de vue les bons modèles, il en a fait un salmigondis moitié italien, moitié français, auquel personne n'entend plus rien. Il est d'ailleurs plat ; il n'a point d'idées, point de coloris, point de magie ni dans le chant ni dans les accompagnements. Il ne se chante rien dans cette tête, et il n'y sonne rien ; sa musique ressemble à un sifflement d'oiseaux divers qu'on entend sans peine, mais qui est sans résultat.“ [juin 1768], GRIMM, F. M., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. (Tourneux, ed.), Paris: Garnier Frères, 1877–1882, sv. VIII, s. 107.

století. Na rozdíl od Grimma, hodnotíme Kohoutovu inspiraci různými národními vlivy, s nimiž přišel do styku, jako obohacující pro jeho hudební řeč a celkově pro hudební produkci Paříže této doby.

Širší pramenná základna děl Josefa Kohouta by jistě umožnila detailnější zhodnocení jeho kompozičního stylu. Naneštěstí se však do této doby nepodařilo nalézt žádné prameny k přibližně 12 jeho skladbám. Mezi nimi se nalézají minimálně dva koncerty pro loutnu, jeden pro harfu, minimálně tři árie pro ženský hlas a několik menuetů z jeho polského angažmá; dále lze předpokládat další skladby, kromě nalezeného flétnového concertina, vzniklé během italské cesty. Je také pravděpodobné, že jeho pařížská tvorba byla četnější, než jakou dokládají dochované edice a jejich inserce. Nutnost pokračování pramenného výzkumu dokládá i náš nále z poslední doby, který již nebylo možno detailněji prostudovat a zhodnotit v rámci textu naší práce. Jedná se o provozovací materiál k pravděpodobně Kohoutovu zhudebnění *La Bergère des Alpes* v překladu do dánštiny.¹⁰⁴¹ Lze se domnívat, že budoucnost přinese další podobné objevy a umožní tak zhodnocení díla Josefa Kohouta v jeho celistvosti. Právě dostatečná pramenná základna a tím i srovnávací materiál pro stylové porovnání tvorby obou bratrů v jednotlivých žánrech a formách by mohlo dopomoci rozsoudit autorství skladeb, jejichž dochované prameny autora jednoznačně neuvádějí.

I přes detailní pramenný výzkum zůstávají stále trhliny v rekonstrukci hudební kariéry Josefa Kohouta a jeho nejbližších. Právě u Josefa se, podobně jako tomu bylo u jeho otce, ukazuje fatální závislost na šlechtickém mecenátu. V době rodičích se změn vrcholících francouzskou revolucí, zůstal Josef Kohout nejen hráčem na „zastaralý“ nástroj, ale i příkladem „starého“ zřízení. Snad právě jeho nástroj přispěl k tomu, že si hudebník po rozpuštění Contiho orchestru již zřejmě nedokázal zajistit podobné zázemí a zemřel v komplikované finanční situaci.

¹⁰⁴¹ Informace o tomto prameni jsme našli v katalogu dánské královské knihovny, dosud však nebylo možné pramen osobně prostudovat. Viz DK-Dk/ KT-A 0034, ORHESTERBIBLIOTEKET, instrumentální party [1775 ?].

Resumé

Zde předkládaná dizertační práce představuje na základě množství archivních dokumentů a hudebních pramenů životní osudy a skladebný odkaz jednoho z posledních známých loutníků, Josefa Kohouta (1734–1777). Tento hudebník, narozený ve Vídni, se řadí do druhé generace migrujících hudebníků z českých zemí v 18. století a i v tomto kontextu je zde studován. Nově objevené rodinné vazby na Jakuba Josefa Kohouta (1677/78–1762), Josefova otce a loutnistu ve službách předních vídeňských šlechtických rodů – knížat ze Schwarzenbergu a z Esterházy – a Karla Kohouta (1726–1784), Josefova staršího bratra a pozdějšího sekretáře hraběte Václava Antonína z Kounic-Rietbergu, nutí nazírat Josefovu hudební kariéru ve zcela jiném kontextu, než jaký nabízely dosavadní zprávy o hudebníkovi. Právě vazby mezi předními evropskými šlechtickými rody a šlechtický mecenát měly hlavní úlohu v hudební kariéře Josefa Kohouta. Jedná se zejména o knížete Hieronima Floriana Radziwiłła, u nějž získal Kohout své první známé místo, dále o již zmíněného hraběte a později knížete Václava Antonína z Kounic-Rietbergu, který nad hudebníkem držel ochrannou ruku a v neposlední řadě o prince Louis-Françoise de Bourbon-Contiho, u nějž takřka deset let působil v Paříži. Právě s tímto milovníkem hudby je třeba spojovat i Kohoutovu pařížskou tvorbu včetně jeho komických oper, které hudebníka proslavily i za hranicemi Francie. Jako doplněk rozboru skladebného odkazu Josefa Kohouta, který stojí na pomezí galantního stylu a klasicismu a odráží v sobě kulturní prostředí, s nimiž se Josef během svého života setkal, připojujeme tematický katalog jeho děl. V rámci příloh katalogu zpracováváme také dosud nedostatečně známou tvorbu jeho staršího bratra Karla Kohouta a zamýšlíme se nad spornými atribucemi děl oběma bratrům. V rámci appendixu mapujeme evropskou recepci komických oper Josefa Kohouta a představujeme množství unikátních dokumentů spjatých s životními osudy hudebníka, včetně nově objeveného soupisu majetku po jeho předčasné smrti, 12. května 1777 v Paříži.

Résumé

Cette thèse porte sur la carrière musicale de Joseph Kohaut (1734–1777), l'un des derniers luthistes dans l'Europe des Lumières. Appartenant à la deuxième génération des musiciens originaires des pays de la couronne de Bohême, ce luthiste, né à Vienne et décédé à Paris, représente un cas intéressant de la migration des musiciens au XVIII^e siècle. L'étude se consacre à la présentation des origines et de la famille proche du musicien (son père Jacob Joseph Kohaut et son frère aîné Karl Kohaut), ainsi qu'à la carrière musicale du luthiste proprement dite. Le patronage aristocratique s'y révèle le moteur principal aussi pour son œuvre, y compris ses opéras comiques qui contribuèrent à la notoriété de Kohaut également en dehors de la France. Enfin, cette étude traite les œuvres des deux frères Kohaut en s'intéressant aux attributions douteuses et propose un catalogue thématique du corpus entier indexant toutes les sources connues.

Mots clés :

Migration des musiciens au XVIII^e siècle

Patronage aristocratique

Louis-François de Bourbon-Conti

Hieronim Florian Radziwill

Wenzl Anton von Kaunitz-Rietberg

Opéra comique

Comédie Italienne

Musique de chambre avec luth obligé

Summary

This thesis focuses on the musical career of Joseph Kohaut (1734–1777), one of the last known lute players in Europe of the Enlightenment. Belonging to the second generation of the musicians originated from the Czech lands, this lutenist, born in Vienna and dead in Paris, represents an interesting case of the migration of musicians in the 18th century Europe. After having examined the origins of the musician and his close family (his father Jacob Joseph Kohaut and his older brother Karl Kohaut), the study analyses his own musical career. The aristocratic patronage becomes apparent as an important reason for his musical production, including his comic operas that made him famous also outside France. Finally, this study addresses the compositions of both brothers Kohaut, taking interest in problematic attributions, and offers a thematic catalogue of all works registering their all known sources.

Key words :

Migration of musicians in the 18th century

Aristocratic patronage

Louis-François de Bourbon-Conti

Hieronim Florian Radziwill

Wenzl Anton von Kaunitz-Rietberg

Comic opera

Comédie Italienne

Chamber music with lute

PRAMENY A POUŽITÁ LITERATURA¹⁰⁴²

RUKOPISNÉ HUDEBNÍ PRAMENY

A-Wn ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, MUSIKSAMMLUNG, WIEN

ANONYM, *La Confusione esperta. Serenata per musica da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio di S. A. Ser.ma il Principe di Schwarzenberg et Duca di Croummau.* Ms., s.d., A-Wn/ Mus.Hs.1049.

ARBESSER, Franz Ferdinand, *Die Durch Cupido und Hymans Stärcke, Glücklich gemachte Trauungs Wercke. an Dem Freuden vollen Verbindungs-Tage Ibro Brüssichen Gnaden herrn, herrn, Joseph Gundacars v: Thirheim, mit Ibro Gnaden Dominica Baronessin v Hager. Sr: Königl: Majstät zu Hungarn und Böheim gewesten hof-Dame. Vorgetragen Und in die Music übersetzt, von Ferdinand Arbesser. Ibro durchleucht. fürsten zu Schwarzenberg Cammer Musico. 1745.*, Ms., A-Wn/ Mus. Hs. 1064.

CZ-Bm MORAVSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM, ODDĚLENÍ DĚJIN HUDBY, BRNO

Fond: Klášter augustiniánů na Starém Brně:

KOHAUT, *Salve regina a voc. Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Viola di Braccio, Violonczello con Organo Del Sigl. Kohauth.* Ms. 1737, CZ-Bm/ A.20678.

Fond: Klášter benediktinů, Rajhrad:

Consignatio Musicalium id est Missarum: Offertorium Ariarum Vesperarum: et Antiphonarum Symphonicarum et aliquarum Parthiarum etc: pro Monasterio Rayhradensi OSB in Moravia an. 1771. Ms. CZ-Bm/ G 6. Dostupné na www.manuscriptorium.com. Brook 1019.

KOHAUT, Carolo, *Aria a Alto Solo, Violino Primo, Violino Secundo, Alto Viola con Cembalo, Authore Virtuoso D: Carolo Kohaut, F. Fridricus.* Ms. 1750, CZ-Bm/ A.12665.

CZ-Pak ARCHIV PRAŽSKÉHO HRADU: KNIHOVNA METROPOLITNÍ KAPITULY, HUDEBNÍ SBÍRKA KATEDRÁLY sv. VÍTA – HUDEBNÍ SBÍRKA KAPLE sv. KŘÍŽE KATEDRÁLY, PRAHA

ANONYM, *Aria.* Ms., s.d., CZ-Pak/ 1451.

ANONYM, *Ariae 7. 1ma p[ro] defunctis, 2da de Sto Joanne Nepo[muceno], 3tia de S. Martyr., 4ta p[er] defunctis, 5ta de temp[ore], 6ta de Martyribus, 7ma de Marty[ribus].* Ms., s.d., CZ-Pak/ 1460.

¹⁰⁴² Prameny a literaturu citované pouze v rámci Tematického katalogu děl Josefa a Karla Kohouta, viz apendix A této práce, zde neuvádíme.

ANONYM, *Offertorium de tempore*. Ms., s.d., CZ-Pak/ 1573.

ANONYM, *Offertorium de tempore*. Ms., s.d., CZ-Pak/ 1574.

ANONYM, *Offertorium de Venerabili*. Ms., s.d., CZ-Pak/ 1576.

ANONYM, *Offertorium de Venerabili*. Ms., s.d., CZ-Pak/ 1567.

CALDARA, Antonio, *Missa Scti Marcelli*. Ms., s.d., CZ-Pak/ 223; také pod titulem *Messa Adolorata Charitatis perfectae*. Ms. J.A.Sehling, s.d., CZ-Pak/ 215.

SEHLING, Josef Antonín, *Mottetto à capella. Per il Sanctissimo Sacramento*. Ms.: N.S., s.d., CZ-Pak/ 1254.

CZ-Pkřiž RYTÍŘSKÝ ŘÁD KŘÍŽOVNÍKŮ S ČERVENOU HVĚZDOU, HUDEBNÍ SBÍRKA, PRAHA

PRUSTMANN, Ignaz, *Missa Stae. Marthae*. Ms. [1700-1732], CZ-Pkřiž/ XXXV A 23.

D-Rtt FÜRST THURN UND TAXIS HOFBIBLIOTHEK UND ZENTRALBIBLIOTHEK,
REGENSBURG

KOHAUT, W. J. T., *La Bergère des Alpes*. Ms. [ca 1770], D-Rtt/ Kohaut 5.

F-Pc, F-Pn BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DÉPARTEMENT DE MUSIQUE, PARIS

KOHAUT, Giuseppe, *Salve regina*. Ms., s.d., F-Pc/ Ms. 10610.

ANONYM, „*Se il ciel la notte ingombra*“, „*Varcan col vento istesso*“. Ms., s.d., F-Pn/ Vm⁷ 7275.

CONFORTO, Nicola, „*Non sperar non lusingarti*“. Ms., s.d., F-Pn/ Vm⁷ 7260bis.

HASSE, Johann Adolf, Sbíрка 10 motet. Ms., s.d., F-Pc/ Ms.2034–2043.

HASSE, Johann Adolf, *Didone abbandonata*. Ms., part., 1753, F-Pc/ Rés. 1351.

HASSE, Johann Adolf, *Didone abbandonata*. Ms., p.s., 1753, F-Pc/ L.20202.

HASSE, Johann Adolf, „*Ob Dio! Cresce l'orrore*“. Ms., 1753, F-Pc/ D.5470 (1).

KOHAUT, Giuseppe, *Concertino a Flauto traversiero e Violini e Viola e Basso*. Ms., p.s., s.d., I-GI/M.4.27.8.

TIŠTĚNÉ HUDEBNÍ PRAMENY

A Second Set of Venetian Ballads For the German Flute, Violin, or Harpsicord. Compos'd by Sigr. Hasse, and all the Celebrated Italian Masters. London: I. Walsh, [1744], 40 s.

*Le Tonnelier, opéra comique en un acte mis en musique par messieurs ****. Paris: Leclerc, s.d. [1767], 99 s.

Venetian Ballad's composed by Sigr. Hasse and all the celebrated Italian masters. London: Walsh, [1742], 40 s.

CARPENTIER, Joseph, *III^e Recueil de menuets, allemandes, et contredances, avec vingt et une variations des Folies d'Espagne, toutes en pincés différents, et d'un genre nouveau, entremêlés d'ariettes avec leurs accompagnements pour le cythre, ou guitthare allemande, qui peuvent néanmoins s'exécuter sur la Mandore et sur la guitthare espagnole...* Paris: l'auteur, [1771], 27 s., dostupné na <http://gallica.bnf.fr>

CARPENTIER, Joseph, *Méthode distribuée par leçons pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cythre ou guitthare allemande. I^{re} partie... Dediée à Monsieur Desfontaine de la Barre, Mousquetaire de la première compagnie de la garde du roy et composée par Mr. l'abbé Carpentier, chanoine de St. Louis du Louvre, amateur*. Paris: l'auteur, [1773], 34, 8 s.

CARPENTIER, Joseph, *Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de l'instrument appelé cytre... II^{me} partie... Dediée à M. Enguebard, Contrôleur general des Postes de France, Seigr haut justicier des fiefs de Gaudeté, et de la Maillarde, scis à Chenevieres sur Marne. Composé par Mr. l'abbé Carpentier, chanoine et garde des archives du Chapitre Royale de St. Louis du Louvre, amateur*. Paris: l'auteur, [ca 1773], 49 s.

DUBREUIL, Jean, *Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique...supplément*, t. I, Paris: Didot, 1771, 272 s.; t. II, Paris: Didot, 1772, 240 s.

KOHAUT, Joseph., *Le Serrurier, opéra comique, en un acte. Dédié à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Conti. Par Mr. Joseph Kohaut, ordinaire de la musique de son Altesse*. [...] Paris: L'Auteur, Le Clerc, s.d. [1765], 114 s.

KOHAUT, Joseph, *Sophie ou le Mariage caché, comédie en trois actes représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 4 juin 1768. Les paroles par M ***. La musique par Mr Joseph Kohaut [...]*. Paris: Leclerc, gravé par Gerardin, s.d., [1768?], 78 s.

LUSSE, Charles de, *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés par M. D. L.* [Paris], 1767, 320 s.

MODERNÍ HUDEBNÍ EDICE

DOMNING, Joachim (ed.), *Lautentabulaturen fränkischer Lautenisten*. Wuppertal: Verlag die Barocklaute, 1987–1989.

KOCZIRZ, Adolf (ed.), *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert. Das Erbe deutscher Musik. 2. Reihe, Bd. 1*. Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1942.

KOHAUT, Karl, *Konzert F-dur für Laute, 2 Violinen und Violoncello*. (Bearbeitet und herausgegeben von Hans Neemann) Berlin: C. F. Vieweg, [1926].

SCHOBERT, Johann, *Six Sonates pour le clavecin. Oeuvre XIV (1766)* (présentation par J. Roudet). Courlay: J. M. Fuzeau, 1990.

RUKOPISNÉ PRAMENY

A-EWBF *ESTERHÁZYSCHES WIRTSCHAFTSARCHIV AUF BURG FORCHTENSTEIN*

General Cassa: GC 1729 N 3; GC 1729 N 6; GC 1730 N 97; GC 1730 N 98; GC 1731 F 1 N 48; GC 1731 F 1 N 49;

Acta Varia: AV F 117 N 2/18

A-Wd *DOMPFARRE ST: STEPHAN, WIEN I.*

Geburts- und Taufbuch, sign.: 01-60 (1719–1721), 01-61 (1721–1723), 01-62 (1723–1724), 01-64 (1726–1728),

Traungsbuch, sign.: 02-41 (1716–1718)

Bahrleihbuch, sign.: 03a-48 (1721–1722), 03a-49 (1723–1724), 03a-51 (1727), 03a-83 (1759)

Sterbebuch, sign. 03-29 (1761–1764)

A-Wsa *WIENER STADT- UND LANDESARCHIV*

1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360/1784.

1.1.10.B1 Totenbeschauprotokolle, sv. 36, 38

A-W *stm* *ST. MICHAEL, PFARRARCHIV, WIEN*

Liber Baptismalis: (1725–1730), (1731–1733), (1734–1739)

Todten Protokoll (1727–1733)

Liber Fidelium Defunctorum (1734–1745)

CZ-Bsa *MORAVSKÝ ZEMSKÝ ARCHIV BRNO*

Fond Rodinný archiv Kouniců (G 436):

Karton 450 (Korespondence chronologicky řazená): inv. č. 4477

Karton 437 (Různé písemnosti z veřejného života): inv. č. 4053

Karton 438 (Písemnosti z cest 1733–1763): inv. č. 4055

Karton 439 (Korespondence abecedně řazená): inv. č. 4129

Karton 440 (Korespondence abecedně řazená): inv. č. 4174

Karton 441 (Korespondence abecedně řazená): inv. č. 4202

Karton 445 (Korespondence abecedně řazená): inv. č. 4315

Fond Ústřední správa a ústřední účtárna Kouniců (F 460):

Karton 244

CZ-K *STÁTNÍ OBLASTNÍ ARCHIV TŘEBONĚ, POBOČKA ČESKÝ KRUMLOV*

Fond Schwarzenberský rodinný archiv (RA):

F.P.b./Josef Adam, Hofkanzlei-Korrespondenz, karton 469; 477

F.P.d/17 Hudebníci

Fond Schwarzenberská ústřední pokladna (ÚP):

Účetní přílohy: karton 892; 926; 927; 928; 929; 930

Hlavní účetní knihy: 164

Pomocné účetní knihy: 762

CZ-LIT STÁTNÍ OBLASTNÍ ARCHIV LITOMĚŘICE

Žatecké matriky:

189/7 (křty 1709–1726); 189/8 (křty 1727–1747); 189/27 (svatby 1727–1767); 189/37 (úmrtí 1714–1740); 189/38 (úmrtí 1741–1757); 189/47 (úmrtí měšťanů 1728–1750).

CZ-LUa STÁTNÍ OKRESNÍ ARCHIV LOUNY

I B 129 – Soupis žateckých měšťanů.

CZ-TRE STÁTNÍ OBLASTNÍ ARCHIV TŘEBONĚ

Matrika Český Krumlov, č. 4 (křty 1721–1746)

F-Pan ARCHIVES NATIONALES, PARIS

Maison du roi (O¹):

Argenterie, menus, plaisirs et affaires de la chambre:

2988 – Pièces justificatives et minutes des dépenses de tout le département : extraits, copies, mémoires, comptes de toute sorte, ordres de paiements, etc. 1751.

2994 – *Idem.*, 1753.

2996 – *Idem.*, 1754.

3027/1 – *Idem.*, 1770

3030A – *Idem.*, 1770

Minutier central (M.C.): étude LIII.

F-Pap ARCHIVES DE PARIS

Registre d'insinuations: D.C.⁶ 20.

F-Pnm BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, PARIS, Département des manuscrits

Mss. Fr. 22025 – Registres de la chambre syndicale (11. 8. 1775–23. 5. 1783)

GB-Lma LONDON METROPOLITAN ARCHIVES, LONDON

London Rate Books, Westminster Rate Books 1745–1750 – viz online databáze: *London, England, Selected Rate Books, 1684-1907*. Provo, UT, USA: Ancestry.com Operations, Inc., 2013.

H-Bol MAGYAR ORSZÁGOS LEVÉLTÁR, BUDAPEST

Rodinný archiv Esterházyů:

P 131 – Kníže Paul Anton

1 c – Nařízení, instrukce zejména pro Hebevillera 1725–1762

P 148 - Centrální správa, hlášení knížecích sekretářů 1732–1869

4.P. – Dopisy, hlášení 1732–1757

PL-Wagad ARCHIWUM GŁÓWNE AKT DAWNYCH, WARSZAWA

Rodinný archiv Radziwiłłů (AR):

V sign. 5252 – korespondence abecedně řazená (Marie Anna Hochbrucker → H. F. Radziwiłł)

V sign. 6540 – korespondence abecedně řazená (V. A. Kounic-Rietberg → H. F. Radziwiłł)

V sign. 6987 – korespondence abecedně řazená (Joseph Kohaut → H. F. Radziwiłł)

V sign. 15984/IX - korespondence abecedně řazená (Ludwig Szyling → H. F. Radziwiłł)

TIŠTĚNÉ PRAMENY

LIBRETA

Le Tonnelier, opéra comique, mêlé d'ariettes. Paris: Duchesne, 1765, 56 s.

Sophie, ou le Mariage caché. Comédie en trois actes, mêlée d'ariettes. La musique est de M. Kobaut. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, en 1770. [sic] Paris: Duchesne, 1771, 46 s.

FAVART, Charles-Simon, *La Servante justifiée*, in: *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies & opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour...* Paris: Duchesne, 1743, vol. 6.

MARMONTEL, Jean-François, *La Bergère des Alpes. Pastorale en trois actes, et en vers, mêlée de chant.* Paris: Merlin, 1766, 56 s. + 4 s. not.

PERIODIKA

L'Avant Coureur: 1763: n°14 (4 avril), n°50 (12 décembre); 1764: n°26 (25 juin); 1766: n°9 (3 mars); 1768: n°21 (23 mai), n°24 (13 juin)

Journal de musique: novembre 1770

Kritische Briefe über die Tonkunst (F. W. Marpurg, ed.), Bd. 2 (1763), T. 2 (1762), Nr. 87 (21.11.1761)

Mercure de France: juillet 1757; juillet 1760; août 1760; avril 1763; janvier 1764; juillet 1764; septembre 1764; janvier 1765; mars 1765; avril 1765; mai 1765; juin 1765; janvier 1766; février 1766; mars 1766; décembre 1766; janvier 1767; janvier 1768; juillet 1768; janvier 1769; janvier 1771

Wienerisches Diarium: 1725: Nr. 91; 1727: Nr. 60; 1736: Nr. 46; 1746: Nr. 93; 1762: Nr. 41

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (J. A. Hiller, ed.), Jg. 1, Nr. 13 (23.09.1766)

OSTATNÍ PRAMENY

Almanach musical 1775, 1776, 1777, 1778, 1779 (Reprint Genève: Minkoff reprints, 1972, vol. I–V.)

Catalogue hebdomadaire ou Liste des Livres, Estampes, Cartes, Ordonnances, Edits, Déclarations, Arrêts, qui sont mis en vente chaque semaine, tant en France qu'en Pays étrangers... Année 1763. Paris: Ph. D. Pierres, 1776.

Kaiserliche und Königliche wie auch Erzherzogliche und Dero Residenz-Stadt Wien Staats- und Standeskalender, Wien: Kaliwoda, 1758, 1760, 1763, 1769.

Ordre de l'entrée publique à Paris de Son Excellence M. le comte de Kaunitz-Rittberg, ambassadeur de l'Empereur et de l'Impératrice, Reine de Hongrie et de Bohême, le dimanche 17 décembre 1752. [Paris] De l'impr. de G. Desprez, impr. ord. du Roi [1752].

- ARGENSON, René Louis de Voyer d', *Journal du Marquis d'Argenson*, (Laurent Sortais, ed.), Clermont-Ferrand, 2002–2006, 11 sv.
- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. London: John Adamson, 1777–1789, 36 vols.
- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours. Nouvelle édition*. (M. J. Ravenel, ed.), Paris: Brissot-Thivars, 1830.
- BARON, Ernst Gottlieb, *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nuremberg, 1727, [XXX]-222 s.
- BARON, Ernst Gottlieb, „Herrn Barons Fortsetzung seiner in dem Waltherischen Lexico befindlichen Lebensumstände“, in: MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, Bd. I, 1755, s. 544–546.
- BARON, Ernst Gottlieb, „Herrn Ernst Gottlieb Barons Beytrag zur historisch- theoretisch- und practischen Untersuchung der Laute“, in: MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, Bd. II, 1756, s. 65–83.
- BARON, Ernst Gottlieb, „Herrn Barons Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe“, in: MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, Bd. II, 1756, s. 119–123.
- BARON, Ernst Gottlieb, „Herrn Barons zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien“, in: MARPURG, Friedrich Wilhelm, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, Bd. II, 1756, s. 124–144.
- BURNEY, Charles, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. Vol. I, London: T. Becket and Co., 1773, VIII–376 s.
- BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, France: Flammarion, 1992, 523 s.
- BURNEY, Charles, *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 427 s.
- COLMAN, G. – GARRICK, D., *Le Mariage Clandestin, comédie en cinq actes, représentée au Théâtre Royal de Drury-Lane en 1766 ; par les Comédiens de Sa Majesté Britannique. Composée par Messieurs Garrick & Colman. Traduite de l'Anglois, sur la troisième édition*. (M.-J. Riccoboni, trad.) Paris: Le Jay, 1768, 151 s.
- COLMAN, George – GARRICK, David, *The Clandestine Marriage*. In: *The Dramatick Works of George Colman*. London: T. Becket, 1777, vol. I, s. 151–292.

- DESBOULMIERS, Jean Auguste Jullien [JULLIEN, Jean-Auguste], *Histoire du Théâtre de l'Opéra-comique*. Paris: Des Ventes Deladoué, 1770, 2 vol.
- DESFONTAINES, François-Georges Fouques-Deshayes dit, *La Bergère des Alpes. Comédie en un acte et en vers libres*. Paris: L'Esclapart le jeune, 1766, 44 s.
- DIDEROT, Denis, *Correspondance*. Oeuvre complète, tome V, (L. Versini, ed.). Paris: Robert Laffont, 1997, XXI–1468 s.
- DLABACŽ, Gottfried Johann, „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichen Tonkünstler in oder aus Böhmen,“ in: RIEGGER, J. A. (ed.), *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, seš. 7, Leipzig – Prag, 1788, s. 133-162; seš. 12, Leipzig – Prag, 1794, s. 225–298.
- DLABACŽ, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag, 1815, 3 sv.
- DU BOS, abbé, *Réflexions sur la poésie et la peinture*. Paris, 1719, 7. vyd. 1770.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*. Leipzig: Schwickert, 1781, 206 s.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*. Paris: Ladvocat, 1825, 10 vol.
- GERBER, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel-und Instrumentenmacher, enthält*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.
- GRIESINGER, Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810, 126 s.
- GRIMM, Friedrich Melchior – DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. (Tachereau, ed.), Paris: Furne, 1829–1831, 16 sv.
- CHORON, Alexandre – FAYOLLE, François, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs,...* Précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique. Paris, Valade ; Lenormant, 1810, 2 t., 435 s., 470 s. Dostupné na www.gallica.bnf.fr.
- JANOVKA, Tomáš Baltazar, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Prag, 1701.
- LA BORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris: Ph.-D. Pierres, 1780, 4 sv.

- LAPORTE, Abbé Joseph de – CLÉMENT, Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*. Paris: Duchesne, 1775, 2 vols.
- MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires*. (Édition critique de John Renwick), Paris: Honoré Champion, 2008, 873 s.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Correspondance complète*. (Geneviève Geffray, ed.), Paris: Flammarion, 2011, XIX–1906 s.
- ORIGNY, Jean-Baptiste-Antoine-Abraham d', *Annales du Théâtre-italien depuis son origine jusqu'à ce jour*. Paris: Duchesne, 1788.
- ORVILLE, Contant d', *Histoire de l'opéra-bouffon*. Amsterdam, Paris: Grangé, 1768, 2 vol.
- PAPILLON DE LA FERTÉ, Denis-Pierre Jean, *Journal*. (E. Boysse, ed.), Paris: P. Ollendorff, 1887, 455 s.
- PARFAICT, François – PARFAICT, Claude, *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Paris: Rozet, 1767, 7 vol.
- QUÉTANT, François-Antoine, „De l'opéra comique en général“, *Le Maréchal Ferrant, opéra comique, représenté pour la 1ere fois sur le Théâtre de l'Opéra Comique de la Foire S. Laurent le 22 août 1761*. Par M. Quétant. La Musique de M. Philidor. *Seconde Edition revue, corrigée & augmentée par l'Auteur*. Paris: Herissant, 1751 [sic], s. iii–vi.
- QUÉTANT, François-Antoine, „Essai sur l'opéra-comique“, *Le serrurier, opéra bouffon, représenté pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 20 décembre 1764*. Paris: Duchesne, 1765, s. 43–47.
- RICCOBONI, Marie-Jeanne. *Oeuvres de Madame Riccoboni, précédées d'une notice et d'observations sur ses écrits, par la Harpe, Grimm et Diderot*. Paris: Brisot-Thivars, 1826, 9 vol.
- RINK, Eucharius Gottlieb, *Leopolds des Grossen, Röm. Kaysers, wunderwürdiges Leben und Thaten, aus geheimen Nachrichten eröffnet und in vier Theile getheilet*. Leipzig: Thomas Fritschen, 1709, Bd. I, 310 s.
- ROHAN, Louis de, „Mes découvertes, par le prince Louis de Rohan, pièce secrète qui accompagnoit sa dépêche intitulée : *Tableau abrégé de mes principales négociations à la cour de Vienne, depuis le mois de janvier 1772, jusqu'au moi de juillet 1774*.“ in: Broglie, Victor-François de – Favier, Jean-Louis (eds.), *Politique de tous les cabinets de l'Europe, pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI, contenant des pièces authentiques sur la correspondance secrète du Cte de Broglie. Un ouvrage dirigé par lui et executé par M. Favier. Plusieurs mémoires du Cte de Vergennes, [...] de M. Turgot, etc.. etc. Manuscrits trouvés dans le cabinet de Louis XVI*. Paris: Buisson, 1794, t. 2, s. 238–243.
- SCHÖNFELD, Ignaz von, *Adelsschematismus des österreichischen Kaiserstaates*. Wien: Schaumburg, 1824, Bd. 1, XXXIV–240 s.

SCHUMANN, Gottlieb, *Jährliches genealogisches Hand-Buch, in welchem der gegenwärtige Zustand von allen Häusern jetztregierender europäischer Kayser und Könige, und aller geist- und weltlicher Chur- und Fürsten, wie auch Grafen des heiligen Römischen Reichs, aus denen neuesten Nachrichten, zu finden,...* Leipzig: Gleditsch, 1737, 611 s.

WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, 659 s.

POUŽITÁ LITERATURA

ALDIS, Janet, *Madame Geoffrin. Her Salon and Her Times. 1750–1777*. London: Methuen & Co., 1905, 372 s.

ANDERSON, Gordon A., et al., „Paris.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 3. 4. 2015]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg3>.

ARNETH, Alfred Ritter von (ed.), *Maria Theresia und Joseph II. Ihre Correspondenz, sammt Briefen Joseph's an seinen Bruder Leopold*. Wien: C. Gerold Sohn, 1867, 3 Bde.

BAČVAROVÁ, Radmila, „Mozartův pařížský přítel a editor: Český trubač František Josef Hejna“, *Hudební věda* 28 (1991), s. 308–313.

BARBOUR, Murray J., „Pokorný Vindicated“, *The Musical Quarterly* 49, (1963/1), s. 38–58.

BEAUMONT, Olivier, *La musique à Versailles*. Actes Sud, Château de Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2007, 429 s.

BEIJER, Agne, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire*. (S. Björkman, red.) Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia 44. Upsala, 1989, 293 s.

BENNETT, Lawrence, „Musical celebrations of the 1720s in the Viennese Palaces of the French and Spanish ambassadors“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 53 (2007), s. 31–60.

BENOÎT, Marcelle (ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992, XVI–811 s.

BERG, Darrell, „Anna Amalia (i), Princess of Prussia.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 25. 8. 2014]

BERKOVEC, Jiří, *České pastorely*. Praha: Supraphon, 1987, 297 s.

- BERNHARDT, Reinhold, „Aus der Umwelt der wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf die Jahre 1929/1930*. Leipzig, 1930, s. 74–166.
- BETZWIESER, Thomas, „Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique“, in: *Tanzdramen, Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtqausgabe*. (G. Buschmeier – K. Hortschansky, eds.) Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2000, s. 135–152.
- BIENKOWSKA, Irena, „Relacja patron – artysta: Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760) i jego muzycy“, in: *Polski rocznik muzykologiczny*, 2004, s. 33–46.
- BIENKOWSKA, Irena, „Organizacja życia teatralnego w Slucku w latach 1752–1760“ *Przegląd muzykologiczny* Nr 6, 2006, s. 65–85.
- BIENKOWSKA, I., „Wzmianki o balecie egzotycznym na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła“, in: *Barok. Historia-Literatura-Sztuka* XV/1 (29), 2008, s. 189–201.
- BIENKOWSKA, I., „The Music Ensemble of Prince Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760)“, in: *Polish Studies on Baroque Music* (S. Paczkowski – A. Ryszka-Komarnicka eds.), Warsaw, 2009, s. 65–89.
- BIENKOWSKA, I., „The unknown Works of Giuseppe Torti (active between 1752 and 1770)“, in: *La Cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo* (K. Sabik – K. Kumor, eds.). Varsovia: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski, 2010, s. 575–591.
- BIENKOWSKA, I., „Muzykalia i teatralia w zbiorach biblioteki ordynackiej w Nieświeżu XVII i 1. poł. XVIII wieku. Zbiory bialskie“, *Polski rocznik muzykologiczny* 2010, s. 37–56.
- BIENKOWSKA, I., *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, 503 s.
- BOILLEAU, Anne-Marie, *Liaison et liaisons dans les lettres de Diderot à Sophie Volland*. Paris: Honoré Champion, 1999, 551 s.
- BORKOVÁ, Alena, „K problematice české emigrace 18. století – J. Vaňhal“, *Opus musicum*, 9–10/1971, s. 285–291.
- BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau : Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, 1024 s.
- BRANBERGER, Jan, „Aufgefundene Opern von Josef Kohout“, *Der Auftakt* IX (1929), s. 45–46.
- BROOK, Barry S. (ed.), *The Breitkopf thematic catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements. 1762–1787*. New York: Dover Publications, 1966.

- BROWN, Bruce A., „Calzabigi, Ranieri“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, [cit. 27. 11. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04625>
- BROWN, B. A., *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991, 525 s
- BROWN, B. A., „Wiener Ballette im Schwarzenbergischen Archiv zu Český Krumlov: Probleme der Autorschaft und Chronologie“, in: *Tanzdramen, Opéra-comique: Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe* (G. Buschmeier, K. Hortschansky, eds.), Kassel: Bärenreiter, 2000, s. 9–34.
- CERVANTÈS, Xavier, „Du mécène aristocratique à l'entrepreneur professionnel : l'opéra italien comme enjeu social et culturel à Londres 1705–1745“, in: *Dix-huitième siècle* 43 (2011), s. 77–99.
- COINTRE, Annie, „Garrick and Colman's *Clandestine Marriage* translated by Mme Riccoboni and the Baronne de Vasse“, in: *Translators, Interpreters. Mediators: Women Writers 1700-1900* (Gillian Dow, ed.), Peter Lang, 2007, s. 73–82.
- COOK, Elisabeth – NOIRAY, Michel, „Kohaut, Wenzel Joseph Thomas“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. (S. Sadie, J. Tyrrell, eds.), New York: Grove, London: Macmillan, 2001, sv. 13, s. 739–740.
- COOK, Elisabeth, „Developments in Vocal Ensemble Composition in the *Opéra-Comique*, 1750–1775,“ in: *Grétry et l'Europe de l'opéra comique*. (Ph. Vendrix, ed.), Liège: Mardaga, 1992, s. 113–129.
- COUVREUR, Manuel, „Diderot et Philidor : le philosophe au chevet d'Ernelinde“, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. N° 11, 1991. s. 83–107.
- COUVREUR, M., „Les opéras-comiques de Marmontel (1723–1799) tirés de ses *Contes moraux*“, in: *Ris, masques et tréteaux: Aspects du théâtre du XVIII^e siècle* (M.-L. Girou-Świdorski – S. Massé – F. Rubelin, eds.). Québec: Presses de l'université Laval, 2008, s. 117–135.
- CRAWFORD, Tim, „Silvius Leopold Weiss and the Dresden and London Manuscripts of His Music“, *Journal of the Lute Society of America* 39 (2009), s. 1–72. Goldsmiths Research Online, dostupné na <http://research.gold.ac.uk/8398>, [cit. 16. 9. 2014].
- CROFT-MURRAY, Edward, *Decorative Painting in England, 1537-1837*, 1970, 2 Vol.
- CROLL, Gerhard, „Mitteilungen über die ‚Schöpfung‘ und die ‚Jahreszeiten‘ aus dem Schwarzenberg-Archiv“, in: *Haydn-Studien*, Bd. III, No. 2, 1974, s. 85–92.
- CROLL, G., „‘Gli allegri e presti sono molto veloci, e legati’ eine authentische Spielanweisung eines Komponisten für seine Musik“, in: *Musicus perfectus: studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*. (Pio Pellizzari, ed.), Bologna: Pàtron, 1995, s. 185–190.

- CUCUEL, Georges, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris: Fischbacher, 1913, XII–457 s.
- CUCUEL, G., *Etudes sur un orchestre au XVIII^{me} siècle. L'Instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière. Oeuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch*. Paris: Fischbacher, 1913, 62 a 67 s.
- CUSHING, Max Pearson, *Baron D'Holbach: A Study of Eighteenth-Century Radicalism in France*. New York: Library of Alexandria, 1914, 108 s.
- ČÍHAL, Petr, *Moravské hudební inventáře 1725–1781*. Bakalářská práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2005, 56 s. + přílohy. Dostupné na http://is.muni.cz/th/64698/ff_b/text.pdf.
- DADE, Eva Kathrin, *Madame de Pompadour: die Mätresse und die Diplomatie*. Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2010, 338 s.
- DAHLGREN, Frederik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar, 1737–1863, och Kongl. Theatrarnes personal, 1773–1863. Med flera anteckningar*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1866, 687 s.
- DAINARD, J. A. (ed.), *Correspondance de Mme de Graffigny*. Oxford: Voltaire Foundation, 15 sv., 1985–.
- DEUTSCH, Otto Erich, *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford University Press, 1966, XII–686 s.
- DEVRIÈS-LESURE, Anik, *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005, XXIX–573 s.
- DIMITZ, August, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813. Viertel Theil: Vom Regierungsantritt Leopold I. (1657) bis auf das Ende der französischen Herrschaft in Illyrien (1813)*. Laibach: Kleinmayr & Bamberg, 1876, sv. 4, 896 s.
- DOMNING, Joachim, „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*. 8 (2004), Frankfurt am Main 2009, s. 1-48.
- DRATWICKI, Benoît, *Antoine Dauvergne (1713–1797) : une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*. Wavre: Mardaga, Centre de musique baroque de Versailles, 2011, 480 s.
- DRATWICKI, B., *Les Concerts de la reine*. Cahier Philidor 39, Centre de musique baroque de Versailles, 2012, 72 s., dostupné na <http://philidor.cmbv.fr>.
- DRATWICKI, B., *Catalogue de l'œuvre d'Antoine Dauvergne (1713-1797)*, [online, cit. 1. 5. 2015], <http://philidor.cmbv.fr>.
- DUNLOP, Alison J., *The Life and Works of Gottlieb Muffat (1690-1770)*, Wien: Hollitzer, 2013, 599 s.

- EDWARDS, Owain, „Scola, Adamo.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 3. 4. 2015]
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25234>>
- EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 10 Bd., 1900–1905.
- ÉLART, Joann, „Les origines du concert public à Rouen à la fin de l’Ancien Régime“, *Revue de Musicologie* 93 (2001/1), s. 53–73.
- FABIANO, Andrea (ed.), *La ‚Querelle des Bouffons‘ dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS éditions, 2005, 276 s.
- FARSTAD, Per Kjetil, *German galant lute music in the 18th century: a study of the period, the style, central lutenists, ornaments, idiomatic, and problems that arise when adapting lute music from this period to the modern eight-stringed classical guitar*. Göteborg University, Dept. of Musicology, 2000, 513 s.
- FAVIER, Thierry, *Le motet à grand chœur (1660–1792)*. Fayard, 2009, 644 s.
- FEND, Michael, „Tonnelier, Le“, in: *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*. (S. Sadie, ed.) Oxford University Press, [online, cit. 4. 6. 2015].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O905120>.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 1. éd., Bruxelles: Meline, Cans et Co., 1835–1844, 8 vol.
- FITZPATRICK, Horace, *The Horn and Horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*. London: Oxford University Press, 1970, XIII–256–XVI s.
- FOCHT, Josef, *Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis. Musik und Instrumente*. Tutzing: H. Schneider, 1999, 338 s.
- FRANKOVÁ, Jana, „La musique et le théâtre baroque de Český Krumlov“, in: *Les Schwarzenberg : une famille dans l’histoire de l’Europe. XVI^e – XXI^e siècles*. (O. Chaline, ed.) Panazol: Lavauzelle, 2012, s. 183–191.
- FRANKOVÁ, J., „Music at the Court of Adam Franz and Joseph Adam von Schwarzenberg: Vienna, Český Krumlov and Paris and Transitions at the End of Baroque Era“, *Musicologica Brunensia* 47 (2012), n°1, s. 159–177.
- FRANKOVÁ, J., „Nové poznatky k původu a životním osudům loutníky a skladatele Josefa Kohouta (1734–1777)“, *Acta musicologica*, 2/2014, nestránkováno, dostupné na
<http://acta.musicologica.cz/>

- FRANKOVÁ, J., „Mýtus české hudební emigrace z pohledu Dlabáčova slovníku“, in: *Musicologica brunensia* 50 (2015), n°1, s. 73–85.
- FRANKOVÁ, J. – SPÁČILOVÁ, Jana, „Le Théâtre de Český Krumlov : une scène authentique ?“ in: *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international, Versailles, 29 mai 2008, Nantes, 30-31 mai 2008. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*. No 4 (červen 2010), s. 23–35.
- FRANTZ, Robert, *Zur Biographie Karl Kobauts*, [strojopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37332.
- FRANTZ, R., *Das Streichwerk Karl Kobauts*, [strojopis s korekturami a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37296.
- FRANTZ, R., *Die Kirckchensonaten Karl Kobauts*, [strojopis a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37334.
- FRANTZ, R., *Analysen der Kammermusik Karl Kobauts*, [strojopis a rukopis, nedatováno], A-Wn/ Mus.Hs.37335.
- FREEMAN, Daniel E., *Josef Mysliveček, „Il boemo“: the man and his music*. Harmonie Park Press, 2009, 425 s.
- FREEMAN, Robert N., *The Practise of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989, 523 s.
- FREEMAN, R. N., „The applausus musicus, or Singgedicht: a neglected genre of eighteenth-century musical theatre“, in: *Music in eighteenth-century Austria* (David Wyn Jones, ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 197–209.
- FREEMANOVÁ, Michaela, „Provincia germanica řádu milosrdných bratří. K pohybu hudebníků v českých zemích a střední Evropě 18. a 19. století.“, *Hudební věda* 35 (1998), No 2, s. 171–174.
- FREEMANOVÁ, M., „Kohaut, Wenzel Joseph Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10*. (L. Finscher, ed.), Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 2003, sl. 431–432.
- FRITZ-HILSCHER, Elisabeth Th. – KRETSCHMER, Helmut (eds.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien, Berlin: Lit Verlag, 2011, 746 s.
- FUKAČ, Jiří, „Die Musiklexikographische Methode B. J. Dlabáčs und ihre kunstgeschichtlichen Hintergründe“, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, H 6 (1971), s. 63–86.
- GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971, 600 s.
- GANCARCZYK, P. – HLÁVKOVÁ-MRÁČKOVÁ, L. – POŠPIECH, R. (eds.), *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 336 s.

- GAŽI, Martin (ed.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*. České Budějovice: Národní památkový ústav, 2010, 1039 s.
- GÉTREAU, Florence, „Retour sur les portraits de Mozart au clavier: un état de la question“, *Cordes et claviers au temps de Mozart. Strings and Keyboard in the Age of Mozart, Actes des Rencontres Internationales harmoniques de Lausanne 2006* (T. Steiner, ed.). Berne: Peter Lang, 2010, s. 70–112.
- GODT, Irving, *Marianna Martines. A Woman Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*. (John A. Rice, ed.), Rochester: University of Rochester Press, 2010, XVII–299 s.
- GOUJON, Jean-Philippe, „Les *Recueils d'airs sérieux et à boire* des Ballard (1695–1724)“, *Revue de musicologie* 96, N°1 (2010), s. 35–72.
- GOY, François-Pierre, „Zur Biographie des Lautenisten ‚Tauseana‘“, (mit einem Beitrag von J. Lüdtke und A. Schlegel), *Lauten-Info*. Deutsche Lautengesellschaft e. V. 4/2011, s. 8–15.
- GRADENWITZ, Peter, „Johann Stamitz et le petit prophète de Boehmischbroda“. *La Revue musicale*, IX/180 (leden 1938), s. 62–70.
- GRADENWITZ, P., *Johann Stamitz: Leben, Umwelt, Werke*. Sv. 1, Tachenbücher zur Musikwissenschaft, sv. 93–94, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 455 s.
- GRENTE, Georges (ed.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle*. Edition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau. Paris: Fayard, 1995, 1374 s.
- GRONFELD, Ingo, *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*. Tutzing: H. Schneider, 1992–1995, 4 Vol.
- GRUYER, Anatole-François, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1902, XIX–388 s.
- HABERKAMP, Gertraut, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog*. München: G. Henle, 1981, XXXII–500 s.
- HAMON, Maurice – PERRIN, Dominique, *Madame Geoffrin : femme d'influence, femme d'affaires au temps des Lumières*. Paris: Editions Fayard, 2010, 782 s.
- HANSLICK, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869, XV–438 s.
- HARBECKE, Ulrich, *Das Tagebuch des Grafen Karl von Zinzendorf und Pottendorf als theatergeschichtliche Quelle*. Inaugural-Dissertation zum Doktorgrad. Universität Köln, 1969, XIV–152 s.
- HÁRICH, János, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher*. Eisenstadt: Burgenländische Forschungen sv. 39, 1959, 94 s.
- HÁRICH, J., „Haydn Documenta“ I-V, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 2–8 (1963–1971), Wien.

- HÁRICH, J., „Die Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 9 (1975), s. 5–125.
- HARRANDT, Andrea, „Kärntnertortheater“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon* (R. Flotzinger ed.), online: <http://www.musiklexikon.ac.at>. [cit. 12. 3. 2014]
- HARRER-LUCIENFELD, Paul, *Wien seine Häuser, Menschen und Kultur*. Wien: autor, 1951–58, 8 sv. [strojopis uložen ve Wienbibliothek im Rathaus, A-Wst]
- HEJNIC, Josef – ZÁLOHA, Jiří, „Český Krumlov a divadelní tradice“, předmluva ke II. svazku: ŠIMÁKOVÁ, Jitka – MACHÁČKOVÁ, Eduarda, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově*. 1. vyd. Praha: Nár. muzeum, 1976, s. 11–36.
- HELPERT, Vladimír, *Jiří Benda: Příspěvek k problému České hudební emigrace*. Brno: Filosofická fakulta, I.sv. 1929, 214 s., II.sv. 1934, 268 s.
- HELPERT, V., „Dosud neznámý dopis Ran. Calsabigho z r. 1767“, *Musikologie*, I (1938), s. 114–122.
- HENNEBELLE, David, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e – XVIII^e siècles)*. Seyssel: Champ Vallon, 2009, 449 s.
- HIGHFILL, Philip H. – BURNIM, Kalman A. – LANGAHNS, Edward A., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois University Press, 1973–1993, 16 Vol.
- HILD, Michel, *La réception de la musique instrumentale allemande en France (1760–1790)*. Thèse de doctorat, Université Marc Bloch de Strasbourg, 2003, 344 s.
- HILMERA, Jiří, „Zámecké divadlo v Českém Krumlově“, in: *Zprávy památkové péče* 18 (1–2/1958), s. 71–95.
- HOFER, Norbert, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.* Strojopis, 1947.
- HOGWOOD, Christopher, „In Defence of the Minuet and Trio“, *Early Music*, Vol. 30, No. 2 (May, 2002), s. 236–251.
- CHALINE, Olivier (ed.), *Les Schwarzenberg. Une famille dans l'histoire de l'Europe. XVI^e – XXI^e siècles*. Panazol: Lavauzelle, 2012, 395 s.
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge University Press, 1986, 371 s.
- CHARLTON, D., *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000, 374 s.
- CHARLTON, D., *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*. Cambridge University Press, 2013, 436 s.

- CHEW, Geoffrey, „The Austrian pastorella and *stylus rusticanus*: comic and pastoral elements in Austrian music, 1750–1800”, in: *Music in 18th Century Austria* (D. W. Jones, éd.), Cambridge University Press, 1996, s. 133–193.
- CHRISTY, Earl, „A Brief Introduction to Chamber Music for the Baroque Lute“, *Lute Society of America Quarterly*, 42/1 (2007), s. 29–39.
- ISOTTA, Paolo, „Sui *Salve regina* di Johann Adolf Hasse“, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ Siena (1983)*. (F. Lippmann, ed.) *Analecta Musicologica*, Bd. 25, Laaber: Laaber-Verlag, 1987, s. 373–418.
- JOHANSSON, Cari, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*. Faksimiles. Stockholm: Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music, 1955.
- JONÁŠOVÁ, Milada, „Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756“, *Hudební věda* 38 (3–4/2001), s. 263–301.
- KABELKOVÁ, Markéta, „Wenzel Johann Tomaschek, nebo Václav Jan Tomášek? – Německy mluvící Čech aneb život na hranici dvou jazyků“, *Hudební věda* 46 (4/2009), s. 341–354.
- KAČIC, Ladislav, „Fuxiana bei P. Pantaleon Roškovský, OFM: Ein Beitrag zur Rezeption der Musik für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux in der Slowakei“, in: *Jahresgabe der Johann Joseph Fux Gesellschaft* 25 (2002), s. 1–24.
- KAČIC, L., „Muffatiana in der Slowakei“, *Musicologica Istropolitana* 4 (2005), s. 61–80.
- KAČIC, L., „Hudba pre klávesové nástroje na Slovensku v 17.–18. storočí a európske pramene“, in: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočí I.*, Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Prihologica, 2007, s. 157–176.
- KAPSA, Václav, *Hudebníci braběte Morzýna. Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka. S tematickými katalogy instrumentální tvorby Antonína Reichenauera, Christiana Gottlieba Postela a Františka Jiránka*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2010, 245 s.
- KAZÁROVÁ, Helena, „Divadlo a tanec v životě Schwarzenbergů v zrcadle korespondence s rodinou Thürheimů. Část I.: Dopisy z let 1744–1752“, in: *Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konference v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Český Krumlov, 2010, s. 301–329.
- KAZÁROVÁ, H., „‘Anžto vy znáte můj pokleslý vkus...‘ Josef Adam ze Schwarzenbergu a jeho zámecké divadlo v Českém Krumlově v letech 1766–1768: nové poznatky a souvislosti“, *Hudební věda*, 50 (1–2/2013), s. 23–46.
- KIRKENDALE, Warren, „More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach?“, *Journal of the American Musicological Society* 17, (1/1964), s. 43–65.

- KIRKENDALE, W., *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing: Schneider, 1966, 379 s.
- KLIMA, Josef, „Karl Kohaut, der letzte Wiener Lautenist“, *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), s. 141–144.
- KLINGENSTEIN, Grete, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, 328 s.
- KLINGENSTEIN, Grete – SZABO, Franz J. (eds.), *Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung*. Graz, Esztergom, Paris, New York: Andreas Schneider, 1996, IV–499 s.
- KLINGENSTEIN, Grete – TRAMPUS, Antonio – FABER, Eva (eds.), *Europäische Aufklärung zwischen Wien und Triest: Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf von Zinzendorf 1776–1782*. Wien: Böhlau, 2009, 4 sv., 2011 s.
- KOCZIRZ, Adolf, „Karl Kohaut, Konzert in F-dur für Lautem 2 Violinen und Violoncello, bearb. von Hans Neemann“ [recenze], *Zeitschrift für die Gitarre* 5 (1926), s. 39.
- KOPP, James Butler, *The 'Drame Lyrique': A Study in the Esthetics of Opera-Comique, 1762-1791*. Doctoral thesis, University of Pennsylvania, 1982, 346 s.
- KORS, Alan Charles, *D'Holbach's Coterie: an Enlightenment in Paris*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976, reprint 2015. XI–359 s.
- KRUMMHOLZ, Martin, „Zu unaussprechlicher Freude allerhöchsten Herrschaften wie auch zum höchsten Troste allhiesiger Inwohner.: Zwei Illuminationen vor dem Wiener Stadtpalais Schwarzenberg anlässlich der Geburt der ältesten Söhne Maria Theresias“, in: *Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka* (J. Kroupa, M. Šeferisová Loudová, L. Konečný, eds.), Brno: Opera Universitatis Masarykianae Brunensis, Facultas philosophica, č. 382, s. 539–553.
- KUBISKA-SCHARL, Irene – PÖLZL, Michael, *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle*. Innsbruck, Wien, Bozen: Verein für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 58, 2013, 756 s.
- LAMKIN, Kathleen, *Esterházy Musicians 1790 to 1809. Considered from New Sources in the Castle Forchtenstein Archives*. (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 6), Tutzing: Hans Schneider, 2007, 224 s.
- LANGFELDER, Erzsébet-Magda, *Les séjours en Suisse, en France et en Belgique du comte de Zinzendorf d'après son Journal (1764-1770)*, Etudes Françaises, publiées par l'Institut Français de l'Université de Szeged, Bd. 9, Szeged, 1933.
- LARUE, Jan, *A Catalogue of 18th-century symphonies, Volume I: Thematic Identifier*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1988, 352 s.

- LARUE, Jan – CANNATA, David, „An Ancient Crisis in Music Bibliography: The Need for Incipits.“ *Notes* 50, N°2 (Dec. 1993), s. 502–518.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras – Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672–1745)*. Paris: Classiques Garnier, 2014, 907 s.
- LEGL, Frank, „Zwischen Grottkau und Neuburg. Neues zum Biographie von S. L. Weiss“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, 4 (2000), s. 1–40.
- LEGRAND, Raphaëlle, „Risquer un genre nouveau en musique: l'opéra-comique de Sedaine et Monsigny“, in: *Michel-Jean Sedaine (1719–1797), Theatre, Opera and Art*. (D. Charlton, M. Ledbury, eds.) Aldershot: Ashgate, 2000, s. 119–145.
- LEGRAND, Raphaëlle – WILD, Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*. Paris: CNRS éditions, 2002, 290 s.
- LEGRAND, R., „Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville“, *Musurgia*, Vol. 9, No. 1, Le „Savant“ e tle „Populaire“ (2002), s. 7–18.
- LEGRAND, R., „Rameau parodié dans les opéras-comiques: la notion d'auteur au risque du vaudeville“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries*. (L. Frassà, ed.) Turnhout: Brepols, 2011, s. 205–219.
- LEGRAND, R., „La fortune de Bertrand : un portrait d'Antoine Trial (1737–1795)“, in: *Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles* (Ch. Lorient, ed.), Paris: Symétrie, v tisku (2015), s. 121–130.
- LESURE, François – DEVRIÈS, Anik, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I. Des origines à environ 1820*. Genève: Minkoff, 1979, 203 s.
- LESURE, F., *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris : BnF, 1981, 708 s.
- LETAILLEUR, Paulette, „Jean-Louis Laruette, chanteur et compositeur“, in: *Recherches sur la musique française classique* VIII (1968), s. 161–189 a IX (1969), s. 145–161.
- LILTI, Antoine, *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005, 568 s.
- LINDNER, Andreas, „Die Musikalische Huldigungsvertonung (applausus musicus) in den oberösterreichischen Stiften im 18. und 19. Jahrhundert“, *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 53 (2007), s. 111–203.
- LINK, Dorothea, „Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783–1792, as Reported by Count Karl Zinzendorf“, *Journal of the Royal Musical Association* 122, (2/1997), s. 205–257.

- LORENZ, Michael, „Haydn Singing at Vivaldi's Exequies: An Ineradicable Myth“, <http://michaelorenz.blogspot.co.at/2014/06/haydn-singing-at-vivaldis-exequies.html> [cit. 16. 6. 2014].
- MACEK, Petr, *František Xaver Richter 1709 - 1789*. Holešov, Město Holešov, 2009, 64 s. Knihovnička Holešovska, sv. 19.
- MACINTYRE, Bruce C., *The Viennese concerted mass of the early classic period: history, analysis and thematic catalogue*. PhD. Theses, The City University of New York, 1984, Ann Arbor, 1986, 4 Vol., XXXII–1366 s.
- MACINTYRE, B. C., „Viennese Common Practice in the Early Masses of Joseph Haydn“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*. (E. Badura-Skoda, ed.), Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982. Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis, München: G. Henle Verlag, 1986, s. 482–496.
- MASSIP, Catherine, „La bibliothèque musicale du baron Grimm“, in: *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien* (J. Gribenski, M.-C. Mussat, H. Schneider eds.), Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, s. 189–206.
- MEYER, Christian, „Les manuscrits de luth du fonds Fétis (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Mss II 4086–4089)“, *Revue belge de Musicologie* 50 (1996), s. 197–216.
- MÖRATH, Anton, „Die Pflege der Tonkunst durch das Fürstenhaus Schwarzenberg im achtzehnten und zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts.“ *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie*. Z 10. března 1901 (42/ N° 68), s. 1–5.
- MORROW, Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna: aspects of a developing musical and social institution*. New York: Pendragon Press, 1989, 552 s.
- MOUREAU, François, *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680–1750)*. Paris : PUPS, 2011, 346 s.
- MUELLER VON ASOW, Hedwig a E. H., *The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibard Gluck*. New York: St Martin's Press, 1962, XI–239 s.
- MÜLLER-LINDENBERG, Ruth, *Weinen und lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der Opéra-comique im Vergleich zur Opera buffa (1750–1790)*. Forum Musiktheater, Bd. 3. Berlin: Lit Verlag, 2006, 2 vol.
- NAVRÁTIL, František, „Divadelní kultura na hradu a zámku v Českém Krumlově“, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 17*. (M. Kouřil ed.), Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 117–125.
- NICOLINI, Fausto, „Lettres inédites du baron et de la baronne d'Holbach à l'abbé Galiani“, *Etudes italiennes*. Janv.-mars 1931, Paris: E. Leroux, s. 20–41.

- NOIRAY, Michel, „Moulinghen, Jean-Baptiste.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* (S. Sadie, ed.) Oxford University Press, [online, cit. 4. 6. 2015].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47888>.
- PEČMAN, Rudolf, *Josef Mysliveček*. Praha, Editio Supraphon, 1981, 280 s.
- PEČMAN, R., „Rakušan Mysliveček?“, *Hudební věda* 35 (1/1998), s. 68–71.
- PÉLISSON-KARRO, Françoise, „*Le Petit Prophète de Boehmischbroda* de Friedrich Melchior Grimm : incidences chronologiques, géographiques, idéologiques“, in: *La ‚Querelle des Bouffons‘ dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle.* (Andrea Fabiano, ed.), Paris: CNRS éditions, 2005, s. 119–130.
- PEREYRA, Marie Louise, „Vier Gluck-Briefe“, *Die Musik* 13, Bd. 52, 1913–1914, s. 10–15.
- PERGER, Richard, *Das Palais Esterházy in der Wallnerstrasse zu Wien*. Wien: Franz Deuticke, 1994, 93 s.
- PERUTKOVÁ, Jana, *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*. Praha: Koniash Latin Press, 2011, 620 s.
- PERUTKOVÁ, J., „Příspěvek k hudebnímu provozu u hraběte J. A. Questenberga v prvním desetiletí 18. století“, in: *Musicologica Brunensia* 44 (1–2/2009), s. 121–140.
- PIERRE, Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*. Paris: Société française de musicologie, 2. vyd., 2000, 372 s.
- PILKOVÁ, Zdeňka, „Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)“, in: *Hudba v českých dějinách.* (ed.: Lébl, V. et al.), Praha, Supraphon, 1983, s. 211–284.
- PILKOVÁ, Z., „Hudebníci z českých zemí v 18. století na drážďanském dvoře“, *Opus musicum* 22, 2/1992, s. 51–57.
- PILKOVÁ, Z., „Böhmische Musiker am Dresdner Hof zur Zeit Zelenkas“, in: *Zelenka-Studien. I.*, 1993, s. 55–64.
- PILKOVÁ, Z., „Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern, die im Ausland wirkten, 1740-1810“, in: *Telemanniana e talia musicologica: Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, 1995, s. 215–220.
- PILKOVÁ, Z., „Zelenkas Zeitgenossen und Nachfolger aus Nordböhmen in der Dresdner Hofkapelle“, in: *Zelenka-Studien. II*, 1997, s. 487–492.
- PILKOVÁ, Z. – VRKOČOVÁ, Ludmila – JEŘÁBEK, Richard, „Migrace“, in: *Slovník české hudební kultury.* (Jiří Fukač – Jiří Vysloužil – Petr Macek, eds.). Vyd. 1. Praha: Edition Supraphon, 1997, s. 551–554.

- PINTACUDA, Salvatore, *Biblioteca dell'Instituto musicale Nicoló Paganini. Catalogo del fondo antico*. Milano: Instituto editoriale italiano, 1966, 490 s.
- PISTONE, Danièle, „Contribution à la titrologie scénique parisienne: les appellations génériques au théâtre de l'Opéra-Comique de 1762 à 1972“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries*. (L. Frassà, ed.) Turnhout: Brepols, 2011, s. 265–282.
- POHL, Carl F., *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisiert als „Haydn“, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in WIen*. Wien: „Haydn“, 1871, 136 s.
- POROT, Bertrand, „Aux origines de l'opéra-comique: étude musicale du *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval (1713–1734)“, in: *The Opéra-comique in the 18th and 19th Centuries*. (L. Frassà, ed.) Turnhout: Brepols, 2011, s. 283–330.
- PRATL, Josef, *Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein*. (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 7), Tutzing: Hans Schneider, 2009, 148 s., DVD.
- PRATL, Josef – SCHECK, Heribert, *Regesten der Esterházy'schen Acta Musicalia und Acta Theatralia*. (Eisenstädter Haydn-Berichte sv. 4), Tutzing: Hans Schneider, 2004, 306 s.
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, „Un Chanteur italien à Paris: Le voyage de Caffarelli, en 1753“, *Revue musicale* 7 (1911), s. 61–68.
- PROD'HOMME, J.-G., „A French Maecenas of the Time of Louis XV: M. de La Pouplinière“, *The Musical Quarterly* 10, N°4 (Oct., 1924), s. 511–531.
- PROCHASZKA, Hermine, „Leopold Hofmann und seine Messen“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 26 (1964), s. 70–139.
- QUOIKA, Rudolf, „Kohaut (Kohout, Kohault), Wenzel Josef Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (Friedrich Blume, ed.) Kassel: Bärenreiter, 1949–1986, 17 sv.; sv. 7 (vyd. 1959), sl. 1396–1397.
- RADANT, Else, „The Acta Musicalia of the Esterházy Archives (Nos. 201–279)“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 18 (1993), s. 115–196.
- RADANT, Else – ROBBINS LANDON, Howard Chandler, „Dokumente aus den Esterházy-Archiven in Eisenstadt und Forchtenstein, herausgegeben aus dem Nachlaß von János Hárlich. I, II“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 18 (1993), s. 1–109, 19 (1994) s. 1–359.
- RASCH, Rudolf (ed.), *Music Publishing in Europe 1600–1900: Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, XVI–315 s.

- RASCH, R., „Opera in a different langure. Opera translations in the Dutch Republic in the eighteenth century“, in: *Music and the City: Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650 – 1800*. (S. Beghein – B. Blondé – E. Schreurs, eds.), Leuven University Press, 2013, s. 39–58.
- ROLE, Claude, *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l’Ancien Régime à Charles X*. Paris: l’Harmattan, 2000, 350 s.
- ROSOW, Lois, „Lallemand and Durand: Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra“, *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), s. 142–163.
- RUTOVÁ, Milada, „Valdštejnská sbírka v Doksech“, in: *Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie = Acta Musei Nationalis Pragae. Series A – Historia*. Praha: Národní muzeum 28, č. 5, 1974, s. 173–227.
- SCANDAROLLI, Denise, *Scènes négligées ou vaudeville, opéra-comique et la transformation du théâtre à Rio de Janeiro, dans les années 1840*. Thèse Université Paris IV – Sorbonne, Universidade Estadual de Campinas. 2013, 605 s.
- SEHNAL, Jiří, „Pobělohorská doba (1620–1740)“, in: *Hudba v českých dějinách*, (V. Lébl et al., ed.). Praha: Supraphon, 1983, s. 145–209.
- SEIFERT, Herbert, „Die besondere Rolle des Kontrabasses in ungarischen Adelskapellen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46, fasc. 1/2, 2005, s. 99–105.
- SERRE, Solveig, *L’Opéra de Paris (1749–1790). Politique culturelle aux temps des Lumières*. Paris: CNRS Editions, 2011, 304 s.
- SHOWALTER, English, *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*. Oxford: Voltaire Foundation, 2004, XIX–374 s.
- SCHANG, Marie-Cécile, „’Chez elle un beau désordre est un effet de l’art’ Eléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d’ariettes“, *Revue de musicologie* 99 (2013), no. 1, s. 61–78.
- SCHILLING, Gustav (ed.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Köhler, 1840–1842, 6 Bd.
- SCHILLING, Lothar, *Kaunitz und das Renversement des alliances. Studien zur außenpolitischen Konzeption Wenzel Antons von Kaunitz*. Berlin: Duncker & Humblot, Historische Forschungen Bd. 50, 1994, 419 s.
- SCHINDLER, Otto G., „Harlequin in Bohemia: Pantomime and Opéra Comique at Krumlov Castle under the Princes of Schwarzenberg“, *The New Quarterly* 19 (4/2003), s. 366–380.

- SCHLEGEL, Andreas, „Konzerte mit obligater Laute“. [strojopis], 18 s., dostupné na http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Schlegel_Freib92T.pdf [cit. 10-09-2014].
- SCHLITTER, Hanns (ed.), *Correspondance secrète entre le comte A. W. Kaunitz-Rietberg, ambassadeur impérial à Paris, et le baron Ignaz de Koch, secrétaire de l'Impératrice Marie-Thérèse. 1750–1752*. Paris: E. Plon, 1899, XIX–385 s.
- SCHMIDT-HENSEL, Roland Dieter, « *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...* » *Johann Adolf Hasses ‚Opere serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*. V&R unipress, 2009, 2 Vol.
- SCHNEIDER, Herbert, „Vaudeville-Finali in Haydns Opern und ihre Vorgeschichte“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*. Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982. (E. Badura-Skoda, ed.) München: Gesellschaft für Forschungen zur musikalischen Aufführungspraxis, G. Henle Verlag, 1986, s. 302–309.
- SCHNEIDER, Herbert – WILD, Nicole (eds.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1997, 409 s.
- SCHNEIDER, H. (ed.), *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1999, 474 s. (Musikwissenschaftliche Publikationen 11).
- SCHNEIDER, H., „L'Importance de la rhétorique dans l'opéra-comique au XVIII^e siècle : « un spectacle qui favorise le caractère de la nation » (Gomicourt, 1770)“, in: *Entre théâtre et musique: récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (R. Legrand – L. Quentin, eds.). Tours: Imprimerie de l'Université, 1999, s. 149–175.
- SCHNEIDER, H., „Kapitel VII: Opéra-comique“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*. (H. Schneider – R. Wiesend, eds.). Handbuch der musikalischen Gattungen (S. Mauser, ed.), Bd. 12. Laaber: Laaber Verlag, 2001, s. 239–300.
- SCHNEIDER, H., „Zur Problematik der Opéras-comiques-Übersetzungen ins Deutsche“, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert : Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie, Saarbrücken, 1999* (H. Schneider, ed.). Musikwissenschaftliche Publikationen 20, Hildesheim: G. Olms, 2002, s. 40–139.
- SCHNEIDER, H., „Publier la musique dans le livret“, in: *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*. (C. Reynaud – H. Schneider, eds.) Bibliothèque nationale de France, Genève: Droz, 2012, s. 307–335.

- SCHOENBAUM, Camillo, „Kohout (Wenzl) Josef (Thomas)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (S. Sadie, ed.), London: Macmillan, 1980, vol. 10, s. 153.
- SIMPSON, Adrienne, „The Lute in the Czech Lands, an historical survey“, *Journal of the Lute Society of America*, IV/1971, s. 9–20.
- SLATFORD, Rodney, „Double bass“, in: *The New Grove Dictionary*. Online dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com>. [cit. 16-09-2014].
- SLAVKO, Pavel – FLAŠKOVÁ, Zdena, *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*, Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2001, 4. vydání, 2007, 40 s.
- SLEZÁKOVÁ, Anna, *Josef Kohout, Trio pour le Clavecin, la Harpe ou le Luth Avec accompagnement d'un violon et la basse*. Bakalářská diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, 2007, 42 s. + přílohy.
- SONNECK, Oscar George Theodore, *Library of Congress. Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Washington: Government Printing Office, 1914, 2 vol.
- STEVENSON, Robert, „Noëlli, Georg.“ In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [cit. 10. 6. 2014]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20022>.
- STRAKOVÁ, Theodora, „Brtnický hudební inventář“, *Časopis moravského musea* 48 (1963), s. 199–232.
- SZABO, Franz A. J., *Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 380 s.
- ŠTEFAN, Jiří, *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogum series. Vol. IV./1, 2. Ecclesia Metropolitana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha: Supraphon, 1. sv. 1983, 480 s., 2. sv. 1985, 512 s.
- TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France. De Monsigny à Méhul*. Paris: Société française de musicologie, 2007, 494 s.
- TANK, Ulrich, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1720 bis 1790*, Regensburg: Gustav Bosse, 1981, VI–523 s.
- TARR, Edward H., *East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution*. Pendragon Press, 2003, 508 s.
- TIERSOT, Julien, „Pour le centenaire de Gluck. Lettres et Documents inédits“, *Le Ménestrel*. 80, No 32, Samedi 8 août 1914, s. 251–253.
- TROLDA, Emilián, „Hudební památky v Českém Krumlově“. *Cyril* 61, 1935, s. 86–90, 109–111.

- TROUSSON, Raymond, *Diderot jour après jour. Chronologie*. Paris: Honoré Champion, 2006, 231 s.
- VÁCHA, Štěpán – VESELÁ, Irena – VLNAS, Vít – VOKÁČOVÁ, Petra, *Karel VI & Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*. Praha: Paseka, 2009, 520 s.
- VENDRIX, Philippe (ed.), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Liège: Mardaga, 1992, 377 s.
- VERNET, Thomas, « Que leurs plaisirs ne finissent jamais », *Spectacles de cour, Divertissements et Mécénat musical du Grand Siècle aux Lumières : l'exemple des princes de Bourbon Conti*. Thèse en musicologie, dir. Catherine Massip, EPHE, Paris, 2010, 785 s., 141 s. přílohy.
- VERNILLAT, France, „La littérature de la harpe en France au XVIII^e siècle“, *Recherches sur la musique française classique IX* (1969), s. 162–185.
- VORIŠEK, Martin, *Kapela schwarzenberské gardy*, České Budějovice: Společnost přátel Českého Krumlova, Historicko-vlastivědný spolek v Českých Budějovicích, 2010, 154 s.
- WAGNER, Karel (ed.), *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den Österreichischen Regenten*. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 6. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter, [1978], XXXVI–226 s.
- WAGNER, Undine, „Vom Drama per musica zur kirchenmusikalischen Praxis – Geistliche lateinische Kontrafakturen italienischer Opernarien in mährischen Klöstern und Kirchen“, *Musicologica Brunensia* 49, (2014), n^o2, s. 139–167.
- WANDRUSZKA, Nikolai, „Grenzerkundungen“ *Die Vorfahren des Historikers Adam Wandruszka (1916–1997) über seine Großmutter Marietta Buzj di Armorini (1855–1930) an der Südostgrenze der k. k. Monarchie*. Fargau, 2013, 77 s.
dostupné na <http://www.wandruszka-genealogie.eu/Literatur/Grenzerkundungen.pdf>.
- WEBSTER, James, „Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780“, in: *Journal of the American Musicological Society* 29/3 (Autumn 1976), s. 413–438.
- WILCOX, Beverly, „The Hissing of Jean-Pierre Pugin: Diderot's Violinist Meets the Cabal at the Concert Spirituel“, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* (Downing Thomas, ed.) Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011, s. 103–132.
- WILCOX, B., *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolages in Eighteenth-Century Paris*. PhD. Dissertation, University of California, Davis, 2013, VIII–321 s.
- WILCOX, B., „The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734–1778)“, *Revue de musicologie* 98 (2012/2), s. 363–404.
- WILD, Nicole – CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*. Liège: Mardaga, 2005.

- WURZBACH, Constant von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750–1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*. Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1856–?, 60 Bde.
- YOUNG, David, „Kohaut, Karl“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [online; cit. 30. 11. 2014], dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15262>.
- ZAIMLOVÁ, Zuzana, *Chrámové skladby Georga Reuttera v českokrumlovské hudební sbírce*. Bakalářská diplomová práce FF MU, Brno, 2012, 106 s. Dostupné na http://is.muni.cz/th/215419/ff_b/BcDP.pdf
- ZÁLOHA, Jiří, „Premiéra opery Giuseppe Scarlattioho v Českém Krumlově roku 1768“, *Hudební věda* 9 (1/1972), s. 156–158.
- ZÁLOHA, J., „Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století“, *Hudební věda* 24 (1/1987), s. 43–62.
- ZÁLOHA, J., „Život v českokrumlovském zámeckém divadle na sklonku 18. století“, in: *Jihočeský sborník historický* 56 (2/1987), s. 87–89.
- ZÁLOHA, J., „Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen“, *Hudební věda* 28, (2/1991), s. 140–152.
- ZÁLOHA, J., „Neuskutečněné operní představení císařského dvorního divadla v Českém Krumlově roku 1732“, in: *Jihočeský sborník historický* 64, 1995, s. 186–188.
- ZUTH, Josef, *Handbuch der Laute und Gitarre*. Wien: Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, 1926–1928; reprint Hildesheim: Olms, 1978, 296 s.
- ŽABIČKA, Petr a kol., *Historické fondy Moravské zemské knihovny v Brně. Zpráva o řešení výzkumného záměru MK00009494301 řešeného Moravskou zemskou knihovnou v Brně. Průběžná zpráva za rok 2006*. Brno, 15. 12. 2006, 35 s.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- Obr. 1:** Zápis o sňatku Jakuba Kohouta, A-Wd, Trauungsbuch, sign. 02-41, s. 668
- Obr. 2:** Pohled na esterházyovský palác v detailním plánu Vídně od Josepha Daniela von Hubera (1769–1773).
- Obr. 3:** Kvitance na penzi Jakuba Kohouta z 30. 6. 1752, CZ-K, ÚP, karton 928, účet č. 954
- Obr. 4:** Podpis Francisky na vyúčtování pohřbu jejího otce, CZ-K, ÚP, karton 926, účet č. 1367
- Obr. 5:** Závěr relace Schmidta Wachtlovi z 9. 2. 1740, H-Bol, P 148/4.P, fol. 190r.
- Obr. 6:** Závěr relace Schmidta Wachtlovi z 22. 3. 1737, H-Bol, P 148/4.P, fol. 50v.
- Obr. 7:** Účet za dva lovecké rohy pro Steinmetze, ze 14. 10. 1751, CZ-Bsa, F 460, karton 244, inv. č. 767, nefol.
- Obr. 8:** Kvitance Jakuba Kohouta ze 6. dubna 1730. A-EWBF, GC 1730 N 98.
- Obr. 9:** Relace knížete Esterházyho vídeňskému sekretáři ze 4. srpna 1743, H-Bol, P 131/1 c, No. 120, s. 117 výřez. (foto J. Pratl)
- Obr. 10:** Kvitance Jakuba Kohouta z 5. listopadu 1750. CZ-K, ÚP, karton 233, účet č. 1285.
- Obr. 11:** Podpis Karla Kohouta na zřeknutí se dědictví po Josefu Kohoutovi z 31. května 1777, F-Pan / M.C., LIII, Inventaire, 17 juillet 1777.
- Obr. 12:** Karel Kohout, *Divertimento grazioso* (KK 40), 3. věta, úvod
- Obr. 13:** Srovnání pramenů – rukopis Adama Scoly
- Obr. 14:** Srovnání rukopisů – text *Salve regina* a autograf Josefa Kohouta
- Obr. 15:** J. Kohout, *Concertino* (JK 16), part flétny, 1. sólo, střední část.
- Obr. 16:** J. Kohout, *Concertino* (JK 16), melodie závěrečné floskule ritornelu.
- Obr. 17:** J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 1. část, začátek.
- Obr. 18:** J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 1. část, takt 57ad.
- Obr. 19:** J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 2. část, začátek.
- Obr. 20:** J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 4. část, první nástup sboru (t. 48ad).
- Obr. 21:** J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), 4. část, nástup violoncello solo (t. 24ad).
- Obr. 22:** *Le Tonnelier*, partitura tisk, F-Pn/ Rés. H 896, předsádka a titulní strana.
- Obr. 23:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 1, JK 2.03), díl A.
- Obr. 24:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 9, JK 2.09), 1. perioda.
- Obr. 25:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, árie Fonrose (I, 9, JK 2.10), 1. sloka a refrén.
- Obr. 26:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, duet Blaise a Renette (II, 1, JK 2.11), rozložení textu a zhudebnění.
- Obr. 27:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, duet Blaise a Renette (II, 1), díl A”.
- Obr. 28:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, píseň Adélaïde (II, 2, JK 2.14), začátek.

- Obr. 29:** J. Kohout – J.-F. Marmontel: *La Bergère des Alpes*, arieta Adélaïde (II, 2, JK 2.15), díl A (rondeau), verze sborník Ch. de Lusse.
- Obr. 30:** J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, arieta Nison (I, 2, JK 3.03), začátek.
- Obr. 31:** J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, arieta Nison (I, 2, JK 3.03), druhé téma.
- Obr. 32:** A. V. Alexandrov: státní hymna Ruské federace (1939), závěť 1. části dvojperioody.
- Obr. 33:** J. Kohout – Riccoboni?, Biancolelli: *Sophie*, duet Sophie a Clarville (I, 4, JK 3.05), t. 31–44.
- Obr. 34:** J. Kohout: *Arieta* č. 2 (JK 6), Allegro moderato, part S + bc, t. 30–44.
- Obr. 35:** J. Kohout: *Arieta* č. 7 (JK 11), Allegro moderato, t. 61ad.
- Obr. 36:** J. Kohout: *Arieta* č. 4 (JK 8), Mineur-Andantino, part S + bc, začátek
- Obr. 37:** J. Kohout, *Trio* č. 7 (JK 23), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 17–23.
- Obr. 38:** J. Kohout, *Trio* č. 4 (JK 20), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 17–26.
- Obr. 39:** J. Kohout, *Trio* č. 1 (JK 17), 1. věta, part cemb/arp/lt, t. 49–53.
- Obr. 40:** J. Kohout, *Trio* č. 1 (JK 17), 1. věta, part., t. 27–30.
- Obr. 41:** J. Kohout: *Trio* č. 1 (JK 17), 3. věta, part cemb/arp/lt, začátek a t. 20–38.
- Obr. 42:** J. Kohout, *Menuet* in d (JK 31)
- Obr. 43:** *Vari autori* op. III [ca 1756], titl. list, ed. Venier, ed. Venier?, ed. Mlle Vendôme. F-Pc / H 107 d, a; B-Bc / 7981.
- Obr. 44:** Kohout, *Sinfonie in G*, opis CZ-Bu / RKP Mus-1032.658, titulní list.

Tab. 1: Přehled platů hudebníků šlechtických kapel

Tab. 2: Přehled děl atribuovaných Karlu Kohoutovi

Tab. 3: Schéma dvou verzí litanií Karla Kohouta (KK 7)

Tab. 4: Přehled hudebníků v kapele knížete H. F. Radziwilla 1750–1760

Tab. 5: J. Kohout: *Concertino* (JK 16), schéma 1. věty.

Tab. 6: Přehled výskytu Josefa Kohouta v programech *Concert spirituel*.

Tab. 7: J. Kohout: *Salve regina* (JK 15), schéma zhudebnění textu.

Tab. 8: Dějové schéma komické opery *Le Serrurier* (JK 1).

Tab. 9: Dějové schéma komické opery *La Bergère de Alpes* (JK 2).

Tab. 10: Dějové schéma komické opery *Sophie ou le Mariage caché* (JK 3).

Tab. 11: Dějové schéma komické opery *La Closière* (JK 4).

Tab. 12: Přehled instrumentalistů prince Contiho, 1761–1771.

Tab. 13: Přehled tvorby komických oper hudebníků prince Contiho.

Tab. 14: Přehled pramenů sólových ariet s orchestrem J. Kohouta.

Tab. 15: J. Kohout: *Ariety* (JK 5, 6, 8, 11, 12, 14), schémata jednotlivých částí.

SEZNAM PŘÍLOH

Résumé français de thèse

Apendix A Tematický katalog děl Josefa a Karla Kohouta

Apendix B Dokumenty

Rodokmen Franze Andrease Kohouta

Soupis výdajů na hudbu pro rok 1728 hraběte Miklóse z Esterházy, A-EWBF,
GC 1729, N 6

Ukázka rukopisu Karla Kohouta: Dopis Václava Antonína Kounice Louisi
Augustinovi Blondelovi do Paříže, 10. 2. 1772. (CZ-Bsa, G 436, karton 438,
inv. č. 4097, fol. 25r-25v

Korespondence Josefa Kohouta s knížetem Hieronimem Florianem Radziwillem
(PL-Wagad, AR V, sign. 6987)

Přehled představení v *Comédie Italienne* s komickými operami Josefa Kohouta

François-Antoine Quétant, „Essai sur l'opéra comique”

Přehled všech známých provedení komických oper Josefa Kohouta

Soupis majetku po úmrtí Josefa Kohouta – Inventaire après décès (F-Pan, MC,
Etude LIII)