

À PARIS!

**Les musiciens d'Europe centrale
chez les éditeurs parisiens**

Catalogue de l'exposition

DO PAŘÍŽE!

**Středoevropští hudebníci
u pařížských nakladatelů**

Katalog výstavy



Připravili / édité par

FRANÇOIS-PIERRE GOY & JANA FRANKOVÁ

À PARIS !

**Les musiciens d'Europe centrale
chez les éditeurs parisiens**

Catalogue de l'exposition

DO PAŘÍŽE!

**Středoevropští hudebníci
u pařížských nakladatelů**

Katalog výstavy

Připravili / édité par

FRANÇOIS-PIERRE GOY & JANA FRANKOVÁ

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Do Paříže! : středoevropští hudebníci u pařížských nakladatelů : katalog výstavy = À Paris! : les musiciens d'Europe centrale chez les éditeurs parisiens : catalogue de l'exposition / připravili François-Pierre Goy & Jana Franková ; překlad Jana Franková, François-Pierre Goy, Martin Pleško, Zuzana Raková. -- Vydání první. -- Brno : Moravská zemská knihovna, 2025. -- 399 stran
Souběžný francouzský text, anglické resumé
Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7051-362-0 (brožováno)

* 78.071.1 * 78.071.1/.2 * 78 * 78.089 * 655.413:78 * 78-027.22 * 316.72/.75 * 929 * (4-191.2) * (44) * (048.8) * (092) * (083.824)

- | | |
|--|---|
| – Krumpholz, Jan Křtitel, 1742-1790 | – hudební život -- Francie -- 18. století |
| – hudební skladatelé -- Evropa střední -- 18. století | – Evropa střední -- kulturní vztahy -- 18. století |
| – hudebníci -- Evropa střední -- 18. století | – Paříž (Francie) -- kulturní vztahy -- 18. století |
| – hudba -- Francie -- 18. století | – monografie |
| – hudebniny -- Francie -- 18. století | – biografie |
| – vydávání hudebnin -- Francie -- 18. století | – katalogy výstav |
| – hudební nakladatelství a vydavatelství -- Francie -- 18. století | |

78 - Hudba [9]

929 - Biografie [8]

Publikace vznikla na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Lektorovali:

PhDr. Zuzana Petrášková

dr. Laurence Decobert



© Moravská zemská knihovna v Brně, 2025

Vyobrazení / illustrations © Moravská zemská knihovna; gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France; Vittorio Cazzaniga / C + G Architetti; Musée de la Musique / Cliché Fessy; GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda; Archiwum glównie akt dawnych, Warszawa; Archives nationales, Paris; GrandPalaisRmn (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet, Jean Schormans, 2025

Ilustrace na přední straně obálky / Illustration de couverture : © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, 2025

Ilustrace na zadní straně obálky / Illustration de la 4^e de couverture : © getty.edu, 2025

ISBN 978-80-7051-365-1 (pdf)

À PARIS!



DO PAŘÍŽE!

Table des matières

Introduction	10
CHAPITRE 1	Parcourir l'Europe : le voyage à l'époque moderne 27
	— <i>Marie-Françoise Saudraix-Vajda</i>
CHAPITRE 2	La bibliographie des éditions musicales gravées et les travaux d'Anik Devriès (1938-2021) 55
	— <i>Laurent Guillo</i>
CHAPITRE 3	Le dépôt légal de la musique en France au XVIII^e siècle 85
	— <i>Marguerite Sablonnière</i>
CHAPITRE 4	Musiciens de Bohême et société aristocratique à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : le « ton du grand monde » 115
	— <i>Thomas Vernet</i>
CHAPITRE 5	De Prague à Paris, à la découverte de l'influence de Krumpholtz sur l'évolution de la harpe à pédales 153
	— <i>Maria Christina Cleary</i>
	APPENDICE A – Krumpholtz et ses diffuseurs d'après son inventaire après décès 192
	— <i>François-Pierre Goy</i>
	APPENDICE B – L'épître dédicatoire des <i>Quatre sonates chantantes et peu difficiles</i>, op. 16 : la version complète de l'autobiographie de Krumpholtz. 208
	— <i>Jana Franková</i>
CHAPITRE 6	« Exécuté au Concert spirituel » : les cornistes bohémiens à Paris, du concert à l'édition 225
	— <i>Beverly Wilcox</i>

Obsah

Předmluva	11
KAPITOLA 1	Projet Evropou: Cestování v raném novověku. 27
	— Marie-Françoise Saudraix-Vajda
KAPITOLA 2	Bibliografie rytých vydání hudebnin a přínos Anik Devriès (1938–2021) 55
	— Laurent Guillo
KAPITOLA 3	Povinné výtisky hudebnin ve Francii 18. století 85
	— Marguerite Sablonnière
KAPITOLA 4	Hudebníci z Čech a aristokratická společnost v Paříži druhé poloviny 18. století: „Atmosféra velkého světa“ 115
	— Thomas Vernet
KAPITOLA 5	Z Prahy do Paříže: po stopách Krumpholtzova vlivu na vývoj pedálové harfy 153
	— Maria Christina Cleary
	PŘÍLOHA A – Krumpholtz a šířitelé jeho děl na základě jeho inventáře po úmrtí 193
	— François-Pierre Goy
	PŘÍLOHA B – Dedikační list z <i>Quatre sonates chantantes et peu difficiles</i>, op. 16: úplné znění Krumpholtzovy autobiografie 209
	— Jana Franková
KAPITOLA 6	„Provedeno v Concert spirituel“: Čeští hornisté v Paříži, od koncertu k vydání 225
	— Beverly Wilcox

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

L'édition musicale à Paris au XVIII^e siècle 259

- I Simon-Charles Miger. *J. G. Cousineau*.....261

Les trois favoris des Parisiens 263

- II Joseph Haydn. *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons
alto viola et basse obligés*264
- III Wolfgang Amadeus Mozart. Concerto pour flûte, harpe
et orchestre en *ut* majeur, KV 299 270

Des oubliés et inconnus à redécouvrir 275

- IV Venceslas Joseph Spourny. *Six sonates pour deux violoncelles*277
- V Joannes Sebetosky [Jan Šebetovský]. *Sonates à deux flûtes
traversières sans basse dédiées à Monsieur le chevalier de Menou*282
- VI François Jean Wondradschek. *Six sonates pour le clavecin avec
accompagnement de violon*.....288
- VII Janiscek [Janíček]. Concerto en *ut* majeur pour violon, cordes,
2 trompettes et timbales 293

Trois instruments de musique entre Prague et Paris 297

- VIII Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Mr de Kohault musicien autrichien*299

Origines et identités retrouvées 303

- IX Thomas Brodsky. *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte
avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle* 305
- X Lettre de Joseph Kohaut au prince Hieronim Florian Radziwiłł,
Gênes, 5 janvier 1760..... 308
- XI Inventaire après décès de « Wincelas Schobert, musicien étranger de nation » 314
- XII Josef Janoušek. *Concerto ex A# a violino principale, violino primo,
violino secondo, violetta con basso*320

KATALOG VÝSTAVY

Vydávání hudebnin v Paříži 18. století	259
I Simon-Charles Miger. <i>J. G. Cousineau</i>	261
Tři oblíbení Pařížanů	263
II Joseph Haydn. <i>Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés</i>	265
III Wolfgang Amadeus Mozart. Koncert pro flétnu, harfu a orchestr C dur, KV 299.....	271
Znovuobjevování zapomenutých a neznámých	275
IV Václav Josef Spurný [Venceslas Joseph Spourny]. <i>Six sonates pour deux violoncelles</i>	277
V Jan Šebetovský [Joannes Sebetosky]. <i>Sonates à deux flûtes traversières sans basse dédiées à Monsieur le chevalier de Menou</i>	283
VI František Jan Vondráček [François Jean Wondradschek]. <i>Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon</i>	289
VII Janíček [Janisceck]. Koncert C dur pro housle, smyčce, 2 trubky a tympány	293
Tři hudební nástroje mezi Prahou a Paříží	297
VIII Louis Carrogis, dit Carmontelle. <i>Mr de Kohault musicien autrichien</i>	299
Nejistého původu?	303
IX Thomas Brodsky. <i>Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle</i>	305
X Dopis Josefa Kohouta knížeti Hieronimu Florianu Radziwiłłovi, Janov, 5. ledna 1760	309
XI Posmrtný inventář „Winceslase Schoberta, hudebníka cizí národnosti“	315
XII Josef Janoušek. <i>Concerto ex A# a violino principale, violino primo, violino secondo, violetta con basso</i>	321

Et les femmes ?	327
XIII Louis Carrogis, dit Carmontelle. <i>Madame la baronne d'Holbach</i>	329
XIV François-Hubert Drouais. <i>Mesdames Victoire, Sophie et Louise</i>	332
 Summary	 341
Sources et bibliographie	344
Sources manuscrites	345
Bibliographie	350
Table des illustrations	371
Liste des enregistrements proposés	377
Sigles des établissements de conservation	380
Index des noms et œuvres	382
Sigles des auteurs	396
Auteurs	397
Remerciements	399

A co ženy?	327
XIII Louis Carrogis, dit Carmontelle. <i>Madame la baronne d'Holbach</i>	329
XIV François-Hubert Drouais. <i>Mesdames Victoire, Sophie et Louise</i>	333
Summary	341
Soupis pramenů a literatury	344
Rukopisné prameny	345
Literatura	350
Seznam vyobrazení	371
Seznam navrhovaných nahrávek	377
Seznam zkratk konzervačních institucí	380
Rejstřík vlastních jmen a děl	382
Sigla autorů	396
Autoři	397
Poděkování	399

Introduction

Au xvii^e siècle, la France exporte largement sa musique – pièces de luth puis de clavecin, opéras de Lully et de ses continuateurs – dans toute l'Europe, mais se montre assez protectionniste en la matière, et la dynastie des Ballard, défenseurs jaloux de leur privilège de seuls imprimeurs du roi pour la musique, ne publie que très peu de musique étrangère. La situation change au siècle suivant: alors que la généralisation de la gravure musicale, pourtant apparue tardivement en France (1660), finit par avoir raison du monopole des Ballard, Paris s'ouvre graduellement aux musiciens et compositeurs étrangers, d'abord italiens, puis originaires du Saint-Empire romain germanique.

Dans cette exposition virtuelle, la seconde réalisée dans le cadre du partenariat institutionnel entre la Bibliothèque de Moravie et la Bibliothèque nationale de France, nous nous intéresserons aux musiciens originaires des pays héréditaires habsbourgeois – plus précisément du territoire englobant les actuelles Autriche et République tchèque – et plus particulièrement à la place que ces musiciens tiennent dans l'édition française du xviii^e siècle. L'exposition est disponible uniquement sous forme virtuelle, à l'adresse <https://aparis.mzk.cz>.

Le cadre géographique

Le territoire qui nous intéresse a connu beaucoup de changements dans ses frontières au cours du xviii^e siècle. Nous avons choisi de le restreindre à la Bohême et la Moravie, appartenant aux pays de la Couronne de Bohême, ainsi qu'à l'Autriche, comme siège du pouvoir souverain, avec sa capitale Vienne. Ce choix reflète le besoin de couvrir un territoire spécifique, autonome dans son

Předmluva

V průběhu 17. století Francie hojně vyvážela svoji hudbu – skladby pro loutnu a posléze pro cembalo, opery Lullyho i jeho následovníků – do celé Evropy, ale v téže oblasti se zároveň chovala dosti protekcionisticky, neboť rodina Ballardů, žárlivě střežící své tiskové privilegium jediných královských hudebních tiskařů, vydávala jen velice málo zahraničních hudebnin. Situace se postupně měnila v následujícím století, kdy všeobecné rozšíření rytého nototisku, který se ovšem ve Francii objevil dosti pozdě (až roku 1660), nakonec nad monopolem rodiny Ballardů zvítězilo a Paříž se pozvolna otevírala i zahraničním hudebníkům a skladatelům – nejprve Italům, ale později i muzikantům ze Svaté říše římské.

V této virtuální výstavě, již druhé uspořádané v rámci institucionálního partnerství mezi Moravskou zemskou knihovnou v Brně a Francouzskou národní knihovnou, se věnujeme hudebníkům pocházejícím z dědičných habsburských zemí, přesněji řečeno z území zahrnujících současné Rakousko a Českou republiku, a obzvláště pak tomu, jaké zastoupení měli tito hudebníci ve francouzské produkci nototisků 18. století. Tato čistě digitální výstava je dostupná na adrese <https://doparize.mzk.cz>.

Studované území

Území, jež nás zajímá, zažilo v průběhu 18. století mnohokrát změny hranic. Rozhodli jsme se omezit jej na Čechy a Moravu, přináležející k zemím Koruny české, a také na Rakousko jakožto sídlo vládnoucí moci s hlavním městem Vídní. Tato volba odráží potřebu pokrýt určité specifické území mající

histoire, et de le replacer dans le contexte étatique de la période étudiée. Ceci nous a amenés à inclure dans notre corpus les compositeurs originaires des espaces cités ou dont une part importante de leur carrière s'y est déroulée, comme par exemple Joseph Haydn à Vienne ou Wolfgang Amadeus Mozart à Vienne et à Prague. Nous n'avons pas cherché à différencier les nationalités qui ont coexisté sur ce territoire, car les sources conservées ne permettent pas de le faire de façon fiable et une telle distinction ne s'avérerait pas non plus pertinente pour la problématique étudiée.

En étudiant ce territoire au cours du XVIII^e siècle, il nous faut nous intéresser aussi à la question de l'émigration des musiciens. La situation géographique et politique des pays de la Couronne de Bohême, où le siège du pouvoir se trouvait en dehors du pays, les invitait à quitter leur terre natale pour tenter leur chance à Vienne ou ailleurs auprès des grandes cours princières, ou encore dans d'autres capitales d'Europe. Depuis le départ de la cour impériale de Prague en 1611, cette ville, tout en gardant son statut de capitale du royaume de Bohême, perdit l'éclat du siège du pouvoir souverain avec toutes les opportunités d'emploi pour les musiciens que cela implique.

La migration des musiciens

Le nombre de musiciens ayant quitté les pays de la Couronne de Bohême pour tenter leur chance dans la capitale de la monarchie ou dans des destinations plus éloignées est assez élevé. Par le passé, des sondages statistiques ont été dressés sur la base du dictionnaire de Gottfried Johann Dlabacž¹, ouvrage très précieux pour l'étude des musiciens et de beaucoup d'autres professions « artistiques ». L'intérêt de l'auteur du dictionnaire pour la musique s'y traduit par le fait que deux tiers des entrées, sur un nombre total de 4469, sont consacrés aux musiciens. C'est sur la base de cette source, qui se révèle assez exacte quant aux informations pour la seconde moitié du XVIII^e siècle – période pour laquelle son auteur avait souvent des renseignements directs de la part des musiciens eux-mêmes, de leurs amis, éventuellement d'autres informateurs par correspondance – que nous

1 DLABACŽ 1815; PILKOVÁ 1995, voir aussi FRANKOVÁ 2015 et FRANKOVÁ 2017.

své vlastní dějiny a umístit jej do státního kontextu studovaného období. To nás přivedlo k tomu, že jsme do našeho korpusu začlenili jak skladatele pocházející ze zmíněných území, tak ty, jejichž profesní dráha se na těchto územích z podstatné části odehrávala – v případě Josepha Haydna to platilo o Vídni, v případě Wolfganga Amadea Mozarta o Vídni a Praze. Jednotlivé národnosti, které na tomto území vedle sebe žily, jsme se rozlišit nesnažili, neboť dochované prameny takového rozlišení neumožňují provést spolehlivě a zároveň se nejví z hlediska studované problematiky jako důležité.

Při studiu daného území v průběhu 18. století se musíme rovněž zabývat otázkou přesunů hudebníků z tohoto regionu. Zeměpisná a politická situace zemí Koruny české, jejichž panovník sídlil mimo jejich vlastní území, zdejší hudebníky přímo vybízela k tomu, aby z domácího území odcházeli a zkoušeli štěstí ve Vídni nebo jinde, u velkých knížecích dvorů či v jiných hlavních městech Evropy. Od chvíle, kdy v roce 1611 opustil Prahu císařský dvůr, ztrácelo toto město, i přesto, že si podrželo status hlavního města Království českého, svou slávu sídla panovnické moci, a to se všemi pracovními příležitostmi, jež bývaly pro hudebníky se sídlem dvora spjatý.

Migrace hudebníků

Množství hudebníků, kteří opouštěli země Koruny české, aby zkusili své štěstí buď v hlavním městě monarchie, či ve vzdálenějších destinacích, bylo zřejmě poměrně velké. V minulosti vznikly statistické sondy vytvořené na základě slovníku Bohumíra Jana Dlabáče,¹ velmi cenné publikace pro studium hudebníků a mnoha dalších „uměleckých“ profesí. Autorův zájem o hudbu se odráží ve skutečnosti, že hudebníkům jsou zde věnovány dvě třetiny hesel z celkového počtu 4 469. Na základě tohoto pramene, který se jeví jako poměrně přesný zdroj informací pro období druhé poloviny 18. století, pro něž měl jeho autor často přímé zprávy od samotných hudebníků, jejich přátel či dalších korespondenčních kontaktů, můžeme určit, že z 960 hudebníků jich 360 působilo v zahraničí (mimo země Koruny české).

¹ DLABAČ 1815; PILKOVÁ 1995, viz také FRANKOVÁ 2015 a FRANKOVÁ 2017.

pouvons déterminer que 360 musiciens sur 960 ont été actifs à l'étranger (c'est-à-dire en dehors des pays de la Couronne de Bohême).

Une plus forte migration de musiciens à partir de ces pays dans la seconde moitié du XVIII^e siècle se comprend mieux si nous prenons en considération les conséquences des guerres avec la Prusse qui ont touché cette région, ainsi que la distance assez grande qui séparait ces territoires de la capitale et du siège du souverain et qui était la cause de l'absence fréquente de la noblesse locale, qui demeurait la plus grande partie de l'année auprès de la cour impériale à Vienne. Du point de vue politique, il faut aussi mentionner les traités de Versailles de 1756 et 1757, par lesquels l'Autriche et la France s'allièrent contre la Prusse (le « renversement des alliances »). Cette situation a favorisé une migration plus importante des musiciens et de quelques autres professions vers la France, auparavant considérée comme ennemie de l'Autriche : une trop grande francophilie n'était donc pas bien vue jusqu'alors auprès de la cour à Vienne.

Selon leur condition, les individus étaient plus ou moins libres de se déplacer. Pour le métier de musicien, nous les trouvons parmi les citoyens libres des villes (François Jean Wondradschek), dans les ordres religieux (le Franciscain Bohuslav Matěj Černohorský), dans les écoles et églises en ville ou dans les provinces (Jan Šebetovský), dans l'armée et au service de l'aristocratie (et dans ce cas, parfois de condition servile comme Jan Václav Stich, alias Giovanni Punto). Ce sont ces derniers qui voyageaient probablement le plus durant leur vie, qu'ils soient envoyés à l'étranger pour se perfectionner auprès de maîtres dans le jeu d'un instrument ou en composition, ou qu'ils se déplacent avec la cour de leur seigneur. Rappelons que l'aristocratie locale séjournait durant une partie plus ou moins grande de l'année auprès de la cour impériale à Vienne puis surveillait ses domaines dans diverses régions parfois assez éloignées. Selon le statut des musiciens et l'attitude du seigneur envers la musique, ils le suivaient, mais leurs familles ne le pouvaient pas toujours. C'était le cas par exemple des musiciens de la famille Schwarzenberg dont les enfants sont en majorité nés à Vienne.

Être musicien professionnel ne signifiait pas toujours avoir un seul métier. Dans les orchestres de l'aristocratie, nous trouvons souvent diverses fonctions de serviteurs ou secrétaires occupées par des musiciens « occasionnels » de haut niveau. Cette situation était possible grâce à une éducation

Větší pohyb hudebníků ve druhé polovině 18. století ze zemí Koruny české je poměrně logicky pochopitelný, vezmeme-li v potaz následky pruských válek, jimiž byl tento region postižen, dále vzdálenost sídelního města a tím i častou absencí lokální šlechty, která se většinu roku zdržovala v blízkosti dvora ve Vídni. Jako další politický aspekt, který je třeba zmínit, uvedme změnu alianční politiky, tzv. *renversement des alliances* [zvrát aliancí], tedy důsledek versailleských dohod z let 1756 a 1757, kterými stvrdily Rakousko a Francie spojenectví proti Prusku. Tato situace podnítila i větší pohyb hudebníků a dalších profesí směrem do Francie, jež byla do té doby považována za nepřitele Rakouska a větší frankofilství nebylo u dvora dobře přijímáno.

Větší či menší svoboda pohybu byla vázána na příslušnost ke stavu. Mezi hudebníky nalézáme svobodné občany měst (František Jan Vondráček), příslušníky řeholních řádů (františkán Bohuslav Matěj Černožorský), učitele a hudebníky v městských a vesnických školách a kostelích (Jan Šebetovský) či členy armád a šlechtické služebníky (v takovém případě někdy v poddanském stavu jako Jan Václav Stich, řečený Giovanni Punto). Zdá se, že zejména posledně jmenovaní se během života přesunovali nejčastěji, ať již byli vysláni vyučit se hře na nástroj či skladbě k mistrům v zahraničí, či se jen přesunovali s dvorem svého pána. Připomeňme, že místní šlechta sice pobývala poměrně velkou část roku u císařského dvora ve Vídni, ale také dohlížela na svá panství v různých, někdy značně vzdálených, lokalitách. Pokud měl šlechtic kladný vztah k hudbě a hudebníci dobrou pozici u dvora, mohli cestovat v jeho doprovodu. Co se týče jejich rodin, nebylo tomu tak vždy, například děti hudebníků ve službách Schwarzenbergů se povětšinou rodily ve Vídni.

Pozice hudebníka neznamenal vždy pouze jednu profesi. Ve šlechtických kapelách nalézáme v této době často různé sluhy a sekretáře, na jejich pozicích působili „příležitostní“ hudebníci často vysoké úrovně. Jak zdokumentoval Charles Burney ve svém cestopise z návštěvy Čech roku 1770, vysoká všeobecná znalost hudby byla spjata s kvalitním hudebním vzděláním ve školách.²

Hudebníci pocházející ze střední Evropy, kteří část své profesní dráhy prožili ve Francii nebo jejichž hudba zde byla ryta a vydávána, pocházeli z rozličného prostředí. Jsou mezi nimi potomci učitelských rodů (Šebetovský, Dusík, Stamic), šlechtických služebníků (Fiala, Punto, bratři Kohoutové, Kammel, Ditters von Dittersdorf, Krumpholtz, Josef Rejcha, Vodička, Wagenseil), drobných

² BURNEY 1966, s. 277 a 279.

musicale assidue dans les écoles primaires et les collèges, une situation que remarqua Charles Burney lors de sa visite en Bohême en 1770².

Plusieurs cas de figure sont représentés parmi les musiciens originaires de l'Europe centrale qui ont exercé durant une partie de leur carrière en France ou dont la musique a atteint le marché parisien de la gravure musicale. Ils peuvent être issus de dynasties de maîtres d'école – Šebetovský, Dussek, Stamitz –, de familles au service de l'aristocratie – Fiala, Punto, les frères Kohaut, Kammel, Ditters von Dittersdorf, Krumpholtz, Josef Reicha, Wodiczka, Wagenseil –, du milieu des petits artisans, commerçants et agriculteurs de province – Kozeluch, Pichl, Vanhal – ou de celui des citoyens libres exerçant un métier en ville – Wondradschek, Gassmann, Mysliveček, Richter, Schobert, Zach. Parmi ceux qui ont réussi à l'étranger, nous trouvons beaucoup de membres de dynasties de musiciens, mais aussi d'anciens élèves des collèges jésuites ou prémontrés. Les biographies de nombreux auteurs restent lacunaires, de sorte que notre connaissance des voies et contextes de leurs voyages est trop limitée pour permettre de présenter des études synthétiques.

Les compositeurs et leur production éditée à Paris

Quelques-uns des compositeurs qui nous intéressent ici ont écrit en France de la musique religieuse (Franz Xaver Richter à Strasbourg) ou des opéras-comiques (Joseph Kohaut), et c'est également par le biais de ce dernier genre musical que la production française pénètre à cette époque en territoire habsbourgeois, notamment avec les pièces représentées par la Comédie française de Vienne³. Cependant, notre exposition se concentre sur la musique instrumentale, par laquelle les musiciens d'Europe centrale sont le mieux représentés dans l'édition parisienne et y ont contribué de la façon la plus significative – très logiquement du reste, puisqu'elle échappe à la barrière de la langue, une fois compris les quelques termes italiens utilisés comme indications agogiques ou dynamiques et qu'expliquent la plupart des traités et méthodes de musique français de l'époque.

2 BURNEY 1992, p. 367-368.

3 BROWN 1991.

řemeslníků, venkovských obchodníků a rolníků (Koželuh, Pichl, Vaňhal) či potomci svobodných měšťanů pracujících ve městě (Vondráček, Gassmann, Mysliveček, Richter, Schobert, Zach). Hudebníci, již uspěli v zahraničí, často pocházeli z hudebnických rodů, ale najdeme mezi nimi také bývalé studenty jezuitských či premonstrátských kolejí. Nedostatek detailních údajů o životech mnoha z těchto hudebníků, zejména s ohledem na okolnosti a podmínky jejich cestování, nicméně zatím neumožňuje vytvoření syntetických studií.

Skladatelé a jejich tvorba vydávaná v Paříži

Někteří ze skladatelů, kteří nás zde zajímají, psali ve Francii chrámovou hudbu (František Xaver Richter ve Štrasburku) nebo komické opery (Josef Kohout) a právě prostřednictvím tohoto posledně jmenovaného žánru pronikala v této době na habsburské území francouzská hudební produkce, zvláště díky kusům uváděným souborem francouzského divadla ve Vídni.³ Nicméně naše výstava se zaměřuje na hudbu instrumentální, v níž jsou hudebníci ze střední Evropy nejlépe zastoupeni a kterou přispěli k pařížské produkci nototisků nejvýrazněji – což je ostatně naprosto logické vzhledem k tomu, že instrumentální hudba nezná jazykových bariér, tedy alespoň jakmile si hudebníci jednou osvojí oněch několik italských pojmů, používaných pro označení tempa a dynamiky, které bývaly vysvětleny ve většině tehdejších francouzských pojednání a škol hry na nástroj.

Paříž se jednoznačně nabízela jako to pravé místo pro tyto skladatele a vydávání jejich děl, protože ve druhé polovině 18. století byla francouzská metropole zároveň hlavním městem rytého nototisku, ačkoli i Londýn a Amsterdam byly jeho důležitými centry. Naopak domovské země těchto skladatelů jim po dlouhou dobu mnoho možností k vydávání vlastních skladeb nenabízely. Firma Artaria, založená ve Vídni roku 1765, se nejprve věnovala obchodu s rytinami, následně od roku 1776 dovážela díla vydaná rytým nototiskem v Paříži a teprve od roku 1778 začala i sama ryté nototisky vydávat.⁴ V Praze sice různí tiskaři od počátku století občas hudbu vydávali (Jiří Laboun, Karel

3 BROWN 1991.

4 HILMAR 1977.

Le choix de se faire éditer à Paris s'impose pour ces compositeurs, car dans la seconde moitié du XVIII^e siècle la capitale française est aussi celle de l'édition de musique gravée, même si Londres et Amsterdam sont également des centres importants. En revanche, pendant longtemps, leurs régions d'origine ne leur offrent guère de possibilités de se faire publier. À Vienne, la firme Artaria, fondée en 1765, se livre d'abord au commerce de l'estampe, puis importe de la musique gravée à Paris à partir de 1776 et ne commence à faire graver de la musique qu'en 1778⁴. À Prague, si différents imprimeurs-libraires (Jiří Laboun, Karel František Rosenmüller, Wolfgang Gerle, Caspar Widtmann, Johann Gottfried Calve) publient sporadiquement de la musique depuis le début du siècle, ce n'est qu'en 1811 que Marco Berra, ancien employé d'Artaria, fondera la première maison locale d'édition musicale⁵.

Être édité à Paris ne signifie pas forcément y vivre, et les trois compositeurs les plus abondamment publiés dans la capitale du royaume de France illustrent trois types différents de relations avec elle. Joseph Haydn (1732-1809) n'y est jamais venu, ce qui ne l'a pas empêché d'y être bien connu et apprécié⁶ et de recevoir des commandes telles que les symphonies dites « parisiennes ». Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y a séjourné à trois reprises dans le cadre de tournées (1763/64, 1766, 1778), et y a été publié pour la première fois à l'âge de huit ans. Enfin, Ignaz Pleyel (1757-1831) s'y est installé définitivement en 1795 – comme le fera un peu plus tard Antoine Reicha (1770-1836), objet de notre précédente exposition virtuelle – et y a exercé non seulement comme compositeur, mais aussi comme éditeur et facteur de pianos. Au demeurant, ces différentes attitudes ne sont aucune-ment une question de génération : ainsi, le premier compositeur originaire de Bohême à être publié à Paris, Wenceslaus Wodiczka (1712-1774), est au service du duc de Bavière lorsque le roi lui octroie

4 HILMAR 1977.

5 Voir les articles qui leur sont consacrés dans le site *Encyklopedie knihy* (accessible à l'adresse <https://encyklopedieknihy.cz/>, consulté le 19 juin 2025).

6 Son absence de la capitale et sa notoriété ont peut-être contribué conjointement à lui faire attribuer abusivement un certain nombre d'œuvres par les éditeurs parisiens. Schulmeister compte 71 attributions erronées sur 170 œuvres éditées à Paris sous le nom de Haydn jusqu'en 1777, soit plus de 40% (SCHULMEISTER 2018, p. 47 et suivantes). Pour un autre compositeur fréquemment publié à Paris sans y être jamais allé, Carl Ditters von Dittersdorf, on ne peut identifier qu'un cinquième d'attributions erronées parmi les 48 œuvres conservées des 94 éditées (FRANKOVÁ 2019).

František Rosenmüller, Wolfgang Gerle, Caspar Widtmann, Johann Gottfried Calve), teprve roku 1811 však Marco Berra, bývalý zaměstnanec firmy Artaria, založil první místní hudební vydavatelství.⁵

Vydávat svá díla v Paříži nutně neznamenal zde i žít a tři skladatelé, kteří byli v hlavním městě francouzského království publikováni nejhojněji, představují tři rozdílné druhy vztahu k této metropoli. Joseph Haydn (1732–1809) v Paříži nikdy nebyl, což ale nebylo nikterak na překážku jeho zdejší značné známosti a popularitě,⁶ ani mu to nebránilo dostávat takové objednávky, jako byla ta na tzv. „pařížské“ symfonie. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) pobýval v Paříži v rámci svých turné třikrát (1763/64, 1766, 1778) a již v osmi letech mu zde vycházely první skladby. A konečně Ignaz Pleyel (1757–1831) se zde roku 1795 usadil natrvalo a působil tu nejenom jako skladatel, ale také jako nakladatel a výrobce klavírů – stejně jako o něco později i Antonín Rejcha (1770–1836), jenž byl představen v naší předchozí virtuální výstavě. Ostatně tyto rozdílné přístupy nejsou nikterak otázkou generační: první skladatel pocházející z Čech, který byl v Paříži vydáván, Václav Vodička [Wenceslaus Wodiczka] (1712–1774), byl v době, kdy mu 8. srpna 1739 udělil francouzský král tiskové privilegium,⁷ ve službách bavorského vévody, zatímco když tiskové privilegium obdržel 13. května 1740 pražský rodák Václav Josef Spurný [Venceslas Joseph Spourny] (ca 1701 – po 1767), byl v té době již ve francouzské metropoli usazen a podle všeho pak ve Francii zůstal až do své smrti.

Ale žádný ze zahraničních hudebníků, kteří v osvícenském století ve Francii působili nebo tu vydávali svá díla, není ani zdaleka tak známý jako oni tři výše uvedení velcí skladatelé. Referenční publikace uvádějí jen část z nich a jejich životopisné přehledy často přebírají více než podezřelé údaje od starých lexikografů, např. od Françoise-Josepha Fétise. Byli jsme tedy nuceni v rámci možnosti upřesnit životopisy řady těchto skladatelů, abychom byli schopni posoudit, zda do rámce této

⁵ Viz patřičná hesla v *Encyklopedii knihy* (dostupné z: <https://encyklopedieknihy.cz/>, citováno 19. 6. 2025).

⁶ Skutečnost, že Haydn v metropoli osobně nebyl, spolu s jeho věhlasem možná přispěly k četnosti chybných atribucí pařížských edic. Schulmeister spočítala celkem 71 mylných atribucí ze 170 děl vydaných pod jménem Haydna v Paříži do roku 1777, tedy více než 40 % (SCHULMEISTER 2018, s. 47ad). U dalšího v Paříži často vydávaného autora, který sem nikdy nezajel, Carla Ditterse von Dittersdorfa, je možné určit pouze přibližně pětinu chybných atribucí mezi 48 dochovanými skladbami z celkem 94 vydaných pod jeho jménem (FRANKOVÁ 2019).

⁷ F-Pnm, Français 21957, s. 245–246 (pod jménem „S. Wodik“); BRENET 1907, s. 439.

un privilège le 8 août 1739⁷, tandis que Venceslas Joseph Spourny (ca 1701 – après 1767), natif de Prague, est déjà installé dans la capitale française lorsqu’il en obtient un le 13 mai 1740, et semble avoir vécu en France jusqu’à sa mort.

Mais tous les musiciens étrangers actifs ou édités en France durant le siècle des Lumières sont loin d’être aussi connus que les trois grands noms précités. Les ouvrages de référence ne recensent qu’une partie d’entre eux, et leurs notices biographiques reprennent souvent les données plus que suspectes de lexicographes anciens comme François-Joseph Fétis. Il nous a donc fallu préciser dans la mesure du possible la biographie de nombre de ces compositeurs afin de savoir s’ils entraient ou non dans le cadre de l’exposition. Quelques-uns, dont nous n’avons pas pu déterminer les origines, ont été inclus au bénéfice du doute. Les résultats de ces recherches viendront enrichir le catalogue général de la BnF.

Pour définir notre *corpus*, nous sommes partis du *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris* publié en 1981 par la Bibliothèque nationale sous la direction de François Lesure, alors directeur du département de la Musique⁸. L’exposition nous fournit également l’occasion de rendre hommage aux travaux de ce dernier et de son épouse Anik Devriès sur les éditeurs de musique français, parmi lesquels le *Dictionnaire des éditeurs de musique français* en deux volumes⁹ et *L’édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle : catalogue des annonces*¹⁰, œuvre de la seule Anik Devriès. Leurs archives respectives ont rejoint ces dernières années les collections du département de la Musique¹¹.

Nous avons également inclus quelques manuscrits particulièrement intéressants à divers titres, mais sans chercher à effectuer en ce domaine un recensement exhaustif, faute d’un outil comparable au *Catalogue de la musique imprimée avant 1800*. En effet, pour savoir quels manuscrits relevaient de notre *corpus*, il aurait fallu pour chacun préciser non seulement la « nationalité »

⁷ F-Pnm, Français 21957, p. 245-246 (sous le nom de « S. Wodik »); BRENET 1907, p. 439.

⁸ LESURE 1981.

⁹ DEVRIÈS – LESURE 1979, DEVRIÈS – LESURE 1988.

¹⁰ DEVRIÈS 2005b.

¹¹ F-Pn, VM FONDS 3 LES (Fonds François Lesure) et VM FONDS 229 ADE (Fonds Anik Devriès).

výstavy zapadají, či nikoli. Někteří z nich, u nichž se nám původ určit nepodařilo, byli zahrnuti i přes určité pochybnosti. Výsledky tohoto bádání také obohatily souborný katalog Francouzské národní knihovny.

Pro vymezení našeho *korpusu* jsme vyšli z publikace *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris* [Katalog hudby vydané před r. 1800 nacházející se v pařížských veřejných knihovnách], vydané r. 1981 Francouzskou národní knihovnou pod vedením Françoise Lesura, tehdejšího ředitele jejího hudebního oddělení.⁸ Tato výstava nám rovněž poskytla příležitost vzdát hold pracím Françoise Lesura a jeho choti Anik Devriès o francouzských hudebních nakladatelích, z nichž citujeme dvousvazkový *Dictionnaire des éditeurs de musique français* [Slovník francouzských hudebních nakladatelů]⁹ a *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle: catalogue des annonces* [Vydané hudebniny v pařížském tisku 18. století: katalog inzerce], dílo samotné Anik Devriès.¹⁰ Dochované osobní fondy obou manželů byly v posledních letech začleněny do sbírek hudebního oddělení Francouzské národní knihovny.¹¹

Do výstavy jsme zahrnuli také několik z různých hledisek zvláště zajímavých rukopisů, aniž bychom však v této oblasti usilovali o vyčerpávající soupis, neboť nedisponujeme dílem srovnatelným s výše uvedeným katalogem (*Catalogue de la musique imprimée avant 1800*). Pro zjištění toho, které rukopisy spadají do námi studovaného celku, bychom totiž u každého z nich potřebovali upřesnit nejenom „národnost“ autora, ale také to, zda byl rukopis opsán ve Francii, a pokud nikoli, zda byl alespoň přivezen do Francie v době, která nás zde zajímá, nebo zda se dostal do sbírek Francouzské národní knihovny později.

8 LESURE 1981.

9 DEVRIÈS – LESURE 1979, DEVRIÈS – LESURE 1988.

10 DEVRIÈS 2005b.

11 F-Pn, VM FONDS 3 LES (Fonds François Lesure) a VM FONDS 229 ADE (Fonds Anik Devriès).

de l'auteur, mais aussi si la source avait été copiée en France, ou à défaut amenée en France à l'époque qui nous intéresse, ou si elle était entrée plus tard dans les collections de la BnF.

L'exposition et son catalogue

Les sept volets de l'exposition présentent tout d'abord le cadre géographique – les pays habsbourgeois et Paris – et le monde de l'édition musicale dans la capitale française, puis les compositeurs, tant les trois illustres cités plus haut que quelques oubliés. Nous poursuivons notre exploration avec les instruments associés aux musiciens d'Europe centrale, puis avec les erreurs et affabulations biographiques de l'historiographie musicale concernant ces mêmes musiciens, et terminons notre voyage en évaluant la place des femmes dans ce répertoire austro-bohémien joué et publié à Paris. Ces thématiques sont illustrées non seulement par des reproductions de partitions, documents d'archives, œuvres graphiques, mais aussi par des enregistrements d'œuvres représentatives.

Le catalogue comprend deux parties. La première regroupe des études de synthèse dont les sujets entrent plus ou moins directement en résonance avec les thèmes abordés dans l'exposition. Marie-Françoise Saudraix-Vajda nous fait vivre les conditions matérielles et administratives dans lesquelles voyageaient les musiciens et leurs contemporains. Laurent Guillo, à partir d'un panorama de l'activité des graveurs et éditeurs de musique parisiens, présente les travaux que leur a consacré durant plusieurs décennies Anik Devriès, tandis que Marguerite Sablonnière évoque le cadre réglementaire dans lequel ils (et elles) exerçaient leur profession et l'impact de cette législation sur la formation des collections musicales de la Bibliothèque royale. Deux chapitres sont centrés sur la figure de Jean-Baptiste Krumpholtz : la carrière parisienne de ce harpiste fournit à Thomas Vernet un bon exemple pour étudier le mécénat aristocratique et les réseaux mis en œuvre par les musiciens étrangers installés à Paris, tandis que Maria Christina Cleary livre le point de vue d'une interprète et pédagogue sur sa contribution à l'évolution de la technique et de la facture de la harpe. Enfin, à travers la réception des œuvres et des interprètes d'origine bohémienne au Concert spirituel, Beverly Wilcox souligne leur éminente contribution à l'évolution du cor et montre comment la place croissante des compositeurs d'Europe centrale dans les programmes du Concert spirituel signa la fin de l'isolationnisme musical français.

Výstava a katalog

Sedm oddílů výstavy představuje nejprve zeměpisný rámec – habsburské země a Paříž – a prostředí pařížských hudebních nakladatelství a následně skladatele, a to jak ona výše uvedená tři slavná jména, tak několik pozapomenutých. Náš průzkum pokračuje představením nástrojů spojovaných s hudebníky ze střední Evropy i životopisných omylů a fabulací hudební historiografie týkajících se týchž hudebníků. Cestu završujeme zhodnocením postavení žen v tomto rakousko-českém hudebním repertoáru hraném a vydávaném v Paříži. Uvedená témata jsou doplněna nejen reprodukcemi hudebnin, archivních pramenů, grafických děl, ale také nahrávkami reprezentativních skladeb.

Katalog výstavy se skládá ze dvou částí. Ta první zahrnuje syntetické studie, jejichž témata více či méně korespondují s tématy výstavy. Marie-Françoise Saudraix-Vajda nám zprostředkovává, za jakých materiálních a administrativních podmínek cestovali hudebníci a jejich současníci. Laurent Guillo, vycházejí z přehledu činnosti pařížských rytců a nakladatelů nototisků, představuje práce, které jim po řadu desetiletí věnovala Anik Devriès. Marguerite Sablonnière pak líčí právní rámec předpisů, v němž tito rytci (a rytkyně) i nakladatelé (a nakladatelky) své povolání vykonávali, a také to, jaký dopad měla daná legislativa na utváření hudebních sbírek Královské knihovny. Dvě kapitoly se soustřeďují na osobu harfenisty Jana Křitele Krumpholtze; pařížská kariéra tohoto harfenisty poskytl Thomasi Vernetovi dobrý příklad pro studium šlechtického mecenátu a společenských kruhů využívaných cizími hudebníky usazenými v Paříži, zatímco Maria Christina Cleary využívá pohled hudební interpretky a pedagožky na jeho přínos k technice hry a stavbě harfy. A konečně Beverly Wilcox prostřednictvím studia recepcí děl a přijímání interpretů českého původu na koncertech v Concert spirituel podtrhuje jejich skvělý přínos pro rozvoj lesního rohu a ukazuje, jak sílící pozice středoevropských skladatelů v programech Concert spirituel značila konec francouzské hudební izolovanosti.

Druhá část katalogu doplňuje některé dokumenty vystavené v rámci jednotlivých panelů detailními katalogovými hesly. Pro usnadnění orientace číslujeme jednotlivá hesla v katalogu průběžně a ne s ohledem na umístění dokumentů v rámci výstavy. Detailně komentujeme totiž pouze vybrané dokumenty (pro první a druhý okruh výstavy nebyl vybrán dokument žádný), některé se přesto objevují v katalogu jako ilustrace v rámci kapitol.

V obou jazykových verzích výstavy a katalogu pracujeme samostatně s vlastními jmény hudebníků českého původu. Francouzská verze používá pokud možno podobu příjmení a křestních

La seconde partie commente une partie des documents exposés dans les différents volets de l'exposition dans des notices détaillées. Par commodité, celles-ci ont été numérotées en continu dans le catalogue, et non en fonction de leur place dans l'exposition. En effet, toutes les pièces exposées ne donnent pas lieu à une notice (il n'y en a même aucune pour les volets 1 et 2), même si elles apparaissent comme illustrations dans le catalogue.

La transcription des noms de personnes d'origine tchèque diffère entre les deux versions linguistiques. La version française adopte autant que possible les formes des noms et prénoms utilisées par les compositeurs eux-mêmes (pages de titre, signatures) ou trouvées de façon habituelle dans les documents d'archives. Les formes tchèques modernisées sont utilisées en cas de simple variante orthographique (Janoušek pour Janoussek ou Ganauscheck) ou lorsqu'aucune graphie ancienne ne s'impose nettement. De son côté, la version tchèque donne la forme originale entre crochets à la première occurrence, mais normalise ensuite les noms selon l'usage national, avec l'orthographe actuelle et la forme tchèque des prénoms. Par tradition, nous y utilisons aussi la variante tchèque des prénoms de Krumpholtz : en effet, baptisé Jan Martin¹², il ne s'est désigné comme Jean-Baptiste qu'après son arrivée à Paris, et la forme tchèque Jan Křtitel n'est qu'une traduction non attestée historiquement de ce prénom français utilisé seulement à partir de 1777 ou 1778.

Toutes les données rassemblées lors de la préparation de l'exposition n'ont pu y trouver place et seront exploitées dans des publications futures, de même que certains points qu'il a fallu traiter ici de façon assez succincte et qui donneront lieu à des articles plus développés.

Mais nous espérons aussi que notre travail inspirera d'autres chercheurs et, surtout, permettra à la musique des compositeurs évoqués ici de (re)trouver sa place au répertoire des musiciens d'aujourd'hui, amateurs et professionnels, et de revivre tant par la pratique musicale domestique qu'au concert et au disque.

François-Pierre Goy et Jana Franková
Paris et Prague, juin 2025

¹² MAREŠOVÁ 1999, p. 152.

jmen, kterou používali sami hudebníci (titulní strany, podpisy), či kterou jsme obvykle našli v archivních dokumentech. Počeštěné formy používáme v případě bezvýznamné pravopisné varianty (Janoušek místo Janoussek či Ganauscheck) nebo pokud se žádná dobová forma neukázala jako relevantní. Česká verze textů připojuje tuto formu jmen do hranaté závorky při první zmínce o daném hudebníkovi, v průběhu textů však používá tradičně v českém prostředí užívané počeštěné formy jmen. To je případ i tradičně používaných křestních jmen Krumpholtze, tedy Jan Křtitel, přestože byl hudebník pokřtěn jako Jan Martin¹² a jména Jean-Baptiste používal od roku 1777 nebo 1778 po svém usazení v Paříži. Jejich česká podoba tedy není historicky podložena.

Všechny údaje nashromážděné během přípravy této výstavy do ní nemohly být začleněny a budou vytěženy teprve v dalších chystaných publikacích, stejně jako některé body, které zde bylo nutno pojednat jen značně heslovitě a které budou rozvedeny v podrobnějších článcích.

Přesto doufáme, že naše práce inspiruje další badatele a zejména že díky ní najde hudba zde představovaných skladatelů opět místo na repertoáru dnešních hudebních interpretů, ať již amatérských, nebo profesionálních, a dostane tak příležitost ožít jak při domácím muzicírování, tak díky koncertům i hudebním nahrávkám.

François-Pierre Goy a Jana Franková
Paříž a Praha, červen 2025

12 MAREŠOVÁ 1999, s. 152.

1.

Chapitre 1

Kapitola 1



Parcourir l'Europe : le voyage à l'époque moderne

Marie-Françoise Saudraix-Vajda

La société de l'Europe moderne n'est pas une société immobile aux horizons bornés. Nombreux sont les hommes et les femmes qui se déplacent, par nécessité ou par curiosité, sur des distances parfois très importantes. Mais qu'ils soient diplomates en mission, commerçants en itinérance, humbles artisans en quête d'emploi, artistes en tournée ou nobles accomplissant leur Grand Tour, tous les voyageurs partagent une même expérience : celle de la lenteur des circulations, d'un monde où la mobilité est contrainte par la géographie, la technique, la saison et la guerre, mais où elle devient aussi un lieu d'apprentissage, de rencontre et de distinction sociale.

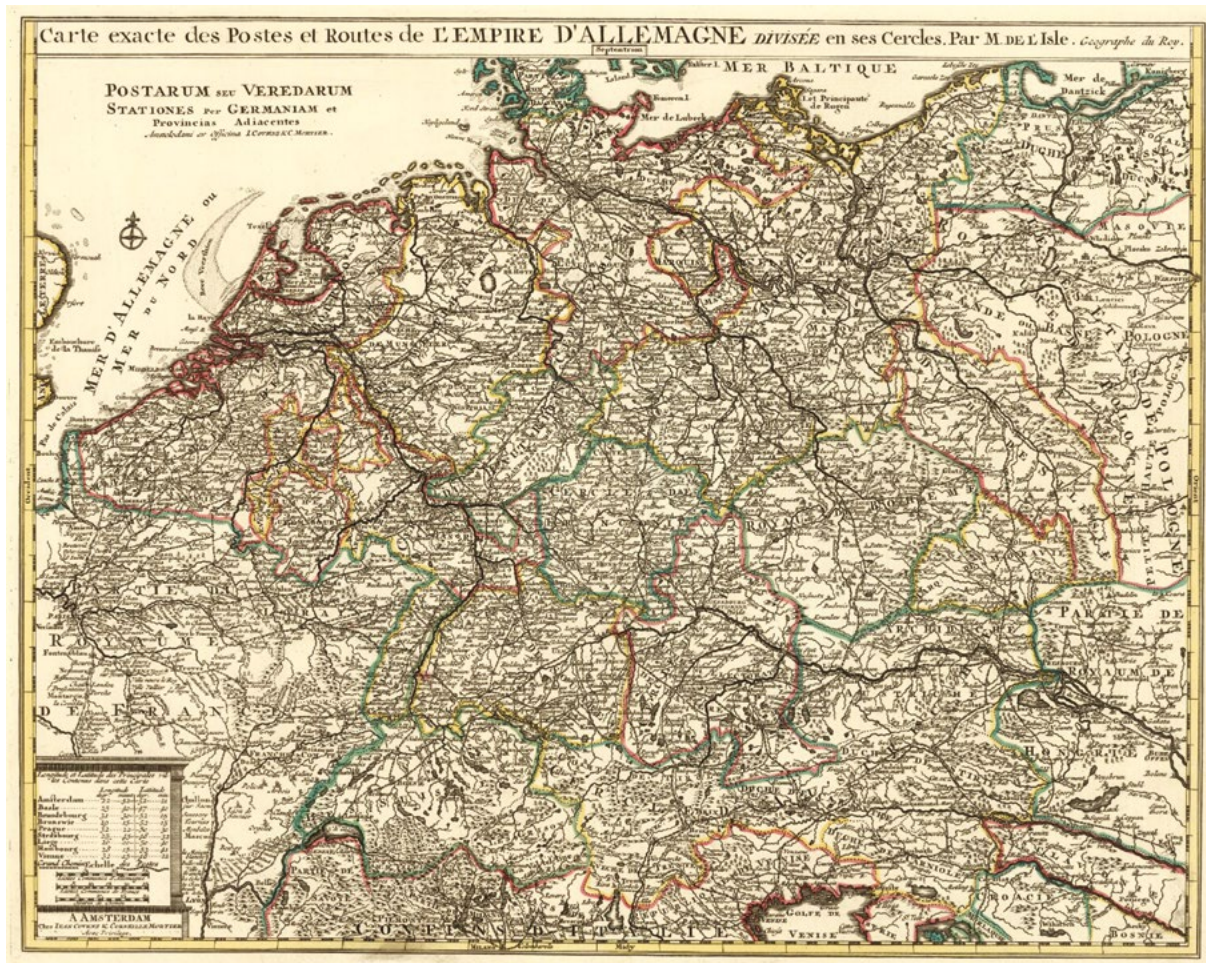
À travers l'étude des routes et moyens de transport, des infrastructures d'accueil, des pratiques corporelles, alimentaires ou sanitaires, et enfin des formes de sociabilité en chemin, on peut ici reconstituer les conditions concrètes qui sont celles du voyageur.

Projet Evropou: Cestování v raném novověku

Marie-Françoise Soudraix-Vajda

Prostředí raně novověké Evropy nebylo nikterak nehybnou společností s omezenými obzory. Plno mužů a žen v ní cestovalo, ať již z nutnosti, nebo zvědavosti, a to někdy na velmi značné vzdálenosti. Ale ať již šlo o diplomaty vyslané na misi, obchodní cestující, skromné řemeslníky hledající práci, potulné umělce na štaci nebo šlechtice na kavalírské cestě, spojovala všechny tyto cestovatele jedna a táž zkušenost pomalé dopravy a světa, kde bylo cestování výrazně omezeno geografii, technickými možnostmi, ročním obdobím a válkami, avšak stávalo se rovněž zdrojem poučení, místem setkávání a společenské distinkce.

Prostřednictvím studia cest či silnic, dopravních prostředků, ubytovacích zařízení, tělesných, stravovacích a hygienických návyků i různých podob společenského života na cestách lze rekonstruovat konkrétní podmínky tak, jak je zažíval dobový cestovatel.



1. Guillaume Delisle. Carte exacte des Postes et Routes de l'Empire d'Allemagne Postarum
Seu Veredarum Stationes Per Germaniam et Provincias Adjacentes.

Amsterdam: Johannes Covens, Cornelis Mortier, [1721-1778]. Estampe en taille-douce coloriée / Kolorovaná
mědirytina, 43,5 × 57 cm sur une feuille de / na listu 55,5 × 66 cm, échelle / grafické měřítko [ca 1 : 2 500 000].

CZ-Bu, Moll-0003.712. (© Moravská zemská knihovna)

Routes, moyens de transport et temporalités du déplacement

Les réseaux de communication et moyens de déplacement

À l'époque moderne, l'Europe centrale est parcourue par un réseau dense de routes impériales, commerciales et diplomatiques reliant les grands centres du Saint-Empire, de la Monarchie des Habsbourg ou de la Pologne. Ces axes se prolongent jusqu'à l'Europe de l'Ouest, via Augsbourg ou Munich vers Strasbourg, Lyon ou Paris. Les voyages de la famille Mozart tracent une partie de cette carte, comme le « Grand Tour » de 1763 à 1766 reliant Salzbourg à Paris et Londres via Munich, Cologne ou Liège. Héritées des tracés médiévaux, eux-mêmes issus de voies romaines, ces routes – comme les anciennes routes du sel ou le « sentier d'or » vers la Bohême – évoluent: de simples chemins muletiers, elles sont progressivement élargies, pavées, et entretenues pour faciliter la circulation des courriers, voyageurs, fonctionnaires et marchandises.

Cependant, la qualité de ces voies varie selon les régions et les époques. L'Ouest de l'Europe reste en avance, tandis qu'au xvii^e siècle l'état des routes en Europe centrale demeure médiocre. Les conflits renforcent leur importance stratégique, mais entravent leur développement. L'entretien repose souvent sur les habitants. Les chemins dégradés, bordés de buissons, contraignent les véhicules à rouler dans les champs, au détriment des récoltes. À partir de la fin du xvii^e siècle, les États

Cesty, dopravní prostředky a časové hledisko cestování

Silniční síť a dopravní prostředky

V raném novověku procházela střední Evropou hustá síť císařských, obchodních a diplomatických silnic spojujících významná centra Svaté říše římské, habsburské monarchie nebo Polska. Tyto trasy směřovaly dále přes Augsbourg či Mnichov na Štrasburk, Lyon nebo Paříž v západní Evropě. Část této mapy kopírovaly cesty rodiny Mozartovy, jako třeba „kavalířská cesta“ podniknutá mezi lety 1763 a 1766, vedoucí ze Salzburgu přes Mnichov, Kolín nad Rýnem nebo Lutych až do Paříže a Londýna. Tyto silnice, vycházející ze středověkých stezek, jež zase vznikly na místě římských silnic, se postupně vyvíjely, podobně jako někdejší solné cesty nebo „zlatá stezka“ směřující do Čech, takže se z prostých cest pro muly stávaly stále širší dlážděné a udržované silnice, které již umožňovaly poštovní spojení, přepravu cestujících, státních úředníků i zboží.

Nicméně kvalita těchto cest a silnic se v různých krajích a dobách lišila. Zatímco západ Evropy byl napřed, ve střední Evropě zůstával ještě v 17. století stav silnic žalostný. Válečné konflikty sice zvyšovaly jejich strategický význam, ovšem zároveň bránily jejich rozvoji. Údržba silnic tak často ležela na bedrech místních obyvatel. Rozpadající se cesty lemované houštím někdy nutily vozy projíždět poli, čímž poškozovaly úrodu. Od konce 17. století státy investovaly do výstavby a údržby silnic více, čímž svým rozsáhlým územním celkům dodávaly určitou

investissent davantage dans les routes pour structurer leurs vastes territoires. Le réseau s'améliore, notamment dans le « Saint-Empire en miettes » et la Monarchie des Habsbourg. Certaines régions disposent alors d'un maillage dense, et à la fin du XVIII^e siècle, Francfort, Leipzig et Hambourg forment un véritable triangle d'or de la circulation en Allemagne.

Face au mauvais état des routes, les fleuves deviennent des axes vitaux, peut-être plus encore qu'en Europe occidentale. Le Danube relie l'Allemagne aux confins ottomans et, essentiel pendant les guerres turques, il fait l'objet d'aménagements au XVIII^e siècle. Le Rhin est une voie régulière, tandis que l'Elbe, l'Oder et la Vistule, bien que stratégiques, sont plus capricieux. Les cours d'eau allemands et polonais structurent les circulations, rendant sensible la désarticulation de l'axe Dantzig-Varsovie après l'éclatement de la Pologne.

Les moyens de transport reflètent les disparités sociales et l'évolution des infrastructures. Les élites voyagent en carrosse avec équipage, tandis que les modestes empruntent chevaux de louage, voitures de poste ou voyagent à pied, comme Johann Sebastian Bach sur les 400 km qui séparent Arnstadt de Lübeck. Le carrosse marque une avancée majeure. Entre 1660 et 1665, Jean Le Pautre conçoit à Paris le « grand carrosse moderne » : caisse fermée, vitres, meilleur braquage – il conquiert l'Europe. Suivent divers modèles : coupés, berlines, calèches, landaus, chaises de poste. Le confort progresse avec marchepieds à tiroirs, vitres réglables, coffres intégrés, vide-poches, brassières de tissu et éclairage intérieur.

Mais ces modèles luxueux concernent peu de voyageurs. En zones rurales ou montagneuses (Styrie, Bohême), les chevaux de poste restent prisés. Le transport fluvial sur le Danube ou l'Elbe séduit aussi : pratique pour longues distances et transport de marchandises, il est utilisé par les voyageurs, comme ceux rejoignant Vienne ou Esztergom pour des fêtes religieuses, avec musiciens et instruments embarqués sous supervision de la cour.

Durées et rythmes du déplacement

Voyager en Europe à l'époque moderne signifie entrer dans un temps du déplacement profondément contraint par les conditions naturelles, les limites technologiques et l'inégale qualité des infrastructures. Le territoire, structuré par de grands fleuves, des reliefs alpins ou carpatiques, des forêts épaisses et des zones marécageuses, impose des rythmes lents et souvent incertains. Hors des grands axes, ou même sur ceux-ci, les routes terrestres sont mal entretenues, boueuses,

strukturu. Silniční síť se tak vylepšovala, zejména v „rozdrobené Svaté říši římské“ a v habsburské monarchii. Některé oblasti tak již v této době disponovaly hustou silniční sítí a koncem 18. století tvořily Frankfurt, Lipsko a Hamburk učiněný zlatý trojúhelník dopravy v Německu.

Vzhledem ke špatnému stavu silnic ve střední Evropě, zde snad ještě více než v Evropě západní, patřily k životně důležitým dopravním tepnám velké říční toky. Dunaj propojoval Německo s tureckými hranicemi a v 18. století, kdy byl během tureckých válek klíčovou spojnici, procházel jeho tok úpravami. Rýn byl splavný stále, zatímco rovněž strategicky významné řeky Labe, Odry nebo Visla byly méně spolehlivé. Páteř říční dopravy v této oblasti tvořily německé a polské vodní toky, což učinilo z rozkladu trasy Gdaňsk – Varšava po dělení Polska v 18. století citlivou záležitostí.

V dopravních prostředcích se odrážely sociální rozdíly i vývoj dopravní infrastruktury. Zatímco společenské elity cestovaly v kočáře taženém vlastními koňmi a s vlastním kočím, chudí využívali najaté koně, poštovní vozy nebo cestovali pěšky, jako Johann Sebastian Bach, který takto urazil z Arnstadtu do Lübecku 400 km. Kočár ovšem prošel zásadním vývojem. Mezi lety 1660 a 1665 sestavil Jean Le Pautre v Paříži „velký moderní kočár“ s uzavřenou karosérií, skleněnými okénky, snažšími změnami směru otáčení kol – a dobyt s ním Evropu. Následovaly nejrůznější další modely, jako kupé pro dvě osoby, čtyřmístné kočáry – uzavřené berlíny, landaury se sklápěcí střechou a otevřené kolesky – i lehké jednomístné poštovní vozíky. S postupným dovybavováním kočárů o vysouvací stupátko, stahovací okénka, zabudované zavazadlové prostory, přihrádky, zavěšovací popruhy či vnitřní osvětlení komfort tohoto dopravního prostředku rostl.

Jenomže takovéto luxusní kočáry využívala jen menšina cestovatelů. Ve venkovských nebo horských oblastech (Štýrsko, Čechy) zůstávaly stále v oblibě poštovní koně. Také byla využívána plavba po Dunaji nebo Labi, praktická pro překonávání velkých vzdáleností i přepravu zboží, již využívali cestovatelé směřující do Vídně či Ostřihomy na náboženské slavnosti, s hudebníky a hudebními nástroji naloděnými pod dohledem dvora.

Trvání a tempo cestování

Cestovat v Evropě v době raného novověku znamenalo vkročit do časů cestování silně ovládaného přírodními podmínkami, technologickými omezeními a nestejnou kvalitou infrastruktury. Území členěné velkými řekami, alpskými nebo karpatskými horskými masivy, neproniknutelnými lesy i bažinatými oblastmi s sebou nutně neslo pomalé a často velice nejisté tempo cestování. Mimo hlavní

voire impraticables après de fortes pluies ou lors des fontes printanières. En hiver, la neige et le gel bloquent les cols, rendant les trajets dangereux, parfois impossibles.

La saisonnalité des circulations est donc décisive. Le printemps et l'automne concentrent l'essentiel des déplacements, tandis que l'hiver impose une pause forcée. Les voyageurs – commerçants, diplomates ou musiciens – organisent leur mobilité autour de ces fenêtres saisonnières. L'été rend certaines zones insalubres, notamment à cause des fièvres dans les basses terres humides, pesant aussi sur la planification. Ces rythmes naturels façonnent une véritable « culture du déplacement », fondée sur la patience, la prévoyance et l'acceptation de l'aléa. Comme le note L. Börne en 1821 dans sa *Monographie de l'escargot postal allemand*, si les départs sont à horaires fixes, les arrivées restent très approximatives¹³.

Les durées de trajet évoluent lentement mais tendent à la baisse du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle. Aller de Paris à Vienne prend plus d'un mois au début du ^{xvii}^e siècle, mais seulement deux à trois semaines un siècle plus tard. La lenteur reste néanmoins la norme. Un carrosse de dix tonnes tiré par quatre chevaux au trot peut atteindre 10 km/h... mais rarement toute la journée ! Et encore faut-il que la route soit bonne.

Dans l'Europe moderne, la majorité des déplacements s'effectue à pied : paysans, ouvriers, bergers, artisans, moines, soldats et nombre d'artistes parcourent de longues distances ainsi. Le piéton moyen marche 30 à 40 km par jour, le soldat parfois le double. À l'opposé, le cheval permet de voyager plus vite, à condition de voyager léger, d'avoir les moyens de le remplacer souvent : 7 à 8 km/h au pas, 14 km/h au trot.

Le mode de transport est donc crucial : les carrosses privés, confortables mais lents, s'opposent aux diligences postales, plus rapides mais éprouvantes. Le transport fluvial, notamment sur le Danube, permet d'économiser temps et efforts, sauf en cas de crues, de bancs de sable ou de basses eaux. Il faut encore cinq à sept jours pour relier Vienne à Buda au ^{xviii}^e siècle.

Ainsi, la durée d'un déplacement dépend moins de la distance que d'un faisceau de facteurs – techniques, naturels, sociaux – qui font du voyage une épreuve d'endurance, d'organisation et d'adaptation.

13 BÖRNE 1821.

trasy, a místy dokonce i na nich, byly suchozemské cesty špatně udržované, blátivé či – po silných deštích nebo během jarního tání sněhu – zcela neprůjezdné. V zimě zase blokovaly horské průsmyky sníh s ledem, a činily tak průjezd jimi nebezpečným, nebo někdy zcela nemožným.

Rozhodujícím faktorem byla tedy sezónnost. Hlavními obdobími vhodnými pro cestování byly jaro a podzim, zatímco zima si vynucovala nezbytnou přestávku. Cestovatelé – kupci, diplomaté nebo hudebníci – tak přesuny směřovali právě do těchto z hlediska počasí příznivých období. Léto naopak činilo některé oblasti zdraví škodlivými, zejména kvůli horečkám hrozícím v bažinatých nížinách. I to bylo třeba brát při plánování cesty v potaz. Všechny tyto přírodní rytmy tak vytvářely skutečnou „kulturu cestování“, založenou na trpělivosti, předvídavosti i schopnosti přijmout nepředvídatelné. Jak v roce 1821 poznamenal ve své *Monographie der deutschen Postschnecke* (Monografie německého poštovního šneka) L. Börne, ačkoli odjezdy mají čas jasně stanoven, příjezdy zůstávají velmi orientační.¹³

Délka trvání cesty se měnila jen pomalu, ale přesto se mezi 16. a 18. stoletím postupně zkracovala. Zatímco počátkem 17. století zabrala cesta z Paříže do Vídně více než měsíc, o století později to byly již jen dva až tři týdny. Pomalost nicméně zůstávala normou. Desetitunový kočár tažený čtyřmi klusajícími koňmi mohl dosáhnout až 10 km/h..., ale málokdy po celý den! A to ještě musela být dobrá silnice.

V raně novověké Evropě ještě probíhala většina přesunů pěšky. Právě takto překonávali dlouhé vzdálenosti venkované, dělníci, pastevci, řemeslníci, mniši, vojáci i řada umělců. Průměrný chodec ušel 30 až 40 km denně, voják někdy i dvojnásobek. Naopak kůň umožňoval cestovat rychleji – 7 až 8 km/h krokem, 14 km/h klusem –, ovšem jen za podmínky, že jste cestovali nalehko a měli možnost často přepřahat.

Způsob dopravy byl tedy klíčový: na jedné straně soukromé kočáry, pohodlné, ale pomalé, na straně druhé rychlejší, ale extrémně nepohodlné poštovní dostavníky. Lodní doprava, zejména po Dunaji, umožňovala ušetřit čas i námahu, ovšem jen pokud zrovna nebyla řeka rozvodněná, či naopak nebyl nízký průtok, eventuálně loď nenajela na písčinu. Ještě v 18. století bylo pro cestu z Vídně do Budína potřeba pěti až sedmi dní.

¹³ BÖRNE 1821.

Infrastructures et logistique du voyage

Les étapes du voyage

Au-delà du moyen de transport choisi et de la qualité de la route, la durée du voyage dépend en grande partie des infrastructures disponibles au cours de l'itinéraire. La *Reichspost*, système postal impérial fondé au tournant du xvi^e siècle par la famille Thurn und Taxis, constitue l'un des piliers de cette organisation. Articulée autour de relais réguliers distants d'environ 25 à 30 kilomètres, elle permet à la fois la circulation du courrier et le transport de voyageurs utilisant des voitures de poste attelées de chevaux frais à chaque station¹⁴. Toutefois, comme le rapporte le comte Louis Henri de Vienne dans son itinéraire italien, partout en Europe, le système des postes peut être le théâtre de fraudes et d'abus, les maîtres de poste n'hésitant pas à surévaluer les distances ou à imposer des frais supplémentaires pour le poids des bagages¹⁵. Mais de tels services centralisés ne se trouvent pas partout à disposition des voyageurs. En Italie, où n'existe aucune compagnie de diligences, les voyageurs doivent faire appel à des voiturins privés. Le recours à ces relais nécessite souvent des négociations sur les tarifs et un savoir-faire dans l'art du marchandage.

Ces ruptures de charge aussi bien en moyen de transport que de compagnie de transporteur entraînent une multiplication des étapes, déjà nombreuses lors d'un long voyage. Pour préparer au mieux son déplacement, le voyageur aisé dispose, à partir du xvii^e siècle, d'un nombre de plus en plus important de guides imprimés, qui viennent compléter les nombreux récits de voyages publiés au fil du temps. Ces guides offrent des informations pratiques sur les itinéraires, les curiosités locales, les hébergements et les particularités régionales. Le voyageur modeste, lui, s'il entreprend un long périple, devra compter sur une information glanée au fil du chemin.

À ces contraintes pratiques s'ajoutent des formalités administratives : le voyageur de l'époque moderne doit être muni d'un document de circulation qui atteste de son nom, son rang, sa

14 Ce service postal est organisé sur l'ensemble de l'Empire, à quelques exceptions près comme le Brandebourg. Mais en 1769, Marie-Thérèse décide de l'abolir pour la Monarchie et instaure un service postal assuré en régie par le gouvernement autrichien pour les territoires de la Monarchie.

15 GONNET 1987.

Trvání cesty tak záviselo, spíš než na vzdálenosti, na celé řadě technických, přírodních a společenských faktorů, které činily z cestování zkoušku odolnosti i organizačních a adaptačních schopností cestovatele.

Infrastruktura a logistika cestování

Jednotlivé etapy cesty

Kromě zvoleného dopravního prostředku a kvality silnice záviselo trvání cesty z velké části na dostupné infrastruktuře v průběhu celé trasy. Jeden z pilířů této infrastruktury tvořil systém císařských poštovních dostavníků zvaný *Reichspost*, založený na počátku 16. století rodinou Thurn-Taxisů. Byl vybudován kolem pravidelných přepřahacích stanic nacházejících se přibližně každých 25 až 30 kilometrů. Umožňoval zároveň oběh poštovních zásilek i převoz cestujících. Poštovní vozy byly taženy z každé stanice vždy čerstvými koni.¹⁴ Ovšem jak ve svém cestovním deníku po Itálii zmiňuje hrabě Louis Henri de Vienne, poštovní systém se mohl stávat všude v Evropě dějištěm podvodů a zlořádů, neboť poštmistři neváhali nadhodnocovat vzdálenosti nebo požadovat peníze navíc kvůli hmotnosti zavazadel.¹⁵ Kromě toho takovéto centralizované služby nebyly k dispozici všude. Například v Itálii, kde tehdy žádná dostavníková společnost neexistovala, se cestovatelé museli obracet na soukromé vozky. Cestování s nimi ovšem mnohdy vyžadovalo vyznat se v umění vyjednávat a smlouvat o ceně.

Tyto přestupy mezi dopravními prostředky i přepravními společnostmi s sebou nutně nesly nárůst počtu cestovních etap, jichž při dlouhé cestě bylo již i tak dost. Pro lepší přípravu cesty disponoval zámožný cestovatel od 17. století stále rostoucím počtem tištěných průvodců, jež doplňovaly v průběhu let vydávané četné cestopisy. Tyto průvodce nabízely praktické informace o trasách, místních zajímavostech, ubytování i krajových zvlátnostech. Pokud se naproti tomu vydal na takovou

14 Tato dostavníková služba byla provozována v celé Svaté říši římské, kromě několika výjimek, jako bylo třeba Braniborsko. Ale roku 1769 se Marie Terezie rozhodla tuto službu pro území habsburské monarchie zrušit a pro všechna území monarchie zavést novou poštovní službu v režii rakouské vlády.

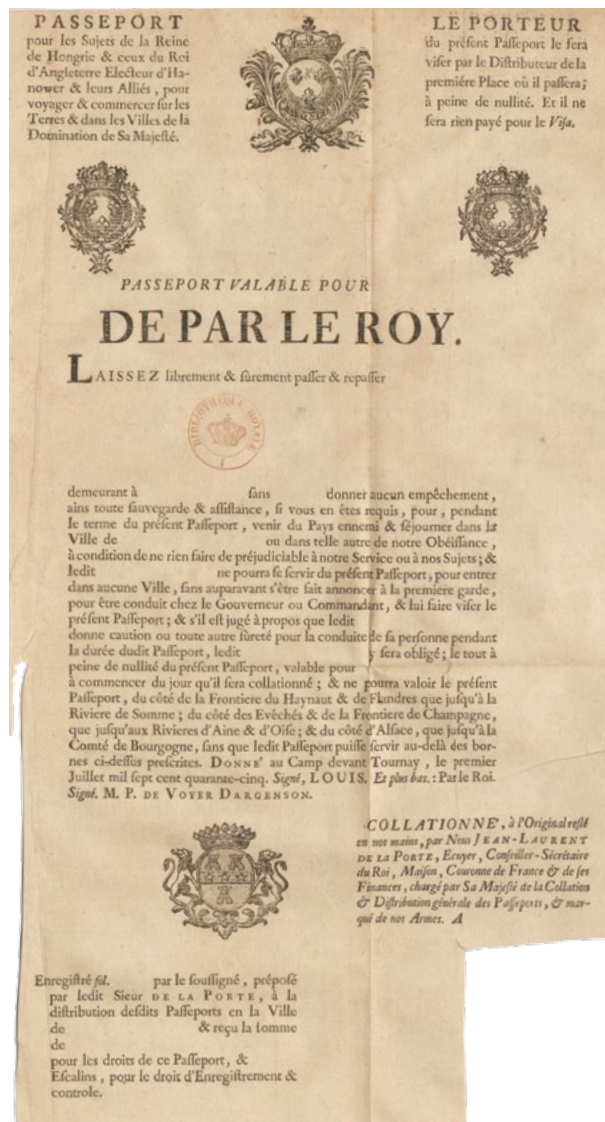
15 GONNET 1987.

destination et la raison du voyage. Dès le ^{xv}^e siècle en effet apparaissent sauf-conduits et passeports ¹⁶. Ces documents certifient l'appartenance du voyageur à son territoire d'origine et lui garantissent une liberté d'action une fois à destination. Dans la capitale française, où l'une des tâches importantes de la police est la surveillance des étrangers, la détention d'un document officiel de voyage simplifie la vie de ces derniers et dissipe en partie le soupçon qui pèse sur tout ce qui vient de l'extérieur. Mais une fois logés à Paris, les voyageurs sont néanmoins tenus de se déclarer auprès des autorités, en particulier dans les hôtels et logements garnis, les aubergistes et logeurs étant eux aussi obligés de signaler la présence d'étrangers dans leurs établissements ¹⁷.

L'obtention de ces documents nécessite souvent une lettre de recommandation d'une figure de confiance, comme un membre de l'aristocratie ou un ecclésiastique.

¹⁶ Le sauf-conduit est une recommandation dans laquelle le poids social et politique du protecteur est souvent plus important que l'identité du voyageur. L'article « Passeport » de l'*Encyclopédie* distingue les deux documents en indiquant que le sauf-conduit peut se donner aux ennemis, tandis que le passeport ne se donne qu'aux amis.

¹⁷ Les archives de la police parisienne témoignent bien du contrôle et de la surveillance exercée sur les étrangers. À ce titre, le rapport du commissaire Lemaire, rédigé en 1770 à la demande de la Cour de Vienne et diffusé partout en Europe, est un bon exemple. Cette surveillance étroite a pour objectif de se prémunir contre les étrangers indésirables : vagabonds, mendiants, gyrovagues sans attaches menacent l'ordre public, tandis que les étrangers espions sont un danger pour la sécurité du royaume.



2. Passeport pour les sujets de la reine de Hongrie et ceux du roi d'Angleterre et leurs alliés, pour voyager et commercer sur les terres et dans les villes de la domination de S. M... [Cestovní pas pro všechny poddané maďarské královny a anglického krále a jejich spojenců pro cesty a obchod ve městech a na venkově pod vládou jeho Výsosti]. 1745. F-Pndep, F-4725 (82).
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

dlouhou cestu nemajetný cestovatel, musel počítat jen s informacemi nahodile posbíranými až v průběhu cesty.

K těmto praktickým omezením přistupovaly také úřední formality. Raně novověký cestovatel musel být vybaven cestovním dokumentem, který dosvědčoval jeho jméno, postavení, cíl a účel cesty. Vlastně již od 15. století se objevovaly ochranné glejty a cestovní pasy.¹⁶ Tyto dokumenty potvrzovaly příslušnost cestovatele k místu jeho původu a garantovaly mu po dosažení cíle cesty svobodu jednání. Ve francouzské metropoli, kde bylo jedním z důležitých úkolů policie dohlížet na cizince, jim držení oficiálního cestovního dokumentu usnadňovalo život a zčásti rozptylovalo podezření, které spočívalo na všem, co přicházelo zvenčí. Jakmile se cestovatel ubytoval v Paříži, musel se přihlásit úřadům, zejména v hotelích a zařízeních ubytováních, přičemž hostinští a ubytovatelé měli sami rovněž povinnost cizince ubytované ve svém zařízení nahlásit úřadům.¹⁷

Získání těchto dokumentů vyžadovalo často doporučující dopis od důvěryhodné osoby, jako třeba od příslušníka šlechtického rodu nebo církevního hodnostáře. Cestovatelé za ně rovněž museli zaplatit poplatek. V obdobích válek nebo mezinárodního napětí bylo vydávání cestovních pasů omezeno a cestování do zahraničí bylo bráněno, zejména šlo-li o muže v produktivním věku, kteří by mohli být rekrutováni do armád, jež se připravovaly na válku. O tom svědčí neuvěřitelná okružní cesta

¹⁶ Glejt bylo doporučení, v němž hrála společenská a politická váha ochránce často důležitější roli než totožnost cestovatele. Heslo „cestovní pas“ v osvětské *Encyklopedii* mezi oběma typy dokumentů rozlišuje a uvádí, že zatímco glejt lze vystavit i nepřátelům, cestovní pas jen přátelům.

¹⁷ Archivní fondy pařížské policie svědčí o kontrole cizinců a dohledu nad nimi. Dobrým příkladem tohoto přístupu je zpráva policejního komisaře Lemaira, sepsaná r. 1770 na žádost vídeňského dvora a šířená celou Evropou. Tato bdělá pozornost měla za cíl ochranu před nežádoucími cizinci, ať už vandráky, žebráky, či tuláky bez domova, kteří ohrožovali veřejný pořádek, nebo cizími špióny, kteří představovali ohrožení pro bezpečnost celého království.

Les voyageurs doivent également s'acquitter de frais pour les obtenir. En période de guerre ou de tensions internationales, la délivrance de passeport est restreinte et la circulation internationale entravée, surtout pour les hommes dans la force de l'âge susceptibles d'aller grossir les rangs des armées sur le pied de guerre, comme en témoigne le périple rocambolesque de M. de La Colonie pour rejoindre la Bavière et servir l'Électeur en 1701¹⁸. Dans la mesure où il est essentiellement question ici d'arrivées par voie terrestre, la question des quarantaines ne se pose pas vraiment pour entrer en France. Depuis le ^{xiv}e siècle, c'est la peste, et non plus la lèpre, qui fait l'objet de toute l'attention des autorités en matière de suivi épidémique. Un véritable cordon sanitaire se met en place en Europe au cours des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles pour se préserver de l'entrée de la maladie par voie terrestre. Comme Venise depuis longtemps, la France dispose, aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, d'un système de lazarets dans les ports¹⁹. En Europe centrale, où les foyers endémiques de peste sont plus proches, les cordons sanitaires terrestres sont plus fréquents mais activés et rigoureux uniquement en temps d'épidémie, sauf sur la frontière militaire de la Monarchie autrichienne. Malgré la fréquence des épidémies dans le sud de l'Europe centrale, c'est en Prusse que la coordination médicale pour la surveillance épidémique est la plus avancée au ^{xviii}e siècle²⁰. La préparation d'un voyage doit, enfin, prendre en compte les risques que comporte un déplacement, surtout au long cours, à travers l'Europe. Si les routes françaises sont considérées comme plus sûres que les autres, cela n'empêche pas vagabonds ou bandits d'y sévir. En Allemagne, les régions boisées de Thuringe ou de la Forêt-Noire sont réputées pour leurs embuscades fréquentes. En Pologne, la faiblesse de l'administration centrale rend les voyages particulièrement risqués, surtout dans les vastes territoires ruraux, où le brigandage prospère. La Hongrie, quant à elle, voit ses routes régulièrement menacées par des bandes organisées profitant des troubles politiques récurrents au cours du ^{xvii}e siècle. Froberger fait plusieurs fois la douloureuse expérience des dangers qui guettent le voyageur sur les routes. Dans les années 1650, en se rendant de Bruxelles à Louvain, le musicien est battu et dépouillé par des soldats

18 LA COLONIE 1992.

19 En dehors de ces dispositifs permanents, il n'existe pas de système quarantenaire systématique aux frontières françaises. Si les questions sanitaires sont aussi une préoccupation permanente de la police parisienne, le système des billets de santé n'est activé qu'en cas d'épidémie comme c'est le cas en 1667.

20 La « police médicale » est citée à partir de 1764. GRMEK 1997, p. 289.

pana La Colonie, který r. 1701 cestoval do Bavorska, aby zde vstoupil do služeb kurfiřta.¹⁸ Pro překročení hranic Francie však nebyla příliš aktuální otázka karantény, neboť se zde v podstatě výhradně pojednává o vstupu suchozemskou cestou. Již od 14. století byl předmětem zájmu všech úředních autorit sledujících epidemie mor, a nikoli lepra, jak tomu bývalo dříve. V průběhu 16. a 17. století se v Evropě utvářel skutečný sanitární kordon, který měl zamezit průniku této nemoci do Evropy suchozemskou cestou. Francie v 17. a 18. století disponovala systémem lazaretů v přístavech, podobně jako tomu bylo již po dlouhou dobu v Benátkách.¹⁹ Ve střední Evropě, k níž měla endemická centra moru blíže, byly suchozemské sanitární kordony hustší, ale aktivovány a přísně respektovány bývaly pouze v časech morových epidemií, s výjimkou vojenské hranice rakouské monarchie. Přes četnost epidemií na jihu střední Evropy byl v 18. století lékařský dohled nad epidemiemi nejpokročileji organizovaný v Prusku.²⁰ Příprava cesty musela brát v potaz také další rizika, jež takové putování Evropou, zejména na dlouhých trasách, obnášelo. Ačkoli francouzské cesty byly považovány za bezpečnější než jiné, ani jim se zcela nevyhýbalo řádění různých tuláků a lapků. Lesnaté oblasti Durynska nebo Černého lesa v Německu byly takovými častými útoky lupičů ze zálohy proslulé. V Polsku činila slabá centrální moc cesty obzvláště riskantními, hlavně v rozlehlých venkovských oblastech, kde se dařilo loupežníkům. Také v Uhrách byly silnice pravidelně ohrožovány organizovanými tlupami lupičů, kteří využívali v průběhu 17. století opakujících se politických nepokojů. Froberger zakusil vícekrát na vlastní kůži nebezpečí, jež na cestovatele číhalo podél cest a silnic. V 50. letech 17. století byl tento hudebník na cestě z Bruselu do Lovaně zmlácen a okraden lotrinskými vojáky.²¹ Později byl ještě dvakrát přepaden a okraden cestou do Anglie, poprvé na pevnině mezi Paříží a Calais, podruhé na moři

18 LA COLONIE 1992.

19 Kromě těchto několika stálých postupů se na francouzských hranicích neuplatňovala žádná systematická karanténní opatření. Ačkoli zdravotní otázky patřily rovněž mezi hlavní stálé úkoly pařížské policie, systém potvrzení o bezinfekčnosti byl aktivován pouze v případě epidemie, jako v roce 1667.

20 „Lékařská policie“ je zmiňována od roku 1764. GRMEK 1997, s. 289.

21 Allemanda z Partity FbWV 614: *Lamentation sur ce que j'ay esté volé* [Lamentace nad tím, jak jsem byl okraden].

lorrains²¹. Puis il est à nouveau attaqué et volé à deux reprises lors de ses voyages en Angleterre : la première fois, sur terre entre Paris et Calais, la seconde fois en mer entre Calais et l'Angleterre²². Pour se prémunir de ce type de mésaventure, les plus fortunés, qui sont aussi les cibles les plus attractives, préfèrent voyager en convoi voire dotés d'une escorte.

Hébergement

Pour tous, le voyage impose de trouver un hébergement. Là aussi les différences sociales sont déterminantes, même si les voyageurs aisés ne bénéficient pas toujours d'un confort optimal. La qualité de l'accueil varie fortement selon les régions. Dans les grandes villes ou sur les grands axes commerciaux, le confort peut être appréciable : chambres chauffées, repas chauds, voire linge propre. En revanche, dans les provinces, les *Gasthäuser* ruraux sont souvent rustiques, sans commodités, ni intimité : on y dort à plusieurs par chambre, parfois sur la paille, et le confort y est sommaire. Il est recommandé par les voyageurs expérimentés d'envoyer un domestique en éclaireur pour négocier les prix avant l'arrivée, afin d'éviter les majorations abusives. Aux plus humbles, on ne concède pas toujours le privilège d'occuper une chambre. Le pasteur Moritz²³ en fait l'expérience lors de son

21 Allemande de la Partita FbWV 614 : *Lamentation sur ce que j'ay esté volé*.

22 FROBERGER 2004, p. XXI. Comme pour l'affaire lorraine, sa musique témoigne de ces incidents : une inscription latine dans l'autographe *Plainte faite à Londres* FbWV 630 conservé à la Sing-Akademie de Berlin en donne une description précise.

23 Issu d'une enfance marquée par la rigueur piétiste et les épreuves, Karl Philipp Moritz (1756-1793), écrivain et penseur des Lumières allemandes, réalise en 1782 un voyage en Angleterre, pays qui le fascinait depuis longtemps. Durant plusieurs mois, il parcourt à pied des lieux emblématiques comme Londres, Oxford ou Stratford-upon-Avon, s'imprégnant des paysages et cherchant à comprendre la vie locale. Ses observations, consignées dans des lettres à son ami Friedrich Gedike, donnent naissance à un récit publié en 1783 – premier témoignage authentique d'un voyage en Angleterre, salué pour sa subjectivité novatrice. Figure majeure de la scène intellectuelle berlinoise, Moritz marque son époque par ses contributions pionnières : fondateur de la première revue de psychologie expérimentale (*Gnothi Sauton*), théoricien de l'art (notamment avec son concept d'œuvre « achevée en soi »), et auteur du roman autobiographique *Anton Reiser*, précurseur du genre. Son séjour en Italie (1786-1788) et ses travaux sur l'Antiquité renforcent son influence, inspirant des penseurs comme Goethe et les romantiques allemands. Par son approche interdisciplinaire – mêlant littérature, psychologie et esthétique –, Moritz incarne l'esprit des Lumières tout en annonçant les bouleversements romantiques.

mezi Calais a Anglií.²² Ti nejbohatší cestovatelé, kteří bývali zároveň těmi nejatraktivnějšími cíli lapků, proto raději cestovali s celou družinou či přímo s ozbrojeným doprovodem, aby se před podobnými nepříjemnostmi ochránili.

Ubytování

Pro všechny cestovatele bylo nutností najít si nějaké ubytování. I zde byly rozhodujícím faktorem společenské rozdíly, i když ani zámožným cestovatelům se nedostalo vždy toho nejlepšího pohodlí. Kvalita ubytování se mezi jednotlivými oblastmi výrazně lišila. Zatímco ve velkých městech nebo při hlavních obchodních trasách mohlo být pohodlí ubytovacích zařízení dosti vysoké – vytápěné pokoje, teplá strava, dokonce čisté ložní prádlo –, na druhé straně ve venkovských oblastech byly tamní hostince (*Gasthäuser*) často hodně rustikální, bez jakýchkoli vymožeností či soukromí – spalo se v pokojích po více lidech, někdy jen tak na slámě a pohodlí bylo jen to nejzákladnější. Zkušenosti cestovatelé doporučovali vždy poslat napřed sluhu, aby domluvil cenu za nocleh před příjezdem pána, čímž se cestovatel vyhnul neoprávněnému nadhodnocení ceny. Těm nejchudším cestovatelům nebyla ani vždy přiznána výsada zabrat si pro sebe celý pokoj. Pastor Moritz²³ to sám zažil během

22 FROBERGER 2004, s. XXI. Stejně jako u lotrinského případu svědčí i o těchto událostech jeho hudba: přesný popis jeho zážitků obsahuje latinský nápis v autografu *Plaincte faite à Londres* [Nářek sepsaný v Londýně] FbWV 630, uchovávaném v Sing-Akademie v Berlíně.

23 Karl Philipp Moritz (1756–1793), německý osvícenský spisovatel a myslitel, jehož dětství bylo poznamenáno pietistickou přísností a řadou zkoušek, podnikl roku 1782 cestu do Anglie, země, která jej již dlouho fascinovala. V průběhu několika měsíců prošel pěšky symbolická místa jako Londýn, Oxford nebo Stratford nad Avonou, kdy se kochal krajinou a snažil se porozumět místnímu životu. Jeho pozorování, uchovaná v řadě dopisů příteli Friedrichu Gedikemu, dala vzniknout cestopisnému vyprávění vydanému r. 1783 – šlo o první autentické svědectví o cestě do Anglie a bylo uvítáno pro svou novátorskou subjektivnost.

Moritz byl klíčovou postavou berlínské intelektuální scény a svou dobu ovlivnil řadou průkopnických činů: založil první časopis experimentální psychologie (*Gnothi Sauton*), byl teoretikem umění (zejména svým pojetím díla „završeného v sobě samém“) a autorem autobiografického románu *Anton Reiser*, jenž byl předchůdcem tohoto žánru. Jeho pobyt v Itálii (1786–1788) a práce věnované antice Moritzův vliv ještě posílily – inspiroval myslitele, jako byli Goethe a němečtí romantici. Svým mezioborovým přístupem kombinujícím literaturu, psychologii i estetiku ztělesňoval Moritz ducha osvícenství a zároveň již naznačoval romantickou rozervanost.

voyage en Angleterre en 1782 : arrivé à pied dans une auberge, il est pris pour un errant et il passe la nuit sur un banc dans l'office.

Le prix des nuitées varie fortement selon la saison et la région. Selon les calculs du comte de Vienne, une nuit dans une auberge moyenne coûte en été environ 8 livres 16 sols en France, et près de 10 livres en hiver, en incluant le bois de chauffage et les gratifications aux domestiques²⁴.

Les musiciens itinérants logent le plus souvent dans des auberges modestes ou chez des membres du clergé, notamment lorsqu'ils sont au service d'une chapelle ou d'une cathédrale. Dans le cas des troupes d'artistes, le choix de l'hébergement se fait à proximité des lieux de spectacle – théâtres de foire, cours princières, ou places publiques. Une telle troupe descendant le Danube doit organiser en amont des étapes fluviales, prévoir le transport de ses instruments (souvent volumineux et fragiles), et réserver l'accueil pour des groupes entiers, ce qui nécessite parfois le soutien logistique d'un protecteur local ou d'un commanditaire princier.

Le voyage comme expérience sensible et sociale

Le corps en voyage

Voyager au xvii^e ou au xviii^e siècle, même sur des distances modestes, soumet le corps à des contraintes constantes. Les routes défoncées, les pavés inégaux, la poussière ou la boue des chemins, la rudesse des véhicules à suspension rigide rendent le voyage inconfortable. Les secousses continues provoquent douleurs lombaires, migraines, contractures et parfois même des contusions. Ces effets sont particulièrement sévères pour les personnes âgées, les malades, ou encore les femmes enceintes.

²⁴ GONNET 1987.

své cesty do Anglie roku 1782 – když dorazil do hostince pěšky, byl považován za tuláka a strávil noc přímo na lavici v lokále.

I ceny za nocleh se mezi jednotlivými oblastmi a v závislosti na ročním období výrazně lišily. Podle propočtů hraběte de Vienne stála noc v průměrném hostinci ve Francii přibližně 8 liber a 16 sou v létě a téměř 10 liber v zimě, včetně dříví na otop a spropitného pro služebnictvo.²⁴

Hudebníci trávili noci na cestách nejčastěji ve skromných hostincích nebo u členů kléru, zejména pokud sloužili při nějakém kůru kostela nebo katedrály. Umělecké soubory se ubytovávaly v blízkosti místa účinkování, jimiž byla pouťová či tržištní divadla, knížecí dvory nebo veřejná náměstí. Takový soubor cestující po proudu Dunaje musel předem naplánovat jednotlivé etapy plavby, zajistit převoz hudebních nástrojů (často rozměrných a křehkých) a rezervovat ubytování pro celý soubor, což někdy vyžadovalo logistickou podporu místního ochránce nebo knížecího objednatele jejich služeb.

Cestování jako citlivá a společenská zkušenost

Tělo na cestách

Cestování v 17. a 18. století, a to i na kratší vzdálenosti, vystavovalo tělo neustálému nepohodlí. Rozmlácené silnice, nepravidelné dláždění, prach a bláto cest, tvrdé kočáry s nedostatečným odpružením, to vše činilo cestování jen málo pohodlným. Neustálé otřesy vozu vyvolávaly bolesti beder, migrény, kontraktury, a někdy dokonce zhmožděnin. Tyto důsledky byly obzvláště nebezpečné pro starší a nemocné osoby a také pro těhotné ženy.

24 GONNET 1987.

Le froid extrême en hiver – ressenti de manière directe dans des carrosses mal isolés – et la chaleur suffocante en été aggravent les conditions physiques du trajet²⁵. Les vêtements à doublure épaisse, fourrures et capes renforcées permettent d'amortir un peu les secousses et de conserver la chaleur, mais au prix d'une mobilité réduite. Des voyageurs fortunés comme Madame de Sévigné évoquent l'usage de coussins, de bouillottes et de couvertures pour rendre les longues heures supportables. Les pauses sont indispensables pour ménager hommes et bêtes. Il n'est pas rare de s'arrêter toutes les deux heures pour détendre les muscles, se restaurer, se réchauffer ou simplement échapper à l'inconfort du véhicule. Les guides de voyage recommandent de ne jamais faire plus de dix lieues par jour en hiver²⁶ sous peine d'épuisement.

À ces fatigues s'ajoutent les nombreux risques sanitaires liés au voyage. Le contact avec d'autres voyageurs, l'hygiène incertaine des auberges, les changements de climat, les mauvaises conservations alimentaires ou l'eau insalubre sont autant de facteurs de maladies. Les plus fréquentes sont les refroidissements, fièvres, troubles digestifs, éruptions cutanées et infections respiratoires.

Tous les voyageurs prévoyants emportent, outre leurs objets de piété et leurs livres de prières, une trousse de soins. Celle-ci peut contenir des poudres de quinquina (contre la fièvre), de la rhubarbe ou de l'aloès (pour les troubles digestifs), du vinaigre (désinfectant ou prophylactique), de l'eau de mélisse (contre les vertiges).

Lorsque la maladie devient plus sérieuse, les voyageurs peuvent faire halte dans un monastère ou une institution charitable – souvent les seuls lieux capables de fournir des soins rudimentaires. Les grandes villes offrent aussi l'accès à des médecins de passage ou à des apothicaires installés

25 Au-delà des caractéristiques du climat continental, rappelons qu'entre 1350 et 1850 environ, l'Europe subit le « Petit âge glaciaire », caractérisé par des hivers longs et très rigoureux, mais aussi marqué par certaines pointes de chaleur en été. En Angleterre, par exemple, à partir de 1608, apparaissent les « foires de glace » qui se tiennent sur la Tamise gelée en hiver (la plus marquante étant celle de 1683-1684 : la Tamise reste gelée pendant deux mois !). En France, c'est la Seine qui peut geler, comme durant le « Grand Hyver » 1709, mais aussi le Rhin, le Rhône ou la Garonne (1740). À l'inverse, les étés peuvent être pourris ou étouffants. À l'été 1718, par exemple, le Danube atteint un niveau si bas que la navigation devient quasi impossible.

26 Environ 40 km.

Extrémní chlad v zimě, pociťovaný ve špatně izolovaných kočárech velmi silně, a dusné vedro v létě fyzické podmínky cesty jen zhoršovaly.²⁵ Trochu ztlumit otřesy a uchovat tělu teplo pomáhalo oblečení se silnou podšívku, doplněné kožešinami a zesílenými pelerínami, ale za cenu omezené pohyblivosti. Bohatí cestovatelé, mezi něž patřila například madame de Sévigné, vzpomínali na používání polštářů, ohřívacích lahví a pokrývek, které činily dlouhé hodiny cesty snesitelnějšími. Pauzy byly nezbytné pro lidi i koně. Nebylo neobvyklé zastavovat každé dvě hodiny kvůli protažení ztuhlých svalů, občerstvení, ohřátí se nebo jednoduše chvilkovému uniknutí z nepohodlného vozu. Cestovní průvodce doporučovaly urazit v zimě maximálně deset mil denně,²⁶ jinak hrozilo vysílení.

K této únavě přistupovala řada zdravotních rizik spojených s cestováním. Kontakt s ostatními cestovateli, pochybná hygiena v hostincích, střídání klimatických podmínek, špatně konzervované potraviny nebo zdravotně závadná voda, to vše zapříčiňovalo nemoci. Nejčastějšími ochoreními tak byla nachlazení, horečky, zažívací potíže, kožní vyrážky a infekce dýchacích cest.

Všichni předvídaví cestovatelé tak s sebou kromě krucifixu, růžence a modlitební knihy vozili i lékárníčku. Ta mohla obsahovat chininový prášek (proti horečce), přípravek z rebarbory nebo z aloe (proti zažívacím obtížím), vinný ocet (jako dezinfekce nebo profylaktický prostředek proti infekci) a meduňkový odvar (proti závratím).

Byla-li nemoc vážnější, mohli se cestovatelé zastavit v některém z klášterů nebo charitativních institucí – často jediných místech, kde bylo možno získat alespoň základní zdravotní péči. Rovněž velká města nabízela služby příležitostně zde působících lékařů nebo lékárníků trvale usazených v blízkosti tržišť. Běžné bylo obracet se na místní bylinkářky – sběračky léčivých rostlin nebo jeptišky někdy pomohly radou i bylinným odvarem.

25 Připomeňme, že kromě typických rysů kontinentálního klimatu zakoušela Evropa přibližně mezi lety 1350 až 1850 „malou dobu ledovou“, s typickými dlouhými a velmi tuhými zimami a na druhé straně občasnými letními vedry. Od r. 1608 se například v Anglii na v zimě zamrzlé Temži objevovaly „ledové jarmarky“ (nejpamětelnější byla zimní sezóna 1683–1684, kdy zůstala Temže zamrzlá celé dva měsíce!). Ve Francii takto někdy zamrzala Seina, jako během „velké zimy“ 1709, ale také Rýn, Rhôna nebo Garonna (1740). Na druhé straně léta bývala sychravá a deštivá, někdy naopak dusná. Například v létě 1718 klesla voda v Dunaji tak nízkou, že řeka skoro přestala být splavná.

26 Kolem 40 km.

à proximité des places de marché. Le recours à l'herboristerie locale est courant: les cueilleurs de simples ou les religieuses dispensent parfois conseils et décoctions.

Les voyageurs européens des XVII^e et XVIII^e siècles découvrent une grande diversité de régimes alimentaires au fil de leurs déplacements. Les plats typiques d'Europe centrale incluent la viande bouillie, les poissons d'eau douce, les choux, ainsi que des cuisines spécifiques – hongroise, polonaise ou ottomane par exemple. Si certains s'efforcent de s'adapter aux nouvelles saveurs, d'autres expriment leur désapprobation ou leur inconfort face à des plats inconnus ou jugés peu appétissants. Charles Burney²⁷ décrit les repas à Presbourg (Bratislava) comme «copieux, mais rudes», soulignant la simplicité et la rusticité de la cuisine locale. En France, les voyageurs étrangers peuvent être surpris par l'importance accordée aux repas et à leur présentation. La cuisine française est perçue comme raffinée, avec une attention particulière portée à l'équilibre des saveurs et à l'esthétique des plats²⁸.

Sociabilité du déplacement

En chemin, le voyageur, même solitaire, n'est pas toujours seul. Auberges, relais de poste, carrés de carrosses, salles communes, cafés urbains, et même les salons de lecture ou académies savantes dans les grandes villes,

Evropští cestovatelé 17. a 18. století objevovali na svých cestách velmi rozmanité stravovací návyky. Typická středoevropská jídla zahrnovala vařené maso, sladkovodní ryby, zelí, dále například typickou maďarskou, polskou nebo tureckou kuchyni. Někteří cestovatelé se snažili novým chutím přivyknout, zatímco jiní neznámá jídla nebo jídla považovaná za nepříliš chutná odmítali či vůči nim vyjadřovali odpor. Charles Burney²⁷ popisoval prešpurská (bratislavská) jídla jako „hojná, ale prostá“ a podtrhoval tak jednoduchost a rustikálnost místní kuchyně. Naopak cizinci navštěvující Francii mohli být překvapeni významem přisuzovaným zde jídlům a jejich servírování. Francouzská kuchyně byla vnímána jako vytříbená, věnující zvláštní pozornost rovnováze chutí i estetickému dojmu z jednotlivých chodů.²⁸

Společenský život na cestách

Na cestě nebyl ani osamocený cestovatel sám neustále. Místy mezilidského kontaktu byly hostince, poštovní přepřahací stanice, uzavřené kočáry, společné místnosti, městské kavárny, ve velkých městech dokonce i čtenářské salony nebo učené společnosti. Tato místa dávala dohromady projíždějící cizince s místními ubytovanými hosty i jinými cestovateli a často tak propojovala různé společenské vrstvy.

²⁷ BURNEY 1992.

²⁸ YOUNG 1792, ANGIOLINI 1790.

²⁷ BURNEY 1992, viz také BURNEY 1966.

²⁸ YOUNG 1792, ANGIOLINI 1790.

sont autant de lieux de rencontre. Ces lieux, souvent mixtes socialement, mettent en relation étrangers de passage, hôtes locaux et autres voyageurs.

Le premier lieu de sociabilité imposé est souvent la caisse de la voiture dans laquelle on voyage. Sauf pour les plus aisés qui disposent de leur propre équipage, les voyageurs côtoient une compagnie qu'ils n'ont pas choisie et, si cette proximité de longue durée peut favoriser les échanges, l'étroitesse de la caisse impose parfois une promiscuité à l'origine de tensions, comme le note Jean-Jacques Rousseau déplorant de devoir subir l'indiscrétion ou la mauvaise humeur de ses compagnons de voyage²⁹. À cet égard, le voyage en bateau est plus confortable et souvent plus convivial.

L'auberge, en particulier, joue aussi un rôle central dans cette sociabilité. On y dîne à la même table, on partage la même chambre, parfois même le même lit. La promiscuité engendre des tensions mais aussi des échanges. Les voyageurs vivent ensemble une forme de « coexistence obligée », source de récits, de commentaires sur les mœurs, ou encore de comparaisons culinaires, religieuses ou linguistiques.

Les nobles et diplomates voyagent rarement seuls : ils sont accompagnés d'un entourage nombreux (valets, secrétaires, parfois précepteurs), ce qui permet de déléguer certaines tâches et de limiter les risques. Cette sociabilité est structurelle mais peut devenir pesante : les récits du Grand Tour évoquent des tensions internes, des conflits hiérarchiques ou des rythmes de voyage imposés par les obligations collectives. À l'inverse, certains voyageurs – surtout commerçants, artisans itinérants, artistes sans mécène – voyagent seuls, mais cela n'exclut pas la rencontre. L'individu seul est plus vulnérable, mais aussi plus libre de ses haltes et de ses contacts. Il cherche à recomposer autour de lui des cercles temporaires : compagnons d'étape, guides locaux, hôtes hospitaliers. Cette sociabilité est souvent choisie, parfois éphémère, mais elle peut produire une expérience forte de la relation interculturelle. Froberger, seul et souvent malade sur la route de Londres, décrit dans ses lettres la solitude du déplacement³⁰. À l'inverse, Charles Burney, dans son voyage musical en

29 ROUSSEAU 1959, p. 174-175.

30 BOŚLAK-GÓRNIOK 2017. YEARSLEY 2016. En témoigne, notamment sa *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie*.

Prvním místem vnuceného společenského kontaktu bývala mnohdy kabina kočáru, v níž dotyčný cestoval. Až na ty nejbohatší vrstvy, které využívaly kočárů s vlastním spřežením i služebnictvem, se cestovatelé setkávali se společností, kterou si nevybrali. A jestliže taková dlouhotrvající důvěrná blízkost mohla usnadňovat mnohé rozhovory, jindy přílišná stísněnost kočáru vyvolávala napětí, na což si postěžoval Jean-Jacques Rousseau, nucený snášet indiskrétnost nebo špatnou náladu spolucestujících.²⁹ V tomto směru bylo cestování na lodi pohodlnější a často vedlo i k družnější zábavě.

Ve společenském životě na cestách hrál ústřední roli zejména hostinec. Cestující zde večeřeli u jednoho stolu, sdíleli společně tentýž pokoj, někdy dokonce i tutéž postel. Tato nedobrovolná důvěrnost vedla k napětí, ale i k rozhovorům. Cestovatelé tak společně zažívali jistou formu „nucené koexistence“, zdroje vyprávění a komentářů ohledně mravů i příležitosti ke srovnávání kuchyní, náboženských zvyklostí nebo jazykových jevů.

Šlechtici a diplomaté cestovali jen zřídka sami. Doprovázívala je početná suita (sluhové, sekretáři, někdy soukromí učitelé), na jejíž členy mohli delegovat jisté úkoly, čímž i snižovali rizika cesty. Cestování s takovouto suitou mělo svůj jasný rámec, ale mohlo se stát i tíživým. Vyprávění z kavalírských cest vzpomínají na vnitřní nesváry v rámci cestovatelské družiny, na spory o společenské postavení mezi jejími členy nebo nutnost podřídit tempo cesty ohledům na ostatní. Na druhé straně jiní cestovatelé, zejména kupci, řemeslníci na zkušené či umělci bez mecenáše, putovali typicky sami, což ovšem nikterak nevylučovalo možnost nějakého toho setkání. Samotný jedinec byl sice zranitelnější, ale také svobodnější, pokud šlo o možnost kdekoli se zastavit nebo si zvolit společníky. Takový cestovatel se snažil vytvořit si okolo sebe dočasný okruh přátel, třeba společníky pro určitou etapu cesty, místní průvodce či pohostinné ubytovatele. Takováto společnost bývala záměrně vybraná, někdy jen na velmi krátkou dobu, ale i tak mohla vyvolat silnou zkušenost s mezikulturním kontaktem. Froberger, který byl na své cestě do Londýna sám a často nemocný, v dopisech popisoval osamělost cestování.³⁰ Naopak Charles Burney se na své hudební cestě Evropou obklopl

²⁹ ROUSSEAU 1959, s. 174–175.

³⁰ BOŠLAK-GÓRNIOK 2017. YEARSLEY 2016. Zejména o tom svědčí jeho *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie* [Nářek sepsaný v Londýně pro překonání melancholie].

Europe, s'entoure de protecteurs, logeurs, amis musiciens et correspondants savants qui balisent son parcours, rendant chaque étape prévisible et socialement encadrée.



Loin d'être un simple changement de lieu, le voyage en Europe à l'époque moderne s'impose comme une expérience totale, engageant le corps, l'esprit et la position sociale du voyageur. Chaque déplacement s'inscrit dans un réseau de contraintes matérielles – routes incertaines, infrastructures inégales, lenteur imposée – mais aussi dans une dynamique d'ouverture culturelle et de recomposition identitaire. Qu'il soit noble ou musicien, marchand ou pèlerin, le voyageur traverse bien plus qu'un territoire : il entre dans une culture du mouvement, faite d'endurance, d'adaptation, de rencontres et de récits. Le voyage devient ainsi, tout autant qu'un acte de circulation, un moment de formation individuelle et d'expérimentation collective.

přímluvci, svými domácími hostiteli, hudebními přáteli a vzdělanými dopisovateli, kteří udávali jeho cestě směr, čímž činili každou její etapu předvídatelnou a po společenské stránce zajištěnou.

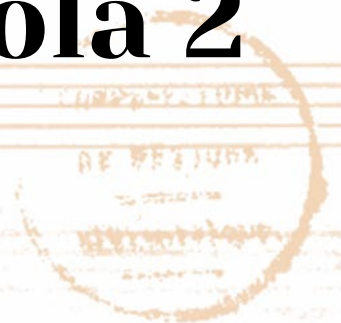


Cestování Evropou v raném novověku bylo mnohem více než jen obyčejným přesunem z místa na místo. Šlo o komplexní zkušenost, jež zapojovala tělo, ducha i společenské postavení cestovatele. Každá cesta se zapisovala do sítě hmotných omezení – nejisté cesty, nestejná infrastruktura, vnučená pomalost – ale i do dynamiky kulturní otevřenosti a přetváření vlastní identity. Cestovatel, ať již šlechtic nebo hudebník, kupec nebo poutník, překonával mnohem více než jen určité území. Vstupoval totiž do kultury pohybu, utvářené odolností, přizpůsobováním se, setkáními a vyprávěními. Cesta se tak kromě okamžiku pohybu stávala i okamžikem individuálního vzdělávání a kolektivního experimentování.

2.

Chapitre 2

Kapitola 2



La bibliographie des éditions musicales gravées et les travaux d'Anik Devriès (1938–2021)

Laurent Guillo

La gravure en musique ou le second âge de l'édition musicale française

En France, l'apparition de la gravure en musique est un phénomène étonnamment tardif³¹. La première édition conservée (les *Airs du Sieur Lambert* parus en 1660) est contemporaine de l'édit de Saint-Jean-de-Luz, qui rappelle la liberté du métier de graveur et l'exonère de toute maîtrise et de toute communauté. De 1660 à 1690 paraît une quarantaine de volumes, pour un tiers des livres d'airs et pour deux tiers des livres de musique instrumentale (pour orgue, clavecin, luth ou guitare). Ces deux répertoires préférentiels s'expliquent par une liberté technique offerte par la gravure : celle

31 Sur les débuts de la gravure en musique en France, voir notamment DEVRIÈS 1998b, GUILLO 2016 et GUILLO à paraître.

Bibliografie rytých vydání hudebnin a přínos Anik Devriès (1938–2021)

Laurent Guillo

Rytý nototisk aneb Druhý věk vydávání hudebnin ve Francii

Ve Francii se rytectví objevuje při vydávání not překvapivě pozdě.³¹ První dochované vydání (*Airs du Sieur Lambert* vydané r. 1660) je ze stejného roku, kdy vyšel edikt ze Saint-Jean-de-Luz, který připomíná svobodu ryteckého povolání, zprošťuje je povinnosti skládat mistrovské zkoušky i být součástí jakéhokoli cechu. Mezi lety 1660 a 1690 tak vychází touto technikou zhruba čtyřicet notových svazků, z nichž třetinu tvoří skladby vokální a dvě třetiny hudba instrumentální (pro varhany, cembalo, loutnu nebo kytaru). Upřednostňování těchto dvou repertoárových oblastí vycházelo

³¹ O počátcích rytectví ve vydávání hudebnin ve Francii viz zejména DEVRIÈS 1998b, GUILLO 2016 a GUILLO v tisku.

de tracer les notes et les ornements avec toute la finesse requise, de superposer des notes sur la portée et de tracer de même des tablatures ou des partituras pour clavier, toutes notations pour lesquelles l'impression en typographie avait depuis longtemps montré ses limites. Les compositeurs qui font appel à la gravure échappent également à la mainmise des imprimeurs Ballard sur l'édition musicale : ceux-ci avaient joui dès 1673 d'un monopole de droit sur la typographie musicale qui, *de facto*, les avait mis en position de choisir les compositeurs qu'ils voulaient publier³², ce qui a eu un effet désastreux sur la diversité des répertoires édités, situation dont la musique composée en province a beaucoup souffert.

Le métier de graveur en musique s'est donc fait jour, avec comme premiers représentants des graveurs venus de domaines connexes, tel J. Richer, un graveur en lettres qui burine les *Airs* de Michel Lambert, tel Luders, issu du milieu des comptables (et partant des calligraphes), qui grave le *Premier livre d'orgue* de Nivers, tel aussi Gérard Jollain, un graveur en géographie qui burine les deux livres de pièces de clavecin de Chambonnières. Jean Lhuillier, qui donne les airs d'Honoré d'Ambruis, est aussi un graveur en géographie, tandis que Gillet, qui burine le *Troisième livre d'orgue* de Nivers en 1675, est peut-être Jacques Gillet, un graveur sur métaux.

Passé les années 1680, la gravure se répand largement dans tous les genres de la musique. L'opéra, la musique instrumentale, la musique vocale profane sont largement investis par cette technique ; seules résistent les messes, presque toujours imprimées en typographie par les Ballard. Plus on avance dans le XVIII^e siècle, plus la part de la gravure augmente (ainsi les opéras-comiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle seront intégralement gravés). Pour la musique instrumentale, ce procédé devient quasiment exclusif, jusqu'à son remplacement par la lithographie au début du XIX^e siècle.

Le succès de cette technique a aussi des raisons commerciales. En privilégiant les tirages initiaux faibles et les retirages (qui permettent également de corriger les fautes), elle évite de faire des stocks et limite donc les risques de perte consécutifs à une mévente. Comme la gravure ne requiert que peu d'investissement (quelques burins, poinçons et plaques en cuivre et plus tard en zinc), comme de plus aucune maîtrise n'est requise, le graveur peut exercer chez lui dès l'instant qu'il fait

32 Sauf s'il s'agissait d'une commande royale, bien sûr.

z technických možností rytého nototisku: díky němu šlo noty i ozdoby zapisovat s požadovanou přesností, klást v osnově více not nad sebe a rovněž vytvářet tabulatury nebo partitury pro klávesové nástroje, tedy takové typy notace, pro něž se typografický nototisk ukazoval být již dlouho nedostatečným. Skladatelé, kteří využívali rytectví, se tím zároveň vymaňovali z monopolního vlivu tiskařské rodiny Ballardů na vydávání hudby. Tato firma měla již od roku 1673 na typografický nototisk zákonný monopol, který ji *de facto* stavěl do pozice, kdy si mohla sama vybírat skladatele, které chtěla vydávat,³² což mělo katastrofální dopad na rozmanitost publikovaného repertoáru. Tímto stavem hodně utrpěla zejména hudba skládaná mimo Paříž, ve francouzských regionech.

Povolání rytce hudebnin se tedy postupně prosazovalo a mezi jeho představiteli se nejprve objevovali rytci z příbuzných odvětví. Byli jimi například rytec písma J. Richer, který vyryl svazek vokálních skladeb Michela Lamberta *Airs*, dále účetní (a původně odborník na kaligrafii) Luders, jenž vyryl *Premier livre d'orgue* [První varhanní knihu] od Niverse, nebo Gérard Jollain, rytec v oblasti kartografie, zodpovědný za rytiny obou knih skladeb pro cembalo od Chambonnières. V kartografii se pohyboval také Jean Lhuillier, který připravil k vydání skladby Honoré d'Ambruisse, zatímco Gillet, který v roce 1675 vyryl Niversovu *Troisième livre d'orgue* [Třetí varhanní knihu], byl možná totožný s kovorytce Jacquesem Gilletem.

Od počátku 90. let 17. století se rytý nototisk rychle rozšířil do všech hudebních žánrů a zasáhl jak operu a světskou vokální hudbu obecně, tak hudbu instrumentální. Odolaly mu pouze mše, jež nadále vycházely téměř výhradně pomocí typografie u firmy Ballard. V průběhu 18. století se podíl rytým nototiskem vydávané hudby neustále zvyšoval (tudiž komické opery druhé poloviny 18. století vycházely již kompletně touto technikou). Pro vydávání instrumentální hudby se stal rytý nototisk téměř výlučnou technikou až do svého nahrazení litografií počátkem 19. století.

Úspěch rytého nototisku měl kromě jiného obchodní důvody. Tím, že upřednostňoval malý počáteční náklad a následné dotisky (které zároveň dovolovaly opravit případné chyby), se vyhýbal výrobě na sklad, čímž omezoval riziko obchodní ztráty v důsledku špatného odbytu. A protože rytectví vyžadovalo jen malé počáteční investice (pár rydel, patric a měděných nebo později zinkových desek) a navíc k jeho výkonu nebylo potřeba ani mistrovských zkoušek, mohl rytec pracovat

³² Samozřejmě s výjimkou situací, kdy se jednalo o královskou objednávku.

montre de quelque agilité. Son travail sera accéléré par l'usage de plus en plus fréquent de poinçons, qui permettent de frapper d'un seul coup la tête des notes et les divers ornements, ce qui ajoute à la régularité du résultat. C'est à un autre artisan, l'imprimeur en taille-douce (ou taille-doucier), que reviendra la tâche du tirage des planches, beaucoup plus physique. Toutefois, le temps nécessaire au tirage d'une feuille par un taille-doucier est significativement plus long que par un pressier en typographie, ce qui conduit à un prix de revient triple et à un prix de vente relativement élevé.

La gravure en musique se développe tout au long du XVIII^e siècle et l'apparition de nouveaux graveurs parisiens est de plus en plus fréquente (en moyenne, un tous les cinq ans entre 1660 et 1700, un tous les vingt-deux mois jusqu'à 1730, et un tous les quatorze mois jusqu'en 1760)³³. Leurs durées d'exercice sont très variables (de quelques mois à 53 ans pour Louis-Hector Hue) et ce mouvement s'amplifie encore jusqu'à la fin du siècle, époque à laquelle Paris tient la première place européenne pour l'édition musicale. La gravure en musique a aussi la particularité d'être un métier très féminisé à partir des années 1720, pour plusieurs raisons : outre que c'est un métier libre et ne nécessitant que peu d'investissement, il demande une finesse d'exécution assez propre aux mains féminines et peut être exercé en chambre, donc loin de la rudesse sociale des ateliers. Parmi les nombreuses femmes qui travaillent dans les métiers du Livre, les graveuses sont parmi les plus visibles, avec quelques libraires ou quelques directrices d'imprimerie (elles-mêmes souvent des veuves

208

GRAVEURS

pour la Musique.

Mad. Annereau, rue de Montmorency.

MM. La Baffée, cloître Saint-Jacques-la-boucherie.

Mad. Bérault, à côté de la Comédie-Françoise.

Beauble, rue S. Jacques, au coin de la rue du Foin, maison d'un Receveur de Lotterie.

Bignon, place du vieux-Louvre.

Borrelli, rue Saint-Jacques, vis à-vis celle de la Parcheminerie.

Bouré, rue S. Germain l'Auxerrois, chez M. Hermant, aubergiste.

Chambon, rue S. Jean-de-Beauvais.

Charpentier, pere, rue Dauphine, maison de M. l'Heureux, receveur de Lotterie.

Charpentier, fils, rue de Seine, près celle des Marais, à côté d'un Pâtissier.

4. *Almanach musical pour l'année 1779,*

p. / s. 208-209.

33 Ces chiffres résultent des notices établies par Élisabeth Fau (FAU 1978).

u sebe doma. Stačilo mu být jen dostatečně zručný a umět se prosadit. Rytcovu práci urychlilo stále častější využívání patric, které umožňovaly vyrazit hlavičky not a spolu s nimi i různé ozdoby, což zlepšilo přesnost i rovnoměrnost výsledku. Ovšem zhotovení otisku takto připravených desek, úloha mnohem fyzicky náročnější, připadla jinému řemeslníkovi – tiskaři hlubotisku (či měditiskaři). Čas potřebný k otištění jednoho listu měditiskařem byl však stále významně delší než v případě tisku z výšky u knihtisku či typografického nototisku, což vedlo k trojnásobné výrobní ceně i k relativně vysoké prodejní ceně jednoho takového výtisku.

GRAVEURS. 209
Mad. Croifey, rue Haute-feuille,
 vis-à-vis la rue des 2 portes S. Sé-
 verin.
MM. Dezauche, rue S. Severin, porte-co-
 chere en face de la rue de la Harpe.
Mlle Farnaud, rue Git-le-cœur, près
 de la rue de l'Hirondelle.
Mlle Fleury, rue des Boucheries S.G.
Fouchault, rue des Prêtres S. Séverin.
Frere, passage du Saumon.
Gérardin, place Maubert, près de la
 rue de Bievre, chez un Apothicaire.
Germain, chez M. le Marchand, rue
 de Grenelle S. Honoré.
Huguet, Musicien de la Comédie Ita-
 lienne, rue Pavée S. Sauveur, vis-
 à-vis celle des deux Portes, maison
 de M. le Roi, Banquier.
Lobry, rue Thevenot, au coin de
 celle de S. Denis.
Mlle Michaud, rue des Cordeliers, au
 Gros Raifin.
Mad. Moria, rue Quincampoix, hôtel
 de Beaufort.

Vydávání hudebnin rytým nototiskem se rozvíjelo po celé 18. století a noví pařížští rytci se objevovali stále rychleji (v období 1660 až 1700 průměrně jeden nový rytec každých pět let, v letech 1700 až 1730 již každých dvacet dva měsíců a v období 1730 až 1760 již každých čtrnáct měsíců).³³ Délka výkonu profese se u jednotlivců velmi lišila (od několika měsíců až po 53 let v případě Louise-Hectora Hue) a tato tendence se ještě prohlubovala až do konce století, tedy do doby, kdy Paříž stála v oblasti vydávání not na prvním místě v Evropě. Ryty hudebnin mělo také tu zvláštnost, že bylo od 20. let 18. století značně feminizovaným povoláním, a to z několika důvodů. Kromě toho, že šlo o svobodné povolání, k jehož výkonu nebylo potřeba velkých investic, vyžadovalo jemnost provedení, tolik vlastní ženským rukám. Také mohlo být vykonáváno v běžné obytné místnosti, tedy daleko od společensky drsného prostředí dílen. Mezi četnými ženami věnujícími se některému z knižních řemesel byly právě rytkyně těmi nejviditelnějšími, spolu s několika knihkupyněmi či ředitelkami knihtiskařských dílen (jež byly samy často vdovami, které převzaly

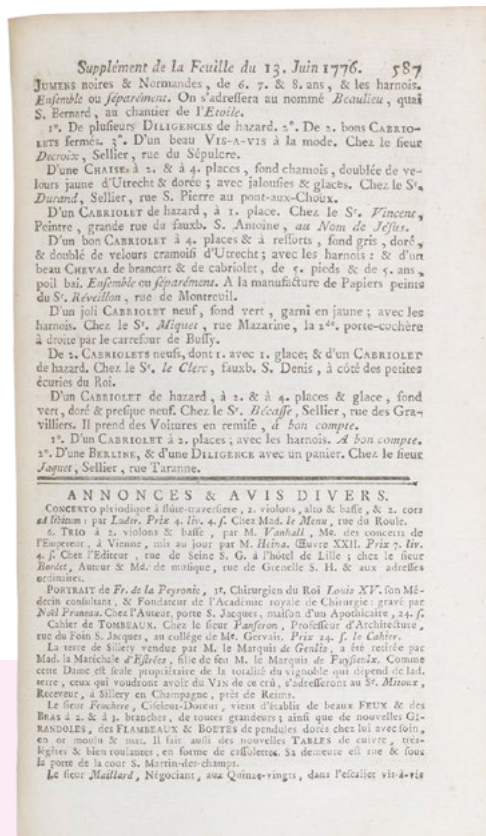
³³ Tato čísla vycházejí z poznámek sestavených Élisabethou Fau (FAU 1978).

qui reprennent l'affaire de leur mari). Quelques-unes, telles Louise Roussel (1700 – *ca* 1774) ou Marie-Charlotte Vendôme (1732 – après 1795) sont très talentueuses et suivent des carrières très longues.

Parallèlement, le commerce de la musique se renforce et se libère du quasi-monopole de la maison Ballard. Le premier à lui faire une concurrence sensible est Henry Foucault, actif avant 1690 et jusqu'en 1721, à la fois libraire, éditeur de musique gravée et gérant d'un atelier de copistes. Lui succèdent François Boivin († 1733) puis sa veuve M^{me} Boivin, née Élisabeth-Catherine Ballard, jusqu'en 1753, à l'enseigne de la *Règle d'or*. Parallèlement, Jean-Pantaléon Le Clerc travaille de 1721 à 1751 à l'enseigne de la *Croix d'or*, tandis que son frère Charles-Nicolas fait de même entre 1736 et 1774 sous diverses enseignes. Tous leurs fonds sont vendus à des commerçants différents, qui eux-mêmes les revendent plus ou moins vite; de nombreux autres libraires et éditeurs s'installent durant la seconde moitié du siècle avec des fortunes diverses et parfois signalées.

Une production très riche et difficile à inventorier

L'activité combinée des compositeurs, des éditeurs, des graveurs et des taille-douciens résulte en une augmentation très sensible du nombre de titres parus: entre 1690 et 1740, Anik Devriès avance le chiffre de près de 3 000 titres en se fondant sur le contenu des divers catalogues publiés jusqu'en 1751 par les magasins des Boivin et des Le Clerc (chiffre qui excède largement la production musicale des Ballard)³⁴. Je ne pense pas qu'un comptage similaire ait été fait



firmu po zesnulém manželovi). Některé z nich, jako například Louise Roussel (1700 – ca 1774) nebo Marie-Charlotte Vendôme (1732 – po 1795), byly velmi talentované a svou profesní dráhu rozvíjely po velmi dlouhou dobu.

Zároveň s tím posiloval obchod s hudebninami a jejich vydávání se osvobodilo od kvazi-monopolu nakladatelského domu Ballardů. První, kdo Ballardovi citelně konkuroval, byl Henry Foucault, činný již před rokem 1690 a dále až do roku 1721, knihkupec, nakladatel rytých hudebnin a správce opisovačské dílny v jedné osobě. Na něj navázal François Boivin († 1733), po jehož smrti pokračovala až do roku 1753, pod vývěsním štítem *Règle d'or* [Zlaté pravítko], jeho vdova Élisabeth-Catherine Boivin, rozená Ballard. Současně působil v letech 1721–1751 Jean-Pantaléon Le Clerc pod firemním jménem *Croix d'or* [Zlatý kříž], zatímco jeho bratr Charles-Nicolas pracoval pod různými firmami v témže odvětví mezi lety 1736 až 1774. Veškeré fondy uvedených nakladatelů byly prodány různým obchodníkům, kteří je sami dříve či později přeprodali. V průběhu druhé poloviny 18. století založila v Paříži svůj podnik s různým, někdy známým osudem ještě řada dalších knihkupců a nakladatelů.

Velmi bohatá a obtížně katalogizovatelná produkce

Společná činnost hudebních skladatelů, nakladatelů, rytců a měditiskařů vedla k velmi citelnému navýšení dostupných titulů not: pro období mezi lety 1690 a 1740 uvádí Anik Devriès téměř 3 000 titulů (tedy počet, který vysoce překračuje produkci hudebnin firmy Ballard), při čemž vychází z obsahu různých katalogů vydávaných až do roku 1751 nakladateli Boivinovými a Le Clercovými.³⁴

Nedomníváme se, že by bylo podobné sčítání provedeno i pro další období, přesto však lze důvodně odhadovat pařížskou produkci hudebnin vzniklou mezi rokem 1740 a koncem 18. století na dalších 6 000 až 7 000 titulů.

Zinventarizovat celou tuto produkci (což je společným cílem všech oborů uměleckého nebo literárního dědictví) je dlouhodobý a obtížný úkol. U každého z těchto nototisků je třeba identifikovat název, jméno skladatele,

5. *Annonces, affiches et avis divers*,

13 juin 1776, p. 587 / 13. června 1776, s. 587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

34 DEVRIÈS 1998b, s. 287.

pour la suite, mais un chiffre de 6 à 7 000 titres supplémentaires publiés à Paris jusqu'à la fin du siècle doit être plausible.

Inventorier toute cette production (un objectif commun à tous les domaines du patrimoine artistique ou écrit) est une tâche longue et difficile. Il s'agit ici d'être capable de distinguer pour chacune de ces éditions le titre, le compositeur voire son numéro d'opus, l'éditeur et la date de parution (outre quelques précisions sur le contenu, toujours bienvenues). Une fois ce travail de repérage effectué, il est loisible au chercheur de se servir de toutes ces données pour alimenter des recherches sur les affaires et les choix techniques de tel éditeur, sur la carrière de tel compositeur, sur l'évolution générale de la production et des genres, etc.

Ce travail d'inventaire nécessite de synthétiser plusieurs types de sources, qui apportent toutes des difficultés particulières. Cataloguer les collections existantes est bien sûr nécessaire mais celles-ci sont géographiquement dispersées dans de nombreuses bibliothèques, sans parler des collections particulières plus ou moins accessibles. Les catalogues des éditeurs, publiés séparément³⁵ ou ajoutés à la fin des partitions pour occuper une page blanche³⁶, donnent des informations précieuses, quoique assez lapidaires et rarement datées. Les inventaires des fonds consécutifs à la vente des commerces procurent également des informations, de même les catalogues de vente

35 Les plus importants sont : *Catalogue général de musique, imprimée ou gravée en France : ensemble, de celle gravée ou imprimée dans les pays étrangers, dont on fait usage*. Paris : J.-B.-Chr. Ballard, 1731 ; *Catalogue général de musique imprimée ou gravée en France. Ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage*. Paris : Le Clerc, 1734 ; *Catalogue général de musique imprimée ou gravée en France, ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage*, Paris, Le Clerc, 1737 ; *Catalogue de musique françoise & italienne, que le Sr le Clerc [...] a fait graver*, Paris, Le Clerc, in *Mercure de France*, décembre 1740, p. 2917-2920 ; *Catalogue général et alphabétique de musique, imprimée ou gravée en France*, Paris : Vve Boivin et Chr.-J.-Fr. Ballard fils, 1742 ; *Catalogue de musique tant françoise qu'italienne imprimée ou gravée en France*, Paris : Le Clerc, 1742 ; *Catalogue de musique tant françoise qu'italienne mis en ordre par Mr. Le Clerc L'aîné*, Paris : Veuve Boivin, 1751 ; «Ouvrages de musique [du fonds de Ch.-N. Leclerc] proposés au rabais jusqu'au 1. mai 1775», in *Mercure de France*, janvier et février 1775, p. 197-202.

36 Deux publications reproduisent un grand nombre de ces catalogues : JOHANSSON 1955, puis le second volume de DEVRIÈS – LESURE 1979, qui sera évoqué plus bas.

popřípadě opusové číslo, nakladatele a rok vydání (a kromě toho nějaké to upřesnění obsahu díla, které se vždy hodí). Jakmile je tato základní identifikační práce hotová, může badatel po libosti využít všech nashromážděných údajů k výzkumu obchodních záležitostí a technických preferencí toho či onoho nakladatele, profesní dráhy toho či onoho skladatele, všeobecného vývoje hudební produkce, žánrů atd.

Tato inventarizační práce vyžaduje syntézu více typů zdrojů, z nichž každý s sebou nese jiné problémy. Zkatalogizovat existující sbírky je samozřejmě nutné, ovšem ty jsou geograficky rozptýleny v celé řadě knihoven, o různou měrou přístupných soukromých sbírkách ani nemluvě. Nakladatelské katalogy, ať již vydávané zvlášť,³⁵ nebo vyplňující zbývající stránku na konci not,³⁶ poskytují cenné informace, ačkoli jsou dosti lakonické a ani ony nejsou vždy datované. Další informace

³⁵ Z nich nejdůležitější jsou tyto: *Catalogue général de musique, imprimée ou gravée en France: ensemble, de celle gravée ou imprimée dans les pays étrangers, dont on fait usage* [Souborný katalog hudby vydané typograficky nebo rytým nototiskem ve Francii: spolu s užívanou hudbou vydanou rytým nototiskem nebo typograficky v cizině], Paříž: J.-B.-Chr. Ballard, 1731; *Catalogue général de musique imprimée ou gravée en France. Ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage* [Souborný katalog hudby vydané typograficky nebo rytým nototiskem ve Francii. Spolu s [katalogem] používané hudby vydané rytým nototiskem nebo typograficky v cizině], Paříž: Le Clerc, 1734; *Catalogue général de musique imprimée ou gravée en France, ensemble de celle qui est gravée ou imprimée dans les pays étrangers dont on fait usage* [Souborný katalog hudby vydané typograficky nebo rytým nototiskem ve Francii, spolu s užívanou hudbou vydanou rytým nototiskem nebo typograficky v cizině], Paříž: Le Clerc, 1737; *Catalogue de musique française & italienne, que le Sr le Clerc [...] a fait graver* [Katalog francouzské & italské hudby, kterou nechal vyrýt pan le Clerc], Paříž, Le Clerc, in *Mercure de France*, prosinec 1740, s. 2917–2920; *Catalogue général et alphabétique de musique, imprimée ou gravée en France* [Souborný a abecední katalog hudby vydané typograficky nebo rytým nototiskem ve Francii], Paříž: Vdova Boivin a Chr.-J.-Fr. Ballard syn, 1742; *Catalogue de musique tant française qu'italienne imprimée ou gravée en France* [Katalog francouzské a italské hudby vydané typograficky nebo rytým nototiskem ve Francii], Paříž: Le Clerc, 1742; *Catalogue de musique tant française qu'italienne mis en ordre par Mr. Le Clerc L'aîné* [Katalog francouzské a italské hudby uspořádaný panem Le Clercem starším], Paříž: Vdova Boivin, 1751; „Ouvrages de musique proposés au rabais jusqu'au 1. mai 1775“ [Katalogy děl z fondu Ch.-N. Leclerca], in *Mercure de France*, leden a únor 1775, s. 197–202.

³⁶ Velký počet těchto katalogů uvádějí následující dvě publikace: JOHANSSON 1955 a druhý svazek knihy DEVRIÈS – LESURE 1979, který bude zmíněn níže.

de livres³⁷ ou les annonces de parution publiées dans la presse. Et de tout ça, il s'agit de tirer des listes cohérentes, dans lesquelles les numéros de cotation³⁸ permettent de proposer des chronologies plus ou moins précises.

C'est à cet exercice complexe que s'est prêtée Anik Devriès lorsqu'elle a présenté en 1967 un diplôme de l'École pratique des hautes études consacré à l'éditeur de musique Jean-Georges Sieber (1738-1822), qu'elle a ensuite publié en 1969 en l'étendant à son fils Georges-Julien (1775-1847)³⁹. Toutes les ressources disponibles y étaient exploitées : collections parisiennes, catalogues de l'éditeur, annonces, documents d'archives civiles ou commerciales, succession des cotations.

Les recherches systématiques d'Anik Devriès

C'est probablement au début des années 1970 que cette jeune chercheuse, formée à la musicologie, à la musique (à la Schola cantorum notamment) et titulaire d'un certificat d'aptitude à l'enseignement musical⁴⁰, a commencé à exploiter systématiquement les annonces de parution, les catalogues des premiers éditeurs de musique gravée et les archives commerciales conservées aux Archives de Paris, tâches pour le moins austères mais riches de découvertes. Elle a gardé jusqu'à sa mort le fameux « carnet jaune » dans lequel elle a noté, titre après titre et année après année, tous les périodiques patiemment dépouillés, telles les *Annonces, affiches et avis divers* (1751-1811), l'*Avant-Coureur* (1761-1773), la *Gazette de France* (1762-1792) et bien d'autres encore. Elle a ainsi accumulé un trésor de références qui a constitué la matière originale de nombreux travaux ou collaborations. Ayant obtenu en 1973 un doctorat de musicologie à la Sorbonne avec une thèse intitulée « Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle », elle

37 Sur ces sources, voir GUILLO 2020.

38 Les « cotations » servent à l'éditeur à numéroter les planches d'une même édition. Leur succession numérique correspond généralement à la succession chronologique des éditions.

39 DEVRIÈS 1969.

40 Pour le détail de sa carrière, voir GUILLO 2022.

najdeme v inventářích fondů vzniklých po prodejích daných podniků, v prodejních katalogích knih³⁷ nebo v novinové inzerci informující o vydání určitého titulu. Z toho všeho dohromady je nutno nejprve vytvořit souvislé seznamy jednotlivých vydání nototisků, jejichž čísla ploten³⁸ umožňují navrhnout co možná nejpřesnější dataci.

A právě do tohoto komplikovaného úkolu se pustila Anik Devriès, když v roce 1967 na vysoké škole École pratique des hautes études odevzdala svou diplomovou práci věnovanou hudebnímu nakladateli Jeanu-Georgesovi Sieberovi (1738–1822), kterou následně rozšířila i na Sieberova syna Georgese-Juliena (1775–1847) a takto upravenou ji v roce 1969 vydala tiskem.³⁹ Využila v ní všech dostupných zdrojů: pařížských sbírek, nakladatelských katalogů, inzerce, dokumentů z osobních či obchodních archivů, posloupných řad čísel ploten.

Systematické výzkumy Anik Devriès

Pravděpodobně počátkem 70. let 20. století se pustila tato mladá badatelka s muzikologickým a hudebním vzděláním (zejména v rámci Scholy cantorum) i držitelka pedagogického oprávnění k výuce hudby na konzervatořích⁴⁰ do systematického procházení nakladatelských inzerátů, katalogů prvních hudebních nakladatelů využívajících techniky rytého nototisku i do studia obchodních archivů dochovaných v Archivu města Paříže (Archives de Paris), tedy do práce přinejmenším velmi strohé, ovšem na objevy značně bohaté. Anik Devriès si až do smrti schovávala svůj proslulý „žlutý zápisník“, do kterého si ročník za ročníkem zapisovala všechna periodika, která postupně trpělivě prostudovávala, jako například *Annonces, affiches et avis divers* (1751–1811), *Avant-Coureur* (1761–1773), *Gazette de France* (1762–1792) a mnoho dalších. Takto nashromáždila cennou pramennou základnu

³⁷ Více o těchto zdrojích viz GUILLO 2020.

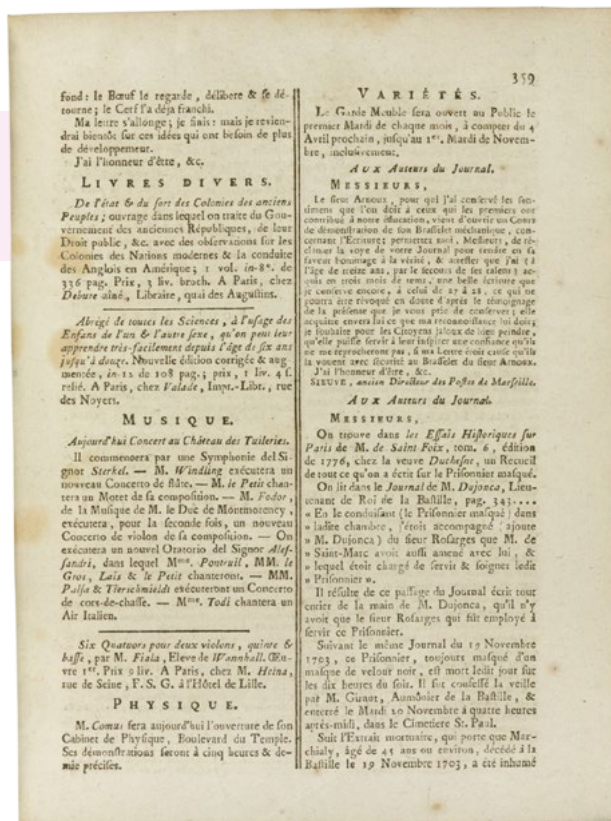
³⁸ Číslováním ploten označuje vydavatel matrice téhož vydání. Jejich číselná řada většinou odpovídá chronologické posloupnosti jednotlivých vydání.

³⁹ DEVRIÈS 1969.

⁴⁰ Více podrobností o její kariéře viz GUILLO 2022.

publie en 1976 chez Minkoff à Genève ce travail⁴¹, première monographie consacrée à des éditeurs de musique gravée en France, dans laquelle ces datations sont utilisées. La même année, elle publie une étude sur les éditeurs Leduc⁴².

Toutes ces données accumulées, extraites tant des catalogues et des annonces que des archives, lui permettent de publier en 1979 avec François Lesure, alors directeur du Département de la musique à la Bibliothèque nationale, la première partie d'un très important *Dictionnaire des éditeurs de musique français (des origines à environ 1820)*⁴³ dans lequel tous les types de sources détaillées plus haut sont utilisés pour retracer la carrière de ces éditeurs, avec une biographie, la chronologie des cotages, la liste de leurs adresses, de leurs enseignes et des principaux documents d'archive les concernant. Cet instrument permet ainsi de suivre le transfert des fonds d'un marchand à l'autre, expliquant ainsi que, sur une partition, une collette portant une nouvelle adresse de marchand puisse recouvrir une ancienne adresse.



41 DEVRIÈS 1976.

42 DEVRIÈS 1974-1976.

43 DEVRIÈS – LESURE 1979. Le second volume contient les fac-similés de nombreux catalogues d'éditeurs, complétant JOHANSSON 1955.

6. Journal de Paris,

27 mars 1780, p. 359 / 27. března 1780, s. 359.

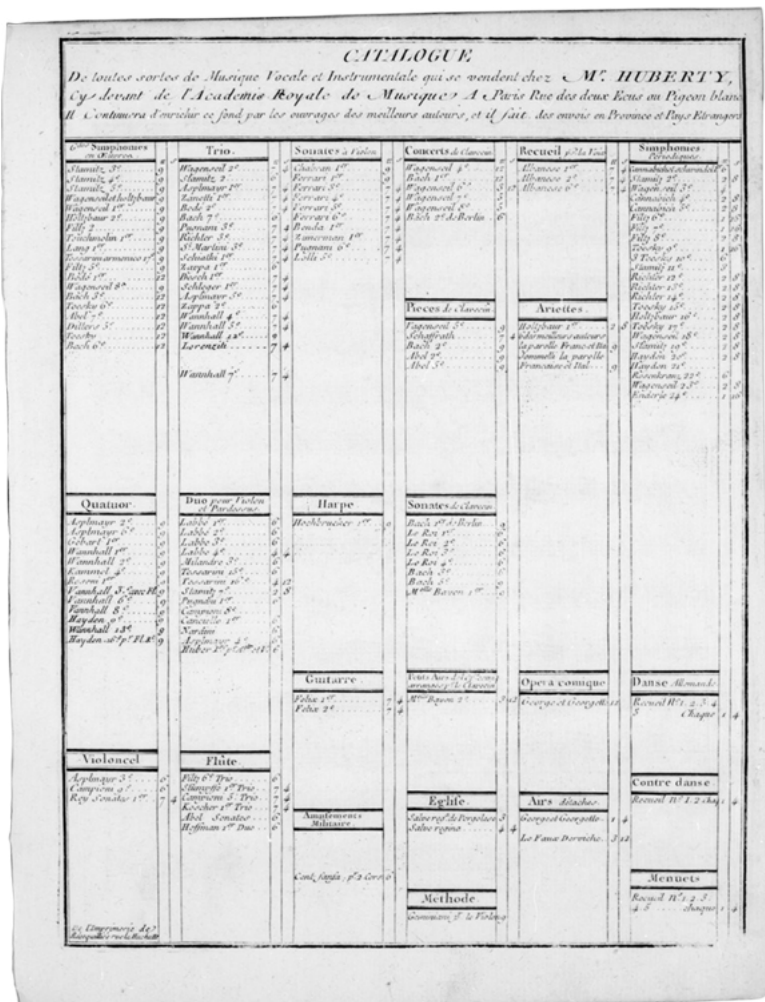
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

mnohých budoucích vědeckých prací nebo společných vědeckých projektů. V roce 1973 získala na Sorbonně doktorát z muzikologie s disertací *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle* [Vydávání rytých hudebnin a obchod s nimi v Paříži první poloviny 18. století], kterou vydala následně v roce 1976 u nakladatelství Minkoff v Ženevě.⁴¹ Šlo o první monografii věnovanou nakladatelům hudebnin technikou rytého nototisku ve Francii, v níž jsou použita takto získaná vročení jednotlivých nototisků. Téhož roku vydala Anik Devriès ještě studii o nakladatelské rodině Leducových.⁴²

Všechny tyto údaje, shromážděné jak z katalogů a inzerce, tak z archivních fondů, umožnily Anik Devriès vydat v roce 1979 spolu s Françoisem Lesurem, tehdejší ředitelem hudebního oddělení Francouzské národní knihovny, první díl velice významného díla *Dictionnaire des éditeurs de musique français (des origines à environ 1820)* [Slovník francouzských hudebních nakladatelů (od počátků přibližně do roku 1820)],⁴³ v němž byly k popisu profesní dráhy zmiňovaných nakladatelů využity všechny výše uvedené druhy pramenů. Každé slovníkové heslo zahrnuje nakladatelův životopis, chronologický soupis čísel ploten, seznam firemních sídel a názvů firmy i hlavní archivní prameny týkající se daného nakladatele. Tento nástroj tak umožňuje sledovat převody skladů z jednoho nakladatele na druhého a vysvětlit třeba situace, kdy na určitých hudebninách předchozí firemní adresu úplně zakrývá přilepený štítek s novou adresou.

Krátce poté, roku 1981, vychází bohatý *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris* [Katalog hudby nacházející se v pařížských veřejných knihovnách vydané před r. 1800] pod vedením Françoise Lesura,⁴⁴ v němž je mnoho francouzských vydání technikou rytého nototisku datováno právě podle studií Anik Devriès založených na novinové

⁴¹ DEVRIÈS 1976.⁴² DEVRIÈS 1974–1976.⁴³ DEVRIÈS – LESURE 1979. Druhý díl obsahuje faksimile mnoha vydavatelských katalogů, čímž doplňuje publikaci JOHANSSON 1955.⁴⁴ LESURE 1981.



7. *Catalogue de toutes sortes de musique vocale et instrumentale qui se vendent chez M. Huberty.*
 Inséré dans / Vloženo v: Johann Baptist Vanhal. *Six quatuors à deux violons, alto et basse.*
 Œuvre 6^e Paris: Huberty, 1771. F-Pn, AC E4-66. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Peu après, en 1981, paraît le riche *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, coordonné par François Lesure⁴⁴, dans lequel beaucoup des éditions gravées françaises sont datées d'après les travaux d'Anik Devriès sur les annonces, datations qui font si souvent défaut aux notices publiées dans le RISM (*Répertoire international des sources musicales*). Il y a eu, dans cette publication, l'exemple d'une synergie très intéressante entre le travail du chercheur et celui du bibliothécaire, deux métiers qui s'enrichissent significativement lorsqu'on arrive à les coordonner.

D'autres études plus réduites paraissent dans les années 1980, toutes consacrées à l'édition et à la librairie musicales du XIX^e siècle : Maurice Schlesinger, la stéréomélotypie, la maison Brandus ou la « musique à bon marché »⁴⁵. Celles-ci annoncent le second volume du *Dictionnaire des éditeurs de musique français (de 1820 à 1914)*, paru en 1988, toujours avec François Lesure (qui l'année précédente était devenu son mari), volume particulièrement dense en information et primé par le Vincent Duckles Prize de la Music Library Association of America. Cet instrument est toujours incontournable pour qui s'intéresse à la musique française au XIX^e siècle⁴⁶.

inzerci, tedy s datacemi, které tak často chybí v katalogových záznamech RISM (*Répertoire international des sources musicales* [Mezinárodní soupis hudebních pramenů]). Uvedená publikace se stala příkladem velmi zajímavé synergie mezi prací badatele a knihovníka, dvou profesí, které se významně obohacují, podaří-li se je sladit.

V průběhu 80. let 20. století vycházejí další dílčí studie Anik Devriès věnované Maurici Schlesingerovi, technice nototisku stereomelotypií, nakladatelskému domu Brandus či „levné hudbě“,⁴⁵ tedy studie zaměřené na hudební nakladatelství a knihkupectví 19. století. Uvedené studie ohlašují druhý díl slovníku *Dictionnaire des éditeurs de musique français (de 1820 à 1914)* [Slovník francouzských hudebních nakladatelů (1820–1914)], vydaného roku 1988, opět ve spolupráci Anik Devriès s Françoisem Lesurem (který se stal předchozího roku jejím manželem), díla na informace obzvláště bohatého a vyznamenaného Cenou Vincenta Ducklese Americké asociace hudebních knihoven (*Music Library Association of America*). Tento slovník je dodnes neopomenutelným badatelským nástrojem pro kohokoli, kdo se zajímá o francouzskou hudbu 19. století.⁴⁶

⁴⁴ LESURE 1981.

⁴⁵ DEVRIÈS 1980, DEVRIÈS 1983, DEVRIÈS 1984, DEVRIÈS 1987.

⁴⁶ DEVRIÈS – LESURE 1988.

⁴⁵ DEVRIÈS 1980, DEVRIÈS 1983, DEVRIÈS 1984, DEVRIÈS 1987.

⁴⁶ DEVRIÈS – LESURE 1988

Une série d'études de synthèse

Les études précédentes, surtout consacrées à un ou plusieurs éditeurs, ont été suivies dans les décennies suivantes par des travaux toujours dirigés vers l'édition musicale, mais cette fois avec des dominantes techniques, commerciales ou sociologiques ⁴⁷. Anik Devriès a encore publié en 2010 une étude sur la maison Heugel ⁴⁸ et surtout, en 2015, le volumineux catalogue des annonces de parution des éditions musicales dans la presse parisienne ⁴⁹. Elle a ainsi mis à la disposition des chercheurs le détail des dépouillements patients et laborieux qu'elle avait conduits plusieurs dizaines d'années auparavant.

Ainsi, la recherche sur l'édition et la librairie musicales aura occupé Anik Devriès durant une partie de sa carrière, même si son intérêt s'est ensuite déplacé vers les compositeurs italiens (Verdi, Cherubini, Piccinni, l'opéra italien), la musique à Marseille et l'histoire des premiers facteurs de piano, notamment.

Les archives

Après le décès d'Anik Devriès en 2021, ses archives scientifiques ont rejoint le Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, conformément à sa volonté. Elles y sont entrées en 2022 et ont reçu la cote VM FONDS 229 ADE, tandis que sa bibliothèque scientifique, commune avec celle de François Lesure, a été recueillie à la Fondation Royaumont l'année suivante.

47 DEVRIÈS 1993, DEVRIÈS 1998b, DEVRIÈS 1998a, DEVRIÈS 2002, DEVRIÈS 2005a, DEVRIÈS 2005c, DEVRIÈS 2015.

48 DEVRIÈS 2010.

49 DEVRIÈS 2005b.

Řada syntetických studií

Předcházející studie, zaměřené především na jednoho či několik konkrétních nakladatelů, byly v následujících desetiletích vystřídány pracemi věnujícími se stále vydávání hudebnin, avšak tentokrát s důrazem na technickou, obchodní nebo sociologickou stránku nakladatelské profese.⁴⁷ Anik Devriès ještě vydala roku 2010 studii o nakladatelském domě Heugel⁴⁸ a v roce 2015 pak zejména obsáhlý katalog dobové nakladatelské inzerce, jež v pařížských novinách ohlašovala nová vydání not.⁴⁹ Tím poskytla vědecké komunitě podrobné výsledky svých trpělivých a pracných rešerší, které prováděla o několik desetiletí dříve.

Výzkum na téma hudebních nakladatelství a knihkupectví zabral tedy Anik Devriès významnou část její profesní dráhy, i když posléze se její zájem přesunul zejména k italským skladatelům (Verdimu, Cherubinimu, Piccinnimu, italské opeře), hudbě v Marseille a k dějinám prvních výrobců klavírů.

Archivní fond

Po smrti Anik Devriès v roce 2021 připadl její vědecký archiv v souladu s její vůlí hudebnímu oddělení Francouzské národní knihovny. Přešel sem roku 2022 a byla mu přidělena signatura VM FONDS 229 ADE. Její vědecká knihovna, již měla společnou s Françoisem Lesurem, byla následujícího roku odevzdána nadaci Fondation Royaumont.

⁴⁷ DEVRIÈS 1993, DEVRIÈS 1998b, DEVRIÈS 1998a, DEVRIÈS 2002, DEVRIÈS 2005a, DEVRIÈS 2005c, DEVRIÈS 2015.

⁴⁸ DEVRIÈS 2010.

⁴⁹ DEVRIÈS 2005b.

Dans vingt-quatre boîtes ⁵⁰, elles contiennent de très nombreux dossiers sur l'édition musicale, avec notamment les tapuscrits originaux de ses travaux universitaires, des dépouillements de périodiques, et pour chaque imprimeur un dossier enrichi de reproductions ou de transcriptions d'actes d'archive; il s'y trouve encore des sources non exploitées qui feront le bonheur de ses successeurs. Naturellement, le fonds contient aussi la quasi-totalité des tirés-à-part de ses publications, les notes préliminaires et les tapuscrits de nombre de ses articles, et plusieurs tirages intermédiaires de ses monographies, achevées ou non. Notamment, son édition inachevée de la volumineuse correspondance entre Giuseppe Verdi et son éditeur parisien Léon Escudier occupe quatre boîtes (ce projet est en cours d'achèvement par Alessandro Di Profio pour l'Istituto nazionale di studi Verdiani). D'autres dossiers enfin concernent les nombreux projets collectifs auxquels elle a collaboré. Avec ce fonds sont entrées quatre boîtes devant s'ajouter aux archives de François Lesure, déjà cotées VM FONDS 3 LES.

Quelques exemples d'éditions de compositeurs originaires du Saint-Empire

Dans toute la production musicale gravée à Paris, les musiciens d'origine allemande, polonaise ou tchèque sont nombreux; ils voisinent, outre les Français, avec des Anglais et des citoyens des Provinces-Unies et bien sûr de nombreux Italiens. Pour illustrer la méthode de datation des éditions de cette époque, telle qu'elle a pu être pratiquée par Anik Devriès, j'ai choisi quelques exemples chez ces compositeurs « de l'Est », pour montrer la diversité des sources prises en compte et, surtout, que leur recoupement n'est que partiel et que leur synthèse ne va pas toujours de soi. Toutes ces éditions sont publiées à Paris par les Boivin ou les Le Clerc (donc assez précoces dans l'histoire de l'édition gravée), ou à Lyon chez Guéra.

50 Dans leur état provisoire, avant traitement par la Bibliothèque nationale de France.

Dvacet čtyři kartonů,⁵⁰ z nichž archiv Anik Devriès sestává, obsahuje velký počet složek o hudebních nakladatelstvích, zejména původních strojopisů badatelčiných univerzitních prací, výsledků jejich rešerší z periodik a také u každého tiskaře složku obsahující rozmnoženiny nebo přepisy archivních materiálů – je zde ještě mnoho dosud nevytěžených pramenů, které potěší srdce jejich následovníků. Samozřejmě tento fond obsahuje také téměř kompletní separáty jejich publikací, přípravné poznámky a strojopisy řady jejich článků a několik výtisků pracovních verzí jejich dokončených i nedokončených monografií. Zejména její nedokončená edice objemné korespondence mezi Giuseppem Verdim a jeho pařížským nakladatelem Léonem Escudierem zabírá čtyři kartony (tento projekt je nyní dokončován Alessandrem Di Profio pro Italský národní institut verdiovských studií, Istituto nazionale di studi Verdiani). A konečně další složky se týkají řady kolektivních projektů, na nichž Anik Devriès spolupracovala. Společně s tímto fondem se do hudebního oddělení dostaly i čtyři kartony patřící k osobnímu fondu Françoise Lesura, nesoucímu signaturu VM FONDS 3 LES.

Několik příkladů děl skladatelů pocházejících ze Svaté říše římské

Mezi veškerou hudební produkcí rytou v Paříži se nachází řada děl hudebníků německého, polského nebo českého původu, kteří se zde ocitají v sousedství nejen Francouzů, ale také Angličanů, občanů Spojených nizozemských provincií a samozřejmě mnoha Italů. Abych ilustroval metodu datace nototisků z této doby tak, jak mohla být realizována Anik Devriès, i abych poukázal na rozmanitost zohledněných pramenů a zejména na skutečnost, že se jen částečně překrývají, tudíž jejich srovnání a syntéza nejsou vždy tak snadné, jak by se mohlo na první pohled zdát, vybral jsem si několik příkladů děl těchto skladatelů „z východu“. Všechna uváděná vydání pocházejí buď z Paříže, z dílny Boivinů nebo Le Clerců (jedná se tedy v dějinách rytého nototisku o dosti raná vydání), nebo z Lyonu od Guéry.

⁵⁰ V provizorním stavu před zpracováním Francouzskou národní knihovnou.

Johann Melchior Pichler	Référence moderne / Současné katalogy	Cons. à Paris / Uloženo v Paříži	Cons. hors de Paris / Uloženo mimo Paříž	Annonces / Inzerce	Catalogue d'éditeur / Nakladatelské katalogy
<i>Sonates en trio pour flûte et violon, 1^{er} livre.</i> Paris: [Ch.-N. Le Clerc], [ca 1738-1739].	DEVRIÈS 1976, p. 238 (sous / jako Placidus Pichler)	Non / Ne	Non / Ne	Non / Ne	Cat. Ch.-N. Le Clerc, ca 1738-1739 (DEVRIÈS – LESURE 1979, cat. n° 133)
<i>VI sonates en trio pour une flûte seule, violon et basse. [2^e livre].</i> Paris: J.-P. Le Clerc, Ch.-N. Le Clerc, Mme Boivin (grav. J.-L. Renou).	DEVRIÈS 1976 deest. RISM P 2306	Oui / Ano	Oui / Ano	Oui / Ano (1742), « 2 ^e livre » / „2. kniha“	
<i>Sonates en trio et à 4 parties, 3^e livre.</i> Paris: [Ch.-N. Le Clerc], [ca 1751].	DEVRIÈS 1976 deest.	Non / Ne	Non / Ne	Non / Ne	Cat. Ch.-N. Le Clerc, ca 1751-1760 (DEVRIÈS – LESURE 1979, cat. n° 131)

Du Viennois Johann Melchior Pichler (1695-1780?), longtemps confondu avec le bénédictin bavaois Placidus Maria Pichler, on conserve plusieurs dizaines d'œuvres pour divers instruments, toutes restées manuscrites à l'exception d'un recueil de sonates en trio publié chez M^{me} Boivin et les frères Le Clerc. L'analyse des sources montre qu'il a en fait publié à Paris trois volumes de sonates (1^{er}, 2^e et 3^e livre), dont deux sont perdus.

Od Vídeňana Johanna Melchiora Pichlera (1695–1780?), který byl dlouhou dobu zaměňován s bavorským benediktinem Placidem Mariou Pichlerem, se nám dochovalo několik desítek děl pro různé nástroje, jež zůstaly všechny pouze v rukopisech, s výjimkou sbírky triových sonát vydané u madame Boivin a bratří Le Clercových. Pramenný rozbor ukazuje, že ve skutečnosti vydal Pichler v Paříži tři svazky sonát (první, druhou a třetí knihu), z nichž dva se ale ztratily.

Jan Šebetovský	Référence moderne / Současné katalogy	Cons. à Paris / Uloženo v Paříži	Cons. hors de Paris / Uloženo mimo Paříž	Annonces / Inzerce	Catalogue d'éditeur / Nakladatelské katalogy
Trois sérénades pour deux violons, flûtes & hautbois, avec la basse, par M. Sebetosky. Paris: [La Chevardière, 1757].		Non / Ne	Non / Ne	Oui / Ano (1757)	Cat. La Chevardière, 1759 (JOHANSSON 1955, facs. 44)
Sonates à deux flûtes traversières sans basse... Œuvre premier. Paris: auteur, M ^{me} Boivin, Le Clerc, M ^{lle} Castagnery, grav. M ^{lle} Vendôme, s. d.	DEVRIÈS 1976, deest RISM S 2655.	Oui / Ano	Oui / Ano	Non / Ne	
Menuets nouveaux pour deux violons ou pardessus de viole... Œuvre II. Paris: Le Clerc, adresses ordinaires, [1763].	DEVRIÈS 1976, deest	Non / Ne	Non / Ne	Oui / Ano (1763)	
6 duos de violon de Sebetosky, 3 ^e œuvre. Paris: Le Menu, [1757]		Non / Ne	Non / Ne	Oui / Ano (1757)	Cat. Le Menu, 1763 (JOHANSSON 1955, facs. 79)

Les sonates pour deux flûtes sans basse (œuvre premier) du Morave Jan Šebetovský⁵¹ [Joannes Sebetosky] (1720 – après 1778?) également vendues «chez l’auteur à Nantes en Bretagne», sont conservées à Paris et au Japon; curieusement elles n’ont laissé aucune trace dans les catalogues des Boivin ni des Le Clerc, ni dans les annonces parisiennes. Là encore, la compilation des sources révèle l’existence de trois autres éditions de ce compositeur parues chez Ch.-N. Le Clerc, Christophe Le Menu ou Louis-Balthazar de La Chevardière.

⁵¹ Voir p. 282.

Sonáty pro dvě flétny bez basu (první opus Moravana Jana Šebetovského⁵¹ [Joannes Sebetosky] (1720 – po 1778?), prodávané rovněž „u autora v Nantes v Bretani“, se dochovaly v Paříži a v Japonsku. Je zajímavé, že po nich není ani stopy v katalozích nakladatelských domů Boivinů ani Le Clerců, ani v pařížské inzerci. I zde prozrazuje kompilace více pramenů existenci tří dalších vydaných děl tohoto skladatele tištěných Ch.-N. Le Clercem, Christophem Le Menu či Louisem-Balthazarem de La Chevardière.

⁵¹ Viz s. 283.

Wenceslaus Wodiczka / Václav Vodička	Référence moderne / Současné katalogy	Cons. à Paris / Uloženo v Paříži	Cons. hors de Paris / Uloženo mimo Paříž	Annonces / Inzerce	Catalogue d'éditeur / Nakladatelské katalogy
<i>Sei sonate a violino solo e basso... opera prima.</i> Paris: M ^{me} Boivin, J.-P. Le Clerc, M ^{lle} Monnet, [1739].	DEVRIÈS 1976, p. 266 RISM W 1718	Oui / Ano	Oui / Ano	Non, mais privilège de / Ne, ale privilegium z 1739.	Cat. Le Clerc, 1742 (DEVRIÈS 1976, p. 89)
<i>Huit sonates pour le violon et la basse dont il y en a quatre pour la flûte traversière... œuvre second.</i> Paris: M ^{me} Boivin, Le Clerc, grav. M ^{lle} Vendôme), [ca 1742-1751].	DEVRIÈS 1976, p. 266. RISM W 1721	Non / Ne	Oui / Ano	Non / Ne	Cat. Le Clerc, 1751 (DEVRIÈS 1976, p. 90)
<i>Sei sonate a flauto solo e basso e violoncello... opera terza.</i> Paris: J.-P. Le Clerc, grav. Chambon, [ca 1760-1762].	DEVRIÈS 1976, p. 266 RISM W 1722	Oui / Ano	Non / Ne	Non / Ne	Cat. Le Clerc, ca 1760-1762 (DEVRIÈS 1976, p. 114)

De Václav Vodička [Wenceslaus Wodiczka] (1712-1774), maître de concert et violoniste à la cour de Munich, on connaît trois livres de sonates pour violon ou pour flûte constituant ses opus 1, 2, et 3, tous publiés à Paris chez les Boivin ou les Le Clerc, le premier étant aussi réédité à deux reprises à Londres. Il a eu plus de chance que les compositeurs précédents car de son œuvre imprimé à Paris tout a été conservé. Aucune annonce, en revanche, ne permet de préciser les dates de parution.

Od Václava Vodičky [Wenceslaus Wodiczka] (1712–1774), koncertního mistra a houslisty na dvoře v Mnichově, známe tři knihy sonát pro housle nebo flét-nu, tvořící jeho opusy č. 1, 2 a 3, všechny vydané v Paříži u Boivinů nebo Le Clerců, přičemž první opus byl také dvakrát reeditován v Londýně. Vodička měl větší štěstí než předchozí skladatelé, protože jeho díla vytištěná v Paříži se dochovala všechna. Na druhé straně data je-jich vydání nelze upřesnit z žádného dobového inzerátu.

L'œuvre du maître viennois Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), assez abondant, a été surtout imprimé à Paris, Londres, Vienne et Amsterdam. Des six éditions qui portent le nom d'un des frères Le Clerc, la moitié seulement est conservée à Paris. Elles sont identifiables dans les annonces parisiennes entre 1756 et 1760 mais seul l'œuvre premier est visible dans un des catalogues de Ch.-N. Le Clerc. Marc Bayard ne publiant pas de catalogues, il n'est pas possible d'y rechercher ces éditions ⁵². Il en est de même pour le fonds de M^{lle} Castagnery, de sorte que seules les *Sinfonie a più stromenti* apparaissent dans le catalogue de Jean-Baptiste Venier.



Dílo vídeňského mistra Georga Christopha Wagenseila (1715–1777), dosti rozsáhlé, bylo tištěno zejména v Paříži, Londýně, Vídni a Amsterdamu. Ze všech šesti svazků nesoucích nakladatelské jméno jednoho z bratří Le Clercových se v Paříži dochovala pouze polovina. Lze je identifikovat díky inzerátům otištěným v pařížském tisku mezi lety 1756 a 1760, avšak pouze první dílo je dohledatelné v jednom z katalogů Ch.-N. Le Clerca. Vzhledem k tomu, že Marc Bayard nevydával žádné katalogy, nelze jeho vydání Wagenseilových děl dohledat.⁵² Stejně tak je tomu i s nakladatelským fondem mademoiselle Castagnery, pouze *Sinfonie a più stromenti* se pak objevují v katalogu Jeana-Baptisty Veniera.

8. Georg Christoph Wagenseil. *Sinfonie a più stromenti composte da vari autori. No 9* Paris: Venier, [ca 1760], page de titre / titulní strana. F-Pn, H-119. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

52 Elles ne figurent pas non plus dans l'inventaire de son fonds dressé en 1762 lors de sa cessation d'activité (F-Pan, MC/ET/LXXII/357).

52 Nejsou ani v inventáři vytvořeném k jeho fondu v roce 1762, kdy zastavil činnost (F-Pan, MC/ET/LXXII/357).

Georg Christoph Wagenseil	Référence moderne / Současné katalogy	Cons. à Paris / Uloženo v Paříži	Cons. hors de Paris / Uloženo mimo Paříž	Annonces / Inzerce	Catalogue d'éditeur / Nakladatelské katalogy
<i>Six sonates en trio pour deux violons et basse... œuvre premier.</i> Paris: Le Clerc, grav. M ^{me} Pradat, [ca 1760-1762]	DEVRIÈS 1976, p. 267 RISM W 33	Oui / Ano	Non / Ne	Non / Ne	Cat. Le Clerc, ca 1760-1762 (DEVRIÈS – LESURE 1979, cat. n° 132)
<i>Six trio en symphonie, faites pour exécuter à trois ou en plein orchestre... mis à jour par Mr Huberty, œuvre 2^e.</i> Paris: Bayard, Le Clerc, Tournelle, grav. J. Renou, [1756]	DEVRIÈS 1976, deest. RISM W 25	Non / Ne	Oui / Ano	Oui / Ano (1756)	
<i>Six simphonies à quatre parties obligées, avec les cors de chasse, ad libitum... mises au jour par Huberty, œuvre III.</i> Paris: Le Clerc, Bayard, M ^{lle} Castagnery, grav. J. Renou, [1757]	DEVRIÈS 1976, deest. RISM W 11	Non / Ne	Oui / Ano	Oui / Ano (1757)	
<i>Quatro concerti per il clavicembalo, due violini e basso.</i> Paris: Daumon, Bayard, Le Clerc, M ^{lle} Castagnery, Le Menu; Lyon, frères Le Goux, grav. M ^{lle} Vendôme, s.d.	DEVRIÈS 1976, deest. RISM W 13	Oui / Ano	Oui / Ano	Non (autres œuvres) / Ne (jiná díla)	Autres œuvres / Jiná díla
<i>Quatro concerti per il clavicembalo, due violini e basso.</i> Paris: Marc Bayard, Le Clerc, Marie-Anne Castagneri, s.d. [même œuvre que ci-dessus / totéž dílo jako výše]	DEVRIÈS 1976, deest. RISM W 13a	Non / Ne	Oui / Ano	Non (autres œuvres) / Ne (jiná díla)	Autres œuvres / Jiná díla
<i>Sinfonie a più stromenti composte da vari autori, N° [9].</i> Paris: Venier, Bayard, M ^{lle} Castagnery, Le Menu, Le Clerc, grav. M ^{me} Leclair, [ca 1760].	DEVRIÈS 1976, deest. RISM W 9	Oui / Ano	Non / Ne	Non / Ne	Cat. Venier 1760 (JOHANSSON 1955, facs. 118)

Quittant Paris, nous allons dans la boutique de Guéra, libraire et éditeur de musique actif à Lyon entre 1777 et 1787, donc bien plus tardif que les Boivin et les Le Clerc⁵³. Saxon d'origine, il a fait la part belle aux compositeurs germaniques, tels Franz Asplmayr, Joseph Barta, Nathanael Gottfried Gruner, Simon Hartmann, Joseph Haydn, Franz Anton Hemberger, Wenzel Himmelbauer, Franz Anton Hoffmeister, Pancratius Huber, Georg Simon Löhlein, Wenzel Pichl, Johann Abraham Sixt, Johann Baptist Vanhal, Ernst Wilhelm Wolff ou Anton Zimmermann. L'originalité de son catalogue, assez indépendant de ce qui se faisait à Paris, a fait qu'il est toujours le seul éditeur de musique lyonnais à avoir fait l'objet d'une bibliographie⁵⁴.

53 Cette raison sociale regroupe en fait deux personnages. Christian Gottlieb Gera, né à Gera (Saxe) en 1747, est inhumé le 30 décembre 1778 après avoir vendu pour 30 000 livres son «fonds de commerce de musique» à Jean Graff, négociant à Lyon. Celui-ci maintient la raison sociale et obtient le 5 novembre 1779 un privilège pour dix ans sous le nom de «Graff, dit Guera» et un second le 8 novembre 1782 sous le nom de Guera (F-LYad, 3E9190, Minutes du notaire André Joseph Caillat, 1778 et 1782-1783, 29 décembre 1778; F-LYad, 10C1201, Contrôle des actes des notaires et des actes sous seing privé. Bureau de Lyon, 5 décembre 1778-14 janvier 1779, fol. 87v; F-Pnm, Français 21968, p. 218-219 et 782; BRENET 1907, p. 463-464). Je remercie François-Pierre Goy pour avoir précisé cet épisode jamais éclairci de la transmission entre Guéra et Graff.

54 BROWN – GRISCOM 1987. Sur la place de Guéra dans la concurrence, voir DUVERLIE 2022.

Opustíme nyní Paříž a podíváme se do krámků hudebního knihkupce a nakladatele jménem Guéra činného v Lyonu v letech 1777 až 1787, tedy mnohem později než Boivinovi a Le Clercovi.⁵³ Guéra byl saského původu, a tak hojně vydával německé skladatele, jako byli Franz Asplmayr, Joseph Barta, Nathanael Gottfried Gruner, Simon Hartmann, Joseph Haydn, Franz Anton Hemberger, Wenzel Himmelbauer, Franz Anton Hoffmeister, Pancratius Huber, Georg Simon Löhlein, Václav [Wenzel] Pichl, Johann Abraham Sixt, Jan Křtitel Vaňhal [Johann Baptist Vanhal], Ernst Wilhelm Wolff nebo Anton Zimmermann. Jeho katalog, značně nezávislý na tom, co se vydávalo v Paříži, byl natolik originální, že je Guéra dodnes jediným lyonským hudebním

53 Tento podnik slučoval dvě osobnosti: Christian Gottlieb Gera, narozený v Geře (Sasko) roku 1747 a pohřbený 30. prosince 1778. Před smrtí prodal za 30 000 liber svůj fond hudebního knihkupce Jeanu Graffovi, lyonskému obchodníkovi. Ten pokračoval ve vydavatelsví pod jménem Guéra a 5. listopadu 1779 získal privilegium na deset let pod jménem „Graff, dit Guera“ (Graff, řečený Guera), další privilegium dostal 8. listopadu 1782 na jméno Guera (F-LYad, 3E9190, Originální zápisy notáře André Joseph Caillat, 1778 a 1782–1783, 29. prosince 1778; F-LYad, 10C1201, Kontrola notářských spisů a soukromých listin. Kancelář v Lyonu, 5. prosince 1778 – 14. ledna 1779, fol. 87v; F-Pnm, Français 21968, s. 218–219 a 782; BRENET 1907, s. 463–464). Děkuji François-Pierru Goyovi za upřesnění této dosud nikdy neobjasněné etapy převodu podniku mezi Guérou a Graffem.

Anton Zimmermann	Référence moderne / Současné katalogy	Cons. à Paris / Uloženo v Paříži	Cons. hors de Paris / Uloženo mimo Paříž	Annonces / Inzerce	Catalogue d'éditeur / Nakladatelské katalogy
<i>Op. 1, Sei duetti per due violini.</i> Lyon: Guéra, [juillet / červenec 1777].	BROWN- GRISCOM 1987, L3	Non / Ne	Non / Ne	Oui / Ano (1777)	Cat. Guéra, facs. 1-13
<i>Op. 2a, Sei sonate per il cembalo obligato, con violino...</i> Lyon: Guéra, [avril / duben 1777]	RISM Z 223 BROWN- GRISCOM 1987, PN7	Non / Ne	Oui / Ano	Oui / Ano (1777)	Cat. Guéra, facs. 1-13
<i>Op. 3, Sei quartetti...</i> Lyon: Guéra, [avril / duben 1777].	RISM Z 220 BROWN- GRISCOM 1987, PN15	Non / Ne	Oui / Ano	Oui / Ano (1777)	Cat. Guéra, facs. 1-13

L'œuvre imprimé d'Anton Zimmermann (1741-1781) se répartit entre Lyon, Vienne et Presbourg (Bratislava). Ses trois premiers opus sont édités par Guéra à Lyon; son op. 1 est perdu et les deux suivants ne sont conservés qu'à l'étranger. Ces trois parutions sont visibles dans les annonces parisiennes en 1777, et figurent dans les catalogues de Guéra.

nakladatelem, jehož produkce se stala předmětem bibliografického zpracování.⁵⁴

Vydaná díla Antona Zimmermanna (1741–1781) jsou rozdělena mezi Lyon, Vídeň a Prešpurk (Bratislavu). Jeho první tři opusy vyšly u Guéry v Lyonu. Jeho opus č. 1 se ztratil a oba další se dochovaly jenom v zahraničí. Tyto tři nototisky jsou dohledatelné v pařížské inzerci z roku 1777 a taktéž v nakladatelských katalozích Guéry.

54 BROWN-GRISCOM 1987. O postavení Guéry mezi konkurencí viz DUVERLIE 2022.



De tous ces exemples, on retiendra que le chercheur a toujours intérêt à compiler des sources bibliographiques diversifiées pour obtenir un état à la fois plus riche et plus précis de l'œuvre imprimé d'un compositeur, et accessoirement que les choses sont souvent plus compliquées qu'il n'y paraît.



Ze všech výše uvedených příkladů vyplývá, že badatel má vždy zájem na tom, aby zkompiloval rozmanité bibliografické zdroje a získal tak bohatší i přesnější informace o stavu tištěného díla určitého skladatele, jakož i to, že věci jsou často složitější, než se na první pohled zdá.

3.

Chapitre 3

Kapitola 3



Le dépôt légal de la musique en France au XVIII^e siècle

Marguerite Sablonnière

Le 29 septembre 1758, le « sieur Vondradschek » obtenait de la chancellerie du roi de France un privilège général lui accordant l'autorisation de faire graver « de la musique instrumentale de sa composition » pendant dix années (fig. 9a,b)⁵⁵. Outre les droits versés par le requérant pour cette formalité, celui-ci devait également remettre à la Chambre syndicale de la Librairie et imprimerie de Paris un certain nombre d'exemplaires, dont trois étaient destinés à la Bibliothèque du roi à Paris. C'est très probablement l'un de ces exemplaires qui est actuellement conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote VM7-1944 (fig. 10), et le seul référencé à ce jour dans le RISM (A/I W 1849).

55 [Registre des privilèges], F-Pnm, Français 21961, p. 391-392.

Povinné výtisky hudebnin ve Francii 18. století

Marguerite Sablonnière

Dne 29. září 1758 obdržel „sieur Vondradschek“ [pan Vondráček] od kanceláře francouzského krále obecné privilegium, přiznávající mu právo vydávat rytecky „instrumentální hudbu vlastní kompozice“ po dobu deseti let (obr. 9a, b).⁵⁵ Kromě autorských práv, jež musel žadatel za tuto formalitu zaplatit, měl rovněž povinnost odevzdávat Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komoře z každého vydání určitý počet výtisků, z nichž tři byly určeny Královské knihovně v Paříži. A právě jeden z těchto výtisků je pravděpodobně tím, který je v současnosti uchováván v hudebním oddělení Francouzské národní knihovny pod signaturou VM7-1944 (obr. 10), a to jako jediný, na nějž k dnešnímu dni odkazuje RISM (A/I W 1849).

55 Registre des privilèges / Soupis privilegií, F-Pnm, Français 21961, s. 391–392.

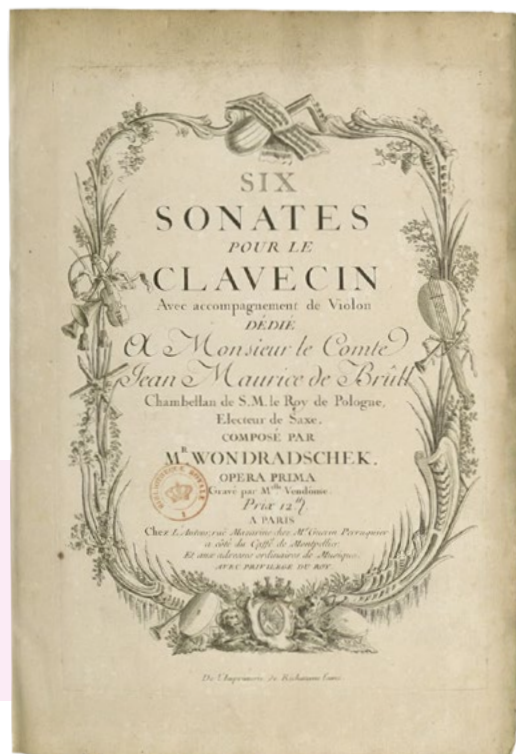
Grâce à l'organisation d'un « dépôt légal » – le terme n'est cependant pas employé sous l'Ancien Régime⁵⁶ – des centaines d'œuvres musicales ont pu être sauvées de l'oubli, comme c'est le cas pour les *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, premier opus de François Jean Wondradschek.

Afin de mieux comprendre comment s'est formée une grande partie du fonds musical de la Bibliothèque du roi à Paris, devenue Bibliothèque nationale sous la Révolution, il convient de décrire l'ensemble du processus du dépôt légal au XVIII^e siècle, qui résulte de la mise en place progressive d'une réglementation de la production et de la diffusion des ouvrages imprimés.

10. François Jean Wondradschek / František Jan Vondráček. *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon. Opera prima.* Paris: l'auteur, 1758, page de titre / titulní strana.
F-Pn, VM7-1944. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

⁵⁶ Les sources d'archives désignent les exemplaires ayant cette provenance comme étant « remis » ou « fournis » à la Chambre syndicale.

Díky zřízení jakéhosi „práva na povinný výtisk“ – tento pojem nicméně není ve Francii až do Francouzské revoluce používán⁵⁶ – mohly být ochráněny před zapomněním stovky hudebních děl, jako je tomu v případě *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon* [Šesti sonát pro cembalo s houslovým doprovodem], opus první, od Františka Jana Vondráčka.



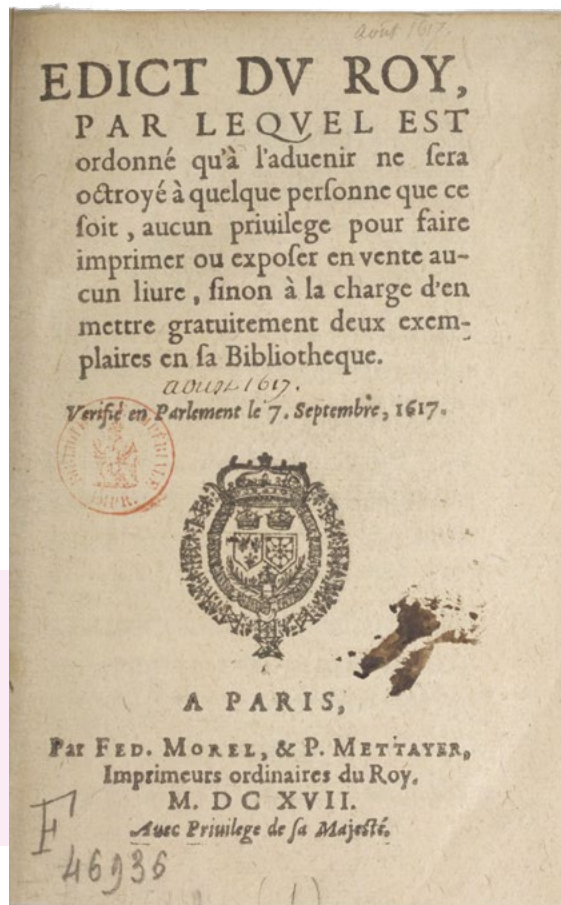
⁵⁶ Archivní prameny označují výtisky tohoto původu jako „odevzané“ nebo „předložené“ Syndikátní komoře.

Les dates clés de l'histoire du dépôt légal en France

Historiquement, le texte fondateur du dépôt légal est l'ordonnance de Montpellier de 1537, qui enjoignait qu'un exemplaire de « toutes les œuvres dignes d'être vues qui ont été ou qui seront faites » devrait être remis à la Bibliothèque du roi, alors établie à Blois⁵⁷. Malgré les sanctions prévues pour obliger les contrevenants – confiscation de l'édition et amende –, le dispositif ne fut pour ainsi dire pas appliqué. Le pouvoir royal mit alors successivement en place diverses réglementations pour contrôler tout le circuit d'impression et de circulation des livres afin, notamment, de se protéger des publications hostiles à son encontre. Toute impression devait par conséquent être soumise à son autorisation et l'instauration du privilège d'impression, dès 1563, renforça cette prérogative. Cette formalité permettait, en contrepartie, aux imprimeurs et libraires de se protéger des contrefaçons.

L'édit d'août 1617, second acte fondateur du dépôt légal, apporta une innovation importante à cette réglementation : la validité du privilège fut subordonnée au dépôt d'exemplaires à la Bibliothèque du roi, qualifiée de « bibliothèque publique »⁵⁸ (fig. 11). Il s'appliquait alors à tout livre, cahier ou volume. Ce système restera en vigueur jusqu'à la fin de l'Ancien Régime et s'étendra progressivement à d'autres types de documents que le « livre ».

Au même moment, les imprimeurs et libraires de Paris s'organisaient en communauté, dont les statuts de 1618,



⁵⁷ LEMAÎTRE 1910, p. 1-2.

⁵⁸ *Edict 1617.*

Abychom lépe porozuměli tomu, jak se utvářela velká část hudebního fondu Královské knihovny v Paříži, z níž se za Francouzské revoluce stala Národní knihovna, je vhodné si popsat celý proces fungování povinného výtisku ve Francii v průběhu 18. století, který byl výsledkem postupného zavádění reglementace v oblasti výroby a šíření tiskovin.

Klíčová data dějin povinného výtisku ve Francii

Historickým zakládajícím textem v oblasti práva na povinný výtisk ve Francii je nařízení z Montpellieru z roku 1537, které výslovně stanovovalo, že „z každého vytvořeného nebo chystaného díla hodného spatření“ bude muset být odevzdán jeden výtisk Královské knihovně, sídlící tehdy v Blois.⁵⁷ Navzdory hrozícím sankcím, jako byla konfiskace celého nákladu a pokuta, v praxi nebyl tento mechanismus uplatňován. Královská moc tedy postupně zavedla různé reglementace sloužící ke kontrole celého cyklu tisku a oběhu knih, a to zejména proto, aby se chránila před publikacemi, jež jí byly nepřátelské. Každé vydání tiskem muselo být tudíž předloženo ke schválení a zavedení tiskového privilegia roku 1563 toto výsadní právo jen posílilo. Tato formalita na druhé straně tiskařům a knihkupcům poskytovala ochranu před patisky.

Edikt ze srpna 1617, jenž byl druhou zakládající listinou práva na povinný výtisk, vnesl do této reglementace důležitou inovaci: platnost privilegia byla podmíněna předložením výtisků do Králov-

ské knihovny, označované za „veřejnou knihovnu“⁵⁸ (obr. 11). Tato povinnost se tudíž vztahovala na každou knihu, sešit či svazek. Tento systém zůstal v platnosti až do Francouzské revoluce a postupně se rozšířil i na jiné druhy dokumentů než jen na „knihy“.

11. *Edict du Roy, par lequel est ordonné qu'à l'advenir ne sera octroyé à quelque personne que ce soit, aucun privilege pour faire imprimer ou exposer en vente aucun livre, sinon à la charge d'en mettre gratuitement deux exemplaires en sa bibliotheque* [Královův výnos, jímž je nařízeno, že v budoucnu nebude vůbec nikomu uděleno žádné privilegium k vydání nebo prodeji jakékoli knihy, pouze se závazkem dát zdarma dva výtisky do jeho knihovny]. Paris: F. Morel & P. Mettayer, 1617.

F-Pndep, F-46936 (1) (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

⁵⁷ LEMAÎTRE 1910, s. 1–2.

⁵⁸ *Edict* 1617.

approuvés par le pouvoir royal, entérinaient à la fois le monopole exercé sur l'impression des livres et la création d'une Chambre syndicale, acteur essentiel dans le dispositif de réglementation et le circuit du dépôt légal. L'article XV de ces statuts stipulait en effet que deux exemplaires des livres devaient être remis à la Bibliothèque du roi par les libraires et imprimeurs ayant reçu un privilège⁵⁹. Comme ces derniers se soustrayaient très souvent à l'obligation de dépôt, le Conseil du roi ordonna que le syndic de la librairie tînt registre de tous les privilèges et permissions accordés. Un arrêt du Parlement du 8 avril 1653 conféra ainsi à la Chambre syndicale de la librairie et imprimerie de Paris une part du contrôle que le pouvoir royal entendait exercer sur la diffusion de la production imprimée. Ce contrôle s'exerçait également sur les exemplaires que devaient fournir les auteurs, les imprimeurs et les libraires aux différents bénéficiaires, à savoir la Bibliothèque du roi, le Cabinet du roi au Louvre, le chancelier et la Communauté elle-même.

En 1704 enfin, le pouvoir royal prescrivit à la Chambre syndicale, par un arrêt du 17 octobre, de concentrer tous les exemplaires demandés. Un nouveau circuit se mit donc en place pour le dépôt : les exemplaires destinés à la Bibliothèque du roi n'étaient plus apportés directement sur place, mais un employé de la bibliothèque devait se rendre régulièrement à la Chambre syndicale pour en retirer les ouvrages ayant obtenu un privilège. À partir des registres tenus par cette dernière, le garde de la Bibliothèque royale pouvait vérifier la régularité des dépôts.

De même que l'enregistrement des privilèges s'est maintenu depuis 1653 jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les nouvelles dispositions introduites en 1704, confirmées par le *Règlement de la librairie* du 28 février 1723⁶⁰, ne prirent fin qu'en 1790 avec l'interruption du dépôt obligatoire, puis la suppression de la Chambre syndicale de la librairie et imprimerie de Paris, suite à l'abolition des corporations (décret d'Allarde du 17 mars 1791, complété par la loi Le Chapelier du 14 juin de la même année).

Les nouvelles dispositions affectèrent toute l'organisation des professions de libraire et d'imprimeur. Comme l'indique Henri Lemaître, « l'impression des livres n'étant plus entourée d'aucune formalité légale, il devint impossible aux auteurs de faire constater leurs droits de propriété, toutes

59 SAUGRAIN 1744, p. 394.

60 SAUGRAIN 1744, p. 3 *sqq.*

V téže době se pařížští tiskaři a knihkupci organizovali do cechu, jehož stanovy z roku 1618, schválené královskou mocí, stvrzovaly monopol na tisk knih a zároveň vytvoření Syndikátní komory, klíčového hráče v systému nařízení a oběhu povinných výtisků. Článek XV těchto stanov určoval, že dva výtisky knih musí být předloženy Královské knihovně těmi knihkupci a tiskaři, kteří jsou držiteli nějakého privilegia.⁵⁹ A protože tito držitelé privilegií se svému závazku předkládat povinné výtisky velmi často zpronevěřovali, nařídila Královská rada, aby knihkupecký syndikát vedl soupis všech udělených privilegií a povolení. Soudní rozhodnutí Pařížského parlamentu z 8. dubna 1653 tak svědilo část kontrolní pravomoci, již královská moc zamýšlela uplatňovat nad šířením tištěné produkce, na Pařížskou knihkupeckou a tiskařskou syndikátní komoru. Tato kontrola byla uplatňována rovněž nad výtisky, které museli předkládat autoři, tiskaři a knihkupci různým příjemcům, totiž Královské knihovně, Královskému kabinetu v Louvru, kancléři i samotnému knihkupeckému cechu.

A konečně výnosem ze 17. října 1704 nařídila královská moc výše zmíněné Syndikátní komoře, aby u sebe soustředila veškeré požadované povinné výtisky. Pro uplatnění práva na povinný výtisk tak vznikl nový systém: výtisky určené pro Královskou knihovnu již nebyly přinášeny do této knihovny přímo, ale některý z jejích zaměstnanců měl za úkol pravidelně docházet do Syndikátní komory a vyzvedávat odsud díla, jimž bylo uděleno privilegium. Na základě soupisů, jež Syndikátní komora vedla, mohl strážce Královské knihovny kontrolovat regulérnost odvádění povinných výtisků.

Stejně jako se zapisování privilegií udrželo od roku 1653 až do Francouzské revoluce, i nová opatření zavedená v roce 1704 a potvrzená *Règlement de la librairie* [Nařízením o knihkupcích] z 28. února 1723⁶⁰ skončila až v roce 1790 přerušáním odvádění povinných výtisků a následným zrušením Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory v důsledku zrušení cechů a korporací (Allardův dekret ze 17. března 1791 doplněný Le Chapelierovým zákonem ze 14. června téhož roku).

Tato nová opatření se dotkla celé organizace knihkupecké a tiskařské profese. Jak uvádí Henri Lemaître, „vzhledem k tomu, že tisk knih nadále nepodléhal žádné právní úpravě, přestalo být pro autory možné uplatňovat majetková práva, veškeré patisky se staly legálními a spisovatelé byli připraveni o své neoprávněnější příjmy [...]. Tím, že privilegia byla zrušena, nemohlo být ani

⁵⁹ SAUGRAIN 1744, s. 394.

⁶⁰ SAUGRAIN 1744, s. 3 a násl.

les contrefaçons devinrent licites, et les écrivains se virent frustrés de leurs revenus les plus légitimes [...]. Les privilèges étant abolis, il ne pouvait être question de les rétablir, ni de soumettre le commerce des livres à une surveillance qui paraissait odieuse⁶¹. » Afin qu'une action en contrefaçon puisse être reçue, un dépôt fut rétabli par le décret des 19-24 juillet 1793, cette fois directement à la Bibliothèque nationale⁶². Le but de cette nouvelle réglementation, qui s'appliquait également aux compositeurs (article premier), était de garantir la propriété littéraire. L'absence de contrainte pour les auteurs, seuls responsables du dépôt, posa cependant quelques difficultés pour le recouvrement des ouvrages et l'enrichissement des collections nationales⁶³. Les registres de dépôt légal produits par la Bibliothèque nationale à partir de 1793⁶⁴ contiennent toutefois de nombreuses entrées de partitions : les éditeurs de musique semblent avoir suivi de manière assez scrupuleuse les dispositions mises en place par le législateur pour la protection de leurs droits.

Les spécificités du dépôt légal des partitions

Au XVIII^e siècle, l'édition musicale avait la particularité de proposer des publications résultant de deux techniques d'impression différentes, la première au moyen de caractères de musique (typographie musicale) et la seconde de planches gravées. Or, ces deux formes d'impression étaient soumises à des réglementations distinctes. Le premier procédé fut employé presque exclusivement par la maison Ballard qui, conservant le quasi-monopole d'impression de la musique jusqu'au début

⁶¹ LEMAÎTRE 1910, p. XXVIII.

⁶² L'article 6 du décret stipule : « Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque nationale ou au Cabinet des estampes de la République, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs. »

⁶³ Ce constat est souligné dans un rapport sur l'organisation de la Bibliothèque nationale daté de l'an IV (voir LEMAÎTRE 1910, 3e partie, p. 81).

⁶⁴ Registres de dépôt légal, F-Pnm, Archives modernes 129 et 130 (1793-1801). Ces registres sont numérisés dans Gallica.

řeči o jejich obnově, ani o podřízení obchodu s knihami jakémukoli dohledu, který byl považován za hanebný.⁶¹ Aby mohly být přijímány žaloby na patisky, bylo dekretem z 19.–24. července 1793 obnoveno právo na povinný výtisk, jež nyní připadlo přímo Francouzské národní knihovně.⁶² Cílem této nové právní úpravy, jež se vztahovala rovněž na hudební skladatele (článek první), bylo zajistit autorské právo. Nicméně chybějící sankce v případě neplnění tohoto závazku pro autory, kteří byli jako jediní odpovědní za odvádění povinného výtisku, způsobovala jistě obtíže při vymáhání daných děl a získávání akvizic do národních sbírek.⁶³ Přesto však soupisy povinných výtisků vedené Francouzskou národní knihovnou od roku 1793⁶⁴ obsahují spoustu získaných partitur: hudební vydavatelé tedy plnili legislativní opatření přijatá k ochraně jejich vlastních práv nejspíš dosti svědomitě.

Specifika povinného výtisku u hudebnin

Zvláštností nototisku v 18. století bylo to, že vedle sebe existovalo vydávání hudebnin prostřednictvím dvou různých tiskových technik: první otiskovala hudební znaky (typografický nototisk), druhá vyryté desky (rytý nototisk). Ovšem každá z obou forem tisku podléhala odlišné právní úpravě. První techniku využíval téměř výlučně nakladatelský dům Ballardů, který, uchovávaje si kvazimonopol na typografický nototisk až do počátku 18. století,⁶⁵ podléhal v zásadě pravidlům, jimiž se řídil Cech pařížských knihkupců a tiskařů. Naproti tomu rytý nototisk nebyl organizován do „cechů“,

⁶¹ LEMAÎTRE 1910, s. XXVIII. Pro originální citaci viz francouzský text.

⁶² Článek 6 tohoto dekretu uvádí: „Každý občan, který vydá literární nebo grafické dílo jakéhokoli žánru, bude povinen odevzdat z něj dva výtisky do Francouzské národní knihovny nebo do Kabinetu grafik Francouzské republiky, za což obdrží stvrzenku podepsanou knihovníkem, jinak nebude moci být přijat za stranu v soudních sporech vůči vydavatelům a špiřitelům patisků.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

⁶³ Toto úřední zjištění je podtrženo v jedné zprávě o organizaci Francouzské národní knihovny z roku IV revolučního kalendáře (viz LEMAÎTRE 1910, 3. část, s. 81).

⁶⁴ Registres de dépôt légal / Soupisy povinných výtisků, F-Pnm, Archives modernes 129 a 130 (1793–1801). Tyto soupisy jsou dostupné v digitální knihovně *Gallica*.

⁶⁵ Viz GUILLO 2015.

du XVIII^e siècle⁶⁵, était en principe soumise aux règles régissant la Communauté des libraires et imprimeurs de Paris. En revanche, la gravure de musique n'était pas organisée en « communauté » car, depuis l'arrêt du Conseil d'État de Saint-Jean-de-Luz de 1660, elle restait un art libre de tous droits et de toutes contraintes. Toutefois, si l'exercice de la profession de graveur pouvait se faire librement, la Communauté des libraires exerçait une forme de contrôle sur la diffusion de la musique gravée par l'obligation qu'avaient les graveurs – et les compositeurs qui souhaitaient faire graver leurs œuvres – de se soumettre aux règlements de la librairie en matière d'autorisation et de dépôt d'exemplaires⁶⁶.

En ce qui concerne le dépôt légal en particulier, les sources d'archives conservent peu de traces de mentions explicites touchant la musique. On peut supposer, pour la musique gravée, que l'arrêt du Conseil de 1672 qui imposa aux graveurs d'estampes d'apporter à la Bibliothèque du roi deux exemplaires des œuvres gravées depuis vingt ans – cet arrêt démontrant l'inefficacité du dépôt des gravures – devait inclure la musique produite par ce procédé. Mais le premier arrêt du Conseil dans lequel le dépôt des partitions fait l'objet d'une réclamation spécifique est celui daté du 25 juin 1714 qui enjoignait à Ballard, libraire imprimeur, et à Foucault, marchand mercier, de fournir huit exemplaires de tous les livres de musique qu'ils mettaient en vente⁶⁷.

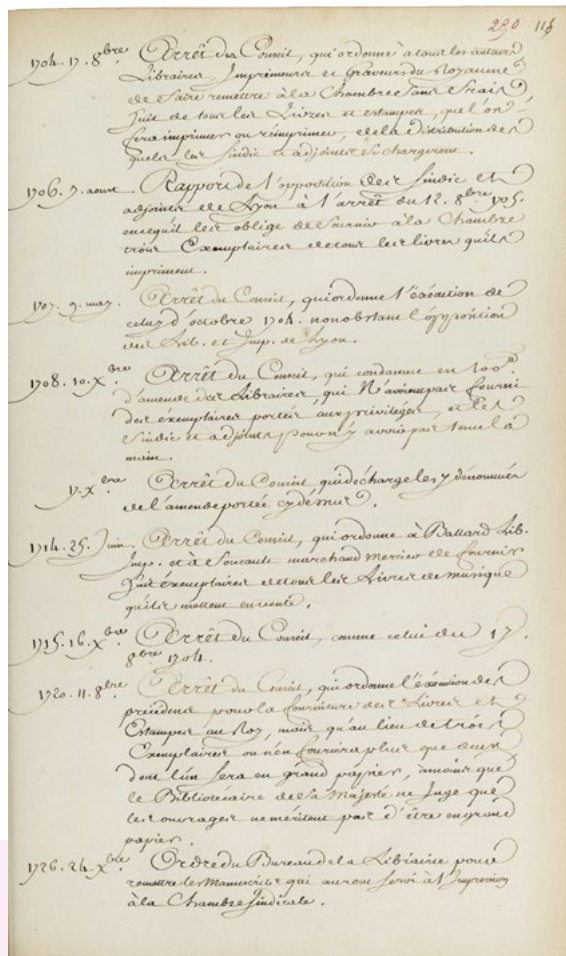
Il faut remarquer que le recours à la technique de la gravure, devenue majoritairement employée au cours du XVIII^e siècle car plus adaptée à la complexification de la notation musicale, eut des conséquences sur la complétude du dépôt légal. En effet, les archives de la Chambre syndicale renferment de nombreuses notes et rapports faisant état de la mauvaise volonté des graveurs à se plier aux exigences de la Communauté des libraires. De nombreux avis furent ainsi envoyés par les

12. Arrêt du Conseil, 25 juin 1714 / Vynos Státní rady, 25. června 1714.
F-Pnm, Français 21814, fol. 250. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

⁶⁵ Voir GUILLO 2015.

⁶⁶ FAU 1978, p. 49-50.

⁶⁷ Arrêt du Conseil, 25 juin 1714, F-Pnm, Français 21814, fol. 250. Cet arrêt du Conseil est mentionné dans SAUGRAIN 1744, p. 412-413.



neboť od vydání výnosu Státní rady ze Saint-Jean-de-Luz z roku 1660 zůstávalo rytectví uměním osvobozeným ode všech práv i povinností. Nicméně přestože rytecké povolání bylo možno vykonávat svobodně, Cech knihkupců jistým způsobem dohlížel na šíření rytého nototisku prostřednictvím povinnosti, již měli rytci – a také ti skladatelé, kteří chtěli svá díla vydávat rytým nototiskem –, totiž povinnosti podřídit se knihkupeckým nařízením, pokud šlo o schvalování tisků a odevzdávání povinných výtisků.⁶⁶

Pokud jde konkrétně o povinné výtisky, archivní prameny obsahují jen málo explicitních zmínek týkajících se hudebnin. Můžeme předpokládat, že výnos Státní rady z roku 1672, který ukládal tiskařům grafik povinnost odevzdávat Královské knihovně dva výtisky děl vydaných rytecky za posledních dvacet let – tento výnos tak dokládá dosavadní neúčinnost získávání povinného výtisku od grafik – měl zahrnovat i nototisk vydávaný ryteckou technikou. Avšak první výnos Státní rady, v němž je povinný výtisk hudebnin předmětem konkrétní upomínky, je výnos z 25. června 1714, jenž nařizoval výslovně Ballardovi, knihkupci a tiskaři, a Foucaultovi, obchodníkovi s uměním (*marchand mercier*), aby dodali osm výtisků ode všech hudebnin, které uváděli do prodeje.⁶⁷

⁶⁶ FAU 1978, s. 49–50.

⁶⁷ Arrêt du Conseil / Výnos Státní rady, 25. června 1714, F-Pnm, Français 21814, fol. 250. Tento výnos Státní rady zmiňuje SAUGRAIN 1744, s. 412–413.

syndics, chargés par la Communauté du contrôle des libraires, pour faire déposer les publications musicales non fournies. Ces tensions, qui persistèrent durant tout l'Ancien Régime, expliquent sans doute les nombreuses lacunes constatées dans les collections musicales de la BnF.

Le contrôle de la diffusion de la musique : les archives de la Chambre syndicale de la Librairie et imprimerie de Paris et du Bureau de la Librairie

La diffusion des œuvres de musique et la remise des exemplaires publiés aux différents dépôts – dont la Bibliothèque du roi – étant soumises au contrôle de la Librairie, on retrouve des traces de tout ce processus dans différentes sources d'archives, conservées au département des Manuscrits de la BnF⁶⁸.

Au début de ce processus, il convient d'évoquer la question de la censure préalable, c'est-à-dire l'obligation pour les auteurs de faire approuver leur manuscrit par les censeurs royaux, nommés par le chancelier. La procédure ne semble pas avoir été appliquée pour les partitions sans texte : dans les registres de la Librairie qui consignent les demandes de privilège et dans lesquels une colonne est prévue pour indiquer le nom des censeurs auxquels les ouvrages ont été attribués, celle-ci n'est jamais renseignée pour la musique instrumentale. C'est le cas, par exemple, pour l'enregistrement de la demande de Wondradschek, effectuée le 31 août 1758⁶⁹ (fig. 13).

		présenté par	Distribué à N. N.
2727	Exécution des ouvrages de M. Joubert		de la Librairie
2728	Exécution de l'ouvrage de M. Joubert	Durand de la Librairie	
2729	Mémoire de M. Joubert	Durand de la Librairie	de la Librairie
2730	Ouvrages de M. Joubert	Durand de la Librairie	de la Librairie
Du 31 août 1758			
2731	Musique instrumentale de M. Joubert	Durand de la Librairie	de la Librairie
2732	Exécution de l'ouvrage de M. Joubert	Durand de la Librairie	de la Librairie
2733	Exécution de l'ouvrage de M. Joubert	Durand de la Librairie	de la Librairie

⁶⁸ L'historique de l'entrée de ces fonds à la BnF est retracé dans ESTIVALS 1961, p. 6-8.

⁶⁹ F-Pnm, Français 21998, fol. 209v.

Je potřeba poznamenat, že příklon k rytecké technice, jež se začala většinou používat v průběhu 18. století, protože byla pro stále komplexnější hudební zápis vhodnější, měl dopad na úplnost odevzdávaných povinných výtisků. Archivní fondy Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory obsahují četné poznámky a zprávy vypovídající o neochotě rytců podřídit se požadavkům cechu knihkupců. Syndikové pověřeni tímto cechem, aby kontrolovali knihkupce, zaslali řadu upomínek, jejichž cílem bylo nedodané nototisky získat. Těmito neshodami, jež přetrvávaly po celé období starého režimu až do Francouzské revoluce, lze beze sporu vysvětlit mnohé mezery v hudebních sbírkách Francouzské národní knihovny.

Kontrola šíření hudebnin: archivy Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory a Knihkupecké kanceláře

Vzhledem k tomu, že šíření hudebnin a odevzdávání vydaných výtisků různým subjektům – jako například Královské knihovně – podléhalo kontrole knihkupců, nacházíme stopy celého procesu v různých archivních pramenech, uchovávaných v oddělení rukopisů Francouzské národní knihovny.⁶⁸

Na začátku tohoto procesu je potřeba zmínit otázku předběžné cenzury, tedy povinnost autorů nechat schválit rukopis královskými cenzory, jmenovanými kancléřem. Zdá se ovšem, že se tento

postup neuplatňoval u hudebnin bez textu – v soupisech žádostí o privilegia vedených Pařížskou knihkupeckou a tiskařskou syndikátní komorou nebývá u položek instrumentální hudby nikdy vyplněna kolonka pro jméno přiděleného cenzora. To je třeba i případ Vondráčkovy žádosti podané 31. srpna 1758⁶⁹ (obr. 13).

13. Registre de la Librairie. Demandes de privilèges / Soupis Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory. Žádosti o privilegia.

F-Pnm, Français 21998, fol. 209v. (© gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale de France)

68 Historie začlenění těchto fondů do Francouzské národní knihovny je zachycena v publikaci ESTIVALS 1961, s. 6–8.

69 F-Pnm, Français 21998, fol. 209v.

On ne sera pas surpris en revanche de constater que la musique vocale était plus strictement surveillée, les librettistes et auteurs de paroles mises en musique étant contraints de soumettre leurs textes aux censeurs. Ainsi, à la date du 26 juin 1738, « [l]es œuvres du Sr Mouret contenant les opera et autres pieces de musique vocale et instrumentale » sont enregistrées avec la mention « approuvé » par le censeur Montcrif, et le privilège de réimprimer les œuvres est mentionné comme ayant été accordé le 20 juillet 1738 pour douze ans⁷⁰.

Les graveurs de musique cherchèrent cependant manifestement à se soustraire aux règles de la Librairie, notamment en refusant de remettre au censeur, comme c'était l'usage, un exemplaire de leur production. C'est ce que l'on peut déduire de la lecture d'une réclamation adressée au chancelier par le censeur Simon, d'un exemplaire des cantates de Bernier, dont l'approbation fut accordée en 1738 et qui finit par ce constat :

Le refus de remettre l'exemplaire dû aux examinateurs, n'est fondé que sur la prétendue exemption d'en fournir, des livres de musique, par ceux qui les font graver et débiter⁷¹.

Une fois l'approbation par le censeur obtenue, lorsqu'elle était requise, et le privilège enregistré à la Chambre syndicale des libraires et imprimeurs, le compositeur et son éditeur pouvaient diffuser les œuvres imprimées, car légalement protégées des contrefaçons.

Les registres de transcription de tous les privilèges et permissions accordés, que la Chambre syndicale était chargée de tenir, contiennent également ceux délivrés pour les œuvres musicales. Ils sont conservés au département des Manuscrits de la BnF sous les cotes Français 21948 à 21971 pour les années 1703 à 1789⁷².

70 F-Pnm, Français 21996, fol. 287v.

71 F-Pnm, Français 22076, fol. 124.

72 Les privilèges accordés aux œuvres musicales ont été recensés dans BRENET 1907. Une partie de ces registres a été numérisée et est consultable dans Gallica. C'est dans le registre portant la cote Français 21961 que l'on trouve la transcription du privilège accordé à F. J. Wondradschek.

Nebude naopak jistě žádným překvapením, že vokální hudba byla hlídána přísněji a že libretisté a autoři zhudebněných textů byli nuceni předkládat své texty cenzorům. Takto jsou k datu 26. června 1738 cenzorem Montcrifem zaznamenána „díla Sra Moureta zahrnující opery a další kusy vokální a instrumentální hudby“ s poznámkou „povoleno“ a privilegium na jejich dotisk je uvedeno jako udělené 20. července 1738, a to na dvanáct let.⁷⁰

Ovšem vydavatelé rytého nototisku se evidentně snažili vymanit se z pravidel knihkupců zejména v tom ohledu, že odmítali předkládat cenzorovi jeden výtisk ze své produkce, jak bylo tehdy zvykem. Alespoň to lze vyvodit z jedné upomínky zaslané kancléři cenzorem Simonem požadujícím jeden výtisk Bernierových kantát, jimž bylo uděleno povolení k tisku roku 1738, a jež končí tímto konstatováním:

Odmítnutí předložit povinný výtisk komisařům je založeno jen na domnělé výjimce z této povinnosti pro hudebniny, o níž jsou přesvědčeni ti, již hudebniny vydávají rytým nototiskem a uvádějí je do prodeje.⁷¹

Jakmile bylo cenzorské povolení získáno, bylo-li vyžadováno, a privilegium zapsáno v soupisech Knihkupecké a tiskařské syndikátní komory, mohli skladatel i jeho nakladatel vytištěné skladby rozšiřovat, neboť byly zákonem chráněny před patiskem.

Soupisy opisů všech udělených privilegií a povolení, jež byla tato Syndikátní komora povinna vést, obsahují rovněž privilegia udělená hudebním dílům. Tyto soupisy jsou uchovávány v oddělení rukopisů Francouzské národní knihovny pod signaturami Français 21948 až 21971 za léta 1703 až 1789.⁷²

⁷⁰ F-Pnm, Français 21996, fol. 287v. Pro originální citaci viz francouzský text.

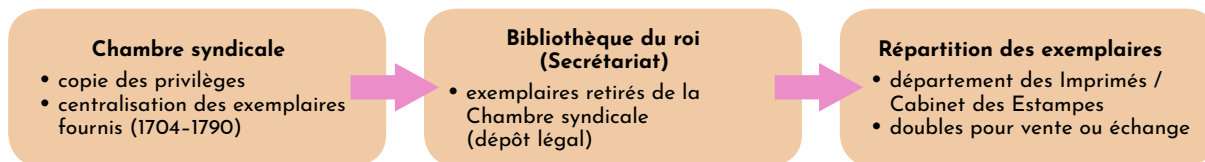
⁷¹ F-Pnm, Français 22076, fol. 124. Pro originální citaci viz francouzský text.

⁷² Privilegia udělená hudebním dílům jsou souhrnně uvedena v publikaci BRENET 1907. Část těchto soupisů privilegií byla zdigitalizována a lze je studovat prostřednictvím digitální knihovny *Gallica*. Opis privilegia uděleného F. Vondráčkovi se nachází v soupise označeném signaturou Français 21961.

Les archives du dépôt légal à la Bibliothèque du roi (1684–1800)

À partir de 1684, la Bibliothèque du roi à Paris ouvrit des registres pour consigner tous les exemplaires reçus par dépôt légal. Jusqu'en 1704, les auteurs venaient déposer les exemplaires directement à la Bibliothèque, mais à partir de 1704 et jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les œuvres étaient d'abord remises à la Chambre syndicale, puis les exemplaires destinés à la Bibliothèque du roi étaient « retirés de la Chambre » à des périodes régulières, comme on peut le constater sur les registres. Enfin, à partir de 1793, des registres de dépôt furent ouverts à la Bibliothèque nationale (puis impériale), unique attributaire du dépôt jusqu'au décret sur la Librairie du 5 février 1810.

Le schéma qui suit résume les principales étapes du dépôt des partitions depuis la Chambre syndicale jusqu'aux différents départements de la Bibliothèque du roi :



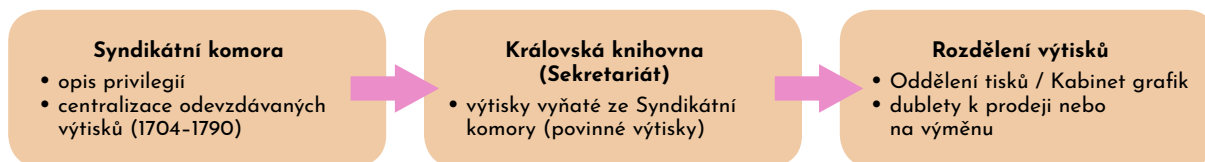
Les différents registres ouverts au XVIII^e siècle ont évolué dans leur présentation matérielle, mais on peut en distinguer trois grandes périodes. Il faut signaler que, si les deux premiers registres (1684-1724) ont bien été cotés dans les archives administratives de la Bibliothèque, en revanche les registres de la période suivante (1724-1790) ont été par erreur cotés dans le fonds des archives de la Chambre syndicale. Ces derniers ont cependant été produits par la Bibliothèque du roi puisque l'un des rédacteurs de ces registres fut l'abbé Pierre Martin, secrétaire de la Bibliothèque, qui avait dans ses attributions la charge de l'enregistrement du dépôt ⁷³.

⁷³ L'abbé Martin fut également le premier rédacteur d'un catalogue séparé des partitions de musique conservées au département des Imprimés de la Bibliothèque du roi (voir DECOBERT –SABLONNIÈRE– VALLET-COLLOT 2012).

Archiv povinných výtisků v Královské knihovně (1684–1800)

Počínaje rokem 1684 založila Královská knihovna v Paříži soupisy, kde se evidovaly všechny výtisky přijaté z titulu povinného výtisku. Až do roku 1704 odevzdávali autoři výtisky přímo této knihovně, ale od roku 1704 až do vypuknutí Francouzské revoluce byla díla nejprve odevzdávána Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komoře a až následně byly výtisky určené Královské knihovně v pravidelných intervalech „vyjímány z Komory“, jak lze z těchto soupisů vyčíst. A konečně od roku 1793 byly soupisy povinných výtisků vedeny v Národní (poté Císařské) knihovně, jediné příjemkyni povinného výtisku až do vydání Dekretu o knihkupcích z 5. února 1810.

Následující schéma shrnuje hlavní etapy předávání povinných výtisků partitur ze Syndikátní komory do různých oddělení Královské knihovny:



Rozličné soupisy vedené od 18. století se, pokud jde o jejich materiální stránku, vyvíjely různě, lze však rozlišit tři hlavní období tohoto vývoje. Nutno uvést, že zatímco první dva soupisy (1684–1724) byly správně označeny signaturami správních fondů Královské knihovny, soupisy z následujícího období (1724–1790) dostaly omylem signatury jednoho z fondů Syndikátní komory. Přitom tyto soupisy byly výsledkem práce Královské knihovny, protože jedním z jejich autorů byl abbé Pierre Martin, sekretář Královské knihovny, mezi jehož povinnosti patřilo i vedení evidence povinných výtisků.⁷³

⁷³ Abbé Martin byl rovněž prvním autorem samostatného katalogu hudebnin uchovávaných v oddělení tisků Královské knihovny (viz DECOBERT – SABLONNIÈRE – VALLET-COLLOT 2012).

Enfin, les registres de dépôt légal de la période révolutionnaire sont conservés dans la série des Archives modernes au département des Manuscrits de la BnF.

1. F-Pnm, Archives Ancien Régime 34 et 35

Les deux registres couvrant la période 1684 à 1724, cotés Archives Ancien Régime 34 et 35, ont une présentation matérielle similaire. Les pages comportent des colonnes dans lesquelles sont mentionnés les noms de l'imprimeur-libraire, du graveur ou de l'auteur (informations provenant sans doute de l'ouvrage lui-même puisqu'une mention explicite est ajoutée lorsque le déposant est précisé) et des informations bibliographiques : titre (souvent abrégé), auteur, date et format. Une dernière colonne, laissée généralement vierge, comporte parfois quelques ajouts de diverses natures, comme une précision de date. Au bas de chaque page figure le nombre total de volumes déposés, tous types de documents confondus. Les dépôts de musique sont parfois regroupés à la fin de chaque ensemble d'ouvrages apportés de la Chambre syndicale, surtout après 1715⁷⁴.

2. F-Pnm, Français 22023-22026, 22029 et 22030

Dans ces registres, qui couvrent la période 1724-1787, sont généralement mentionnés la date à laquelle le préposé de la Bibliothèque du roi est allé à la Chambre syndicale pour retirer les exemplaires, le numéro d'ordre attribué dans les registres de la Chambre, une courte description bibliographique et le nombre d'exemplaires reçus⁷⁵. Ce dernier est généralement de trois, car, aux deux exemplaires prévus dans la réglementation, s'est ajouté, depuis la fusion en 1721 de la fonction de garde de la Bibliothèque du roi avec celle de garde du Cabinet du roi au Louvre, l'exemplaire destiné à cette dernière bibliothèque.

Bien que les registres de dépôt ne semblent pas avoir été conservés pour les années 1788 à 1790, il est possible de combler cette lacune grâce aux registres tenus pour la répartition des ouvrages déposés dans les différents départements de la Bibliothèque du roi (Imprimés et Cabinet des Estampes), ainsi que les listes des exemplaires doubles, destinés aux échanges ou à la vente.

⁷⁴ Pour une description plus complète de ces registres, voir SABLONNIÈRE 2023.

⁷⁵ Pour une description plus complète de ces registres, voir GRELLETY-BOSVIEL 2023.

A konečně soupisy povinných výtisků za období Francouzské revoluce jsou uchovávány v sérii Archives modernes v oddělení rukopisů Francouzské národní knihovny.

1. F-Pnm, Archives Ancien Régime 34 a 35

Oba soupisy se signaturami Archives Ancien Régime 34 a 35, pokrývající období 1684 až 1724, jsou si po materiální stránce podobné. Stránky jsou rozdělené do sloupců, v nichž bývá uvedeno jméno tiskaře-knihkupce, rytce nebo autora (tyto informace pocházely nejspíš ze samotných děl, protože byl-li vkladatel výtisků přesně určen, bývá o tom připojena výslovná zmínka) a bibliografické údaje: název (často uváděný zkráceně), autor, datum a formát. Poslední sloupec zůstává většinou prázdný, ale někdy obsahuje pár dodatků různé povahy, jako například upřesnění data. V zápatí každé stránky bývá uváděn celkový počet odevzdaných svazků bez rozlišení dle druhu dokumentu. Povinné výtisky hudebnin bývají někdy zaregistrovány společně závěrem každé skupiny děl přinesených ze Syndikátní komory, zejména po roce 1715.⁷⁴

2. F-Pnm, Français 22023–22026, 22029 a 22030

V těchto soupisech pokrývajících období 1724–1787 bývá většinou uvedeno datum, k němuž šel odpovědný zaměstnanec Královské knihovny vyzvednout ze Syndikátní komory povinné výtisky, pořadové číslo přiřazené jim v soupisech Komory, krátký bibliografický popis a počet přijatých výtisků.⁷⁵ Ty jsou většinou tři, neboť ke dvěma výtiskům stanoveným právní úpravou přibyl od roku 1721 výtisk další, a to z důvodu spojení funkce strážce Královské knihovny s funkcí strážce Královského kabinetu v Louvru, pro který byl třetí výtisk určen.

Přestože se soupisy povinných výtisků pro roky 1788 až 1790 nejspíše nedochovaly, lze tuto mezeru zaplnit pomocí soupisů vedených kvůli přerozdělování odevzdaných děl mezi různá oddělení Královské knihovny (Tisky a Kabinet grafik), stejně jako díky seznamům dublet určených na výměnu nebo k prodeji.

⁷⁴ Ucelenější popis těchto soupisů viz SABLONNIÈRE 2023.

⁷⁵ Ucelenější popis těchto soupisů viz GRELLETY-BOSVIEL 2023.

Il existe ainsi plusieurs registres conservés dans les archives administratives (Ancien régime) et dans les archives de la Chambre syndicale :

- Archives Ancien Régime 14 (1781-1784), Archives Ancien Régime 36 (1786)⁷⁶, Archives Ancien Régime 125 (janviers-mars 1786), Archives Ancien Régime 126 (janvier-août 1787)
- Français 22031 (avril 1788-avril 1789), Français 22032 (juin 1789-janvier 1790)

3. F-Pnm, Archives modernes 129 et 130

Les registres de dépôt légal cotés Archives modernes 129 et 130 couvrent les années 1793 à 1801. Ils sont structurés de manière différente des précédents registres : les entrées sont consignées par lettre alphabétique de titre puis par date. Quatre colonnes comprennent la date de dépôt, le nom de l'imprimeur-libraire ou du déposant, le titre et le nombre d'exemplaires déposés (deux en général).

Les informations fournies par les registres de dépôt légal

Les données fournies par les registres de dépôt légal peuvent être utilisées avec profit pour l'étude de l'édition musicale au XVIII^e siècle si on prend la précaution de les analyser dans leur contexte de production et en comparaison avec d'autres sources comme les registres de privilège ou encore les annonces parues dans la presse. L'irrégularité des dépôts durant toute la période, avec de grandes disparités selon les années, limite en effet fortement la validité d'une évaluation quantitative de l'édition musicale à partir de cette unique source. Si la plupart des éditeurs de musique paraissent respecter l'obligation du dépôt dans les premières décennies du siècle, de nombreuses lacunes

76 Au début de ce registre, un feuillet manuscrit porte l'indication suivante : « Depuis le mois de juin 1789 jusqu'en mars 1790 quoique la fourniture n'ait plus été la même, il a néanmoins été fait par la Chambre syndicale 14 envois composés de 30 articles chacun. Parmi les livres qui les composent, il y a de très bons articles dont la vente ou l'échange serait nécessaire parce que si on les garde trop longtemps, le moment de la nouveauté repasse, ainsi que celui de la vente, surtout dans cet instant où le commerce de la librairie est presque totalement éteint [...] »

Existuje tudíž vícero soupisů dochovaných ve správních fondech (Ancien régime) a ve fondech Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory:

- Archives Ancien Régime 14 (1781–1784), Archives Ancien Régime 36 (1786),⁷⁶ Archives Ancien Régime 125 (leden–březen 1786), Archives Ancien Régime 126 (leden–srpen 1787)
- Français 22031 (duben 1788–duben 1789), Français 22032 (červen 1789–leden 1790)

3. F-Pnm, Archives modernes 129 a 130

Soupisy povinných výtisků se signaturami Archives modernes 129 a 130 pokrývají léta 1793 až 1801. Jejich struktura je jiná než u předchozích soupisů: přírůstky bývají zapisovány abecedně podle názvu a podle data vydání. Ve čtyřech sloupcích bývá uváděno datum odevzdání povinných výtisků, jméno tiskaře-knihkupce nebo vkladatele výtisků, název díla a počet odevzdaných výtisků (povětšinou dva).

Informace ze soupisů povinných výtisků

Údaje ze soupisů povinných výtisků lze dobře využít při studiu hudebních nakladatelství v 18. století, budeme-li je analyzovat v dobovém kontextu jejich vzniku a v porovnání s dalšími prameny, jako jsou soupisy privilegií nebo novinové inzeráty. Nepravidelnost v odvádění povinných výtisků během celého tohoto období s velkými výkyvy v jednotlivých letech totiž výrazně omezuje validitu jakéhokoliv kvantitativního zhodnocení vydávání hudebnin na základě tohoto jedinečného pramene. Ačkoli totiž většina hudebních vydavatelů nejspíš závazek odevzdávání povinných výtisků respektovala alespoň v průběhu prvních desetiletí 18. století, v následujících obdobích lze zaznamenat četné

⁷⁶ Na začátku tohoto soupisu je vložen rukou psaný list s následujícím textem: „Přestože od června 1789 do března 1790 nebylo dodáváno stejné množství položek jako předtím, zaslala Syndikátní komora 14 zápisů vždy po 30 položkách. Mezi zaslanými knihami se nacházejí velmi dobré položky, jejichž prodej nebo výměna by byly potřebné, protože pokud si je ponecháme příliš dlouho, okamžik, kdy jsou tyto knihy novinkami, rychle pomine, stejně jako vhodná příležitost k jejich prodeji, zejména v těchto časech, kdy je knihkupecký obchod velmi výrazně utlumený [...]“. Pro originální citaci viz francouzský text.

peuvent être observées ensuite. Enfin, les décrets révolutionnaires paraissent avoir eu un effet plutôt favorable au dépôt des œuvres musicales, contrairement aux dépôts de livres : de juillet 1793 à septembre 1799, on relève près d'un millier de dépôts de partitions dans le premier registre (Archives modernes 129).

Pour illustrer les difficultés rencontrées pour une évaluation de la production musicale, l'examen des relevés effectués dans plusieurs sources pour l'année 1758 servira d'exemple. Ainsi, quatre privilèges seulement ont été enregistrés par la Chambre syndicale cette année, dont un accordé à Louis Dumas en renouvellement d'un premier privilège daté de 1752. Or, le registre de dépôt légal à la Bibliothèque du roi fait état de 23 entrées qui concernent avec certitude des partitions, les informations bibliographiques n'étant pas toujours assez précises pour les distinguer, par exemple, des livrets. Il en résulte que, si les registres des privilèges accordés par le pouvoir royal permettent d'établir une première évaluation de la production musicale, un nombre non négligeable de partitions ont été publiées et diffusées sans autorisation de la chancellerie et, par conséquent, sans dépôt d'exemplaires à la Chambre syndicale. De plus, les privilèges étaient souvent accordés pour un ensemble d'œuvres, comme en témoignent les formules mentionnées dans les registres telles que « pour plusieurs œuvres instrumentales de sa composition », et ils n'indiquent pas précisément les titres des œuvres publiées. L'examen des annonces parues dans la presse, dont le dépouillement a été effectué par Anik Devriès-Lesure⁷⁷, montre par ailleurs que quarante-cinq partitions ont donné lieu à un signalement dans les journaux. Même en tenant compte du fait que la date de publication des œuvres ne correspond pas toujours précisément à celle de l'annonce qui en a été faite, il n'en reste pas moins qu'en 1758, un nombre non négligeable de partitions ont été publiées et diffusées sans autorisation – implicite ou explicite – et sans dépôt à la Bibliothèque du roi.

Malgré ces lacunes, les données bibliographiques reportées dans les registres de dépôt légal permettent tout au moins de connaître les partitions qui ont enrichi la Bibliothèque du roi par ce mode d'entrée. Les exemplaires déposés et enregistrés restent toutefois difficiles à repérer dans les collections conservées principalement au département de la Musique de la BnF, aucune marque spécifique n'étant apposée sur ces partitions avant 1840. Par ailleurs, certains exemplaires ont

77 DEVRIÈS 2005b.

mezery. Revoluční dekrety nakonec měly na odvádění povinných výtisků hudebnin spíše příznivý vliv, na rozdíl od povinných výtisků knih: od července 1793 do září 1799 zaznamenáváme v prvním soupise povinných výtisků (Archives modernes 129) téměř tisíc odevzdaných titulů hudebnin.

Jako příklad ilustrující nesnáze při vyhodnocování hudební produkce poslouží rozbor údajů z různých pramenů vztahujících se k roku 1758. Toho roku byla Pařížskou knihkupeckou a tiskařskou syndikátní komorou zaevidována pouze čtyři privilegia, z toho jedno udělené Louisi Dumasovi jakožto obnovení prvního privilegia uděleného mu roku 1752. Avšak soupis povinných výtisků v Královské knihovně uvádí dvacet tři přírůstků, u nichž lze s jistotou určit, že se jednalo o hudebniny, vzhledem k tomu, že bibliografické údaje nejsou vždy dostatečně přesné na to, aby bylo možno odlišit hudebniny například od libret. Z toho vyplývá, že přestože soupisy privilegií udělených královskou mocí umožňují stanovit u hudební produkce jakýsi hrubý odhad, nezanedbatelný počet partitur vyšel a byl rozšiřován bez povolení královské kanceláře, a tudíž i bez odevzdávání povinných výtisků Syndikátní komoře. Navíc privilegia byla mnohdy udělována pro více děl zároveň, o čemž svědčí v soupisech privilegií formulace typu „pro více instrumentálních děl jím složených“, a neuváděla přesně jednotlivé názvy vydávaných děl. Ostatně rozbor dobové novinové inzerce, již podrobně prostudovala Anik Devriès-Lesure,⁷⁷ ukazuje, že v novinách bylo toho roku ohlášeno vydání čtyřiceti pěti hudebnin. I když budeme brát v úvahu, že datum vydání díla neodpovídá vždy přesně datu otištění jemu odpovídajícího inzerátu, i tak v roce 1758 vyšel a byl rozšiřován nezanedbatelný počet hudebnin bez implicitního nebo explicitního povolení a bez odevzdání povinných výtisků Královské knihovně.

I přes tyto mezery umožňují bibliografické údaje ze soupisů povinných výtisků alespoň zjistit existenci hudebnin, jež obohatily Královskou knihovnu právě cestou povinného výtisku. Přesto zůstává obtížné identifikovat odevzdané a zaevidované výtisky ve sbírkách uchovávaných hlavně v hudebním oddělení Francouzské národní knihovny, neboť až do roku 1840 nebyly tyto hudebniny nijak specificky značeny. Ostatně některé výtisky také mohly být po akvizici prodány nebo vyměněny, zejména v důsledku „dublet“ pocházejících z revolučních konfiskací. Při pokusu o jejich identifikaci je tedy nutné podívat se na jiné dílky skládačky. Takovouto užitečnou informaci o časovém rozmezí

⁷⁷ DEVRIÈS 2005b.

pu être vendus ou échangés après leur entrée, notamment avec l'afflux d'exemplaires « doubles » provenant des confiscations révolutionnaires. Il faut donc recourir à d'autres éléments d'analyse pour tenter de les identifier. Les reliures réalisées pour la Bibliothèque royale au XVIII^e siècle apportent ainsi des informations utiles sur la limite chronologique de l'entrée des exemplaires à la Bibliothèque : si quelques partitions sont reliées en maroquin rouge aux armes et au chiffre de la Bibliothèque du roi, la reliure de ce type de document sera par la suite réalisée le plus souvent en parchemin vert, par mesure d'économie⁷⁸. Les différents types d'estampilles apposées sur les volumes permettent également de fournir une tranche chronologique pour l'entrée des documents à la Bibliothèque du roi⁷⁹. Le signalement des partitions dans les anciens catalogues de partitions peut de son côté confirmer la présence d'un exemplaire dans les collections de la Bibliothèque du roi à un moment précis⁸⁰.

Le dépôt légal des partitions des compositeurs originaires d'Europe centrale

Sans grande surprise, les musiciens originaires d'Europe centrale sont très peu représentés dans les registres de dépôt légal avant les années 1760 à partir desquelles la capitale française vit affluer un grand nombre de musiciens étrangers⁸¹. Dans la première moitié du siècle en effet, parmi ceux-ci, les Italiens restent majoritaires, même si figurent également quelques compositeurs venus des pays germaniques. Le premier musicien originaire de Bohême que l'on rencontre dans les entrées est Wenceslaus Wodiczka, dont le dépôt de ses *Sei sonate a violino solo e basso* est enregistré en septembre 1739⁸². Mais, jusqu'à la Révolution, on comptabilise seulement une quinzaine d'œuvres de

⁷⁸ MÉTIVIER 1998.

⁷⁹ JOSSERAND – BRUNO 1960, p. 261-298.

⁸⁰ DECOBERT – SABLONNIÈRE – VALLET-COLLAT 2012.

⁸¹ Voir DEVRIÈS 2005b, p. XI.

⁸² F-Pn, VM7-770. L'entrée est indiquée dans le registre de dépôt légal F-Pnm, Français 22023. Wodiczka avait obtenu un privilège général de la chancellerie en août 1739 (voir F-Pnm, Français 21957, p. 245).

konkrétních přírůstků do Královské knihovny nám poskytují knižní vazby zhotovované pro tuto knihovnu v průběhu 18. století: ačkoli některé hudebniny byly vázány v červeném safiánu nesoucím znak a číslo Královské knihovny, vazba tohoto typu byla později z úsporných důvodů pořizována nejčastěji ze zeleného pergamenu.⁷⁸ Stanovit časový úsek, kdy byly dané dokumenty do Královské knihovny zaevidovány, umožňují i různé typy razítek otištěných na odevzdané svazky.⁷⁹ Popis hudebnin ve starých katalozích hudebního fondu zase může dokládat přítomnost konkrétního výtisku ve sbírkách Královské knihovny k určitému datu.⁸⁰

Povinné výtisky děl skladatelů pocházejících ze střední Evropy

Nebude jistě žádným překvapením, že hudebníci pocházející ze střední Evropy jsou v soupisech povinných výtisků velmi málo zastoupeni až do 60. let 18. století. Teprve od této doby začínají do francouzské metropole proudit cizí hudebníci ve velkém počtu.⁸¹ V průběhu první poloviny 18. století převládají mezi cizími hudebníky ve Francii stále Italové, i když zde najdeme již i několik skladatelů z německých zemí. Prvním skladatelem českého původu, s nímž se v soupisech přírůstků povinných výtisků setkáváme, je Václav Vodička, jehož *Sei sonate a violino solo e basso* [Šest sonát pro sólové housle a basso continuo] bylo zaevidováno v září 1739.⁸² Ale až do Francouzské revoluce lze napočítat pouze nějakých patnáct děl skladatelů, jako byli Karel a Jan Václav Stamicové, Jan Ladislav

78 MÉTIVIER 1998.

79 JOSSERAND – BRUNO 1960, s. 261–298.

80 DECOBERT – SABLONNIÈRE – VALLET-COLLOT 2012.

81 Viz DEVRIÈS 2005b, s. XI.

82 F-Pn, VM7-770. Tento přírůstek je v soupise povinných výtisků F-Pnm, Français 22023. Vodička obdržel obecné privilegium od královské kanceláře v srpnu 1739 (viz F-Pnm, Français 21957, s. 245).

compositeurs tels que Carl et Johann Stamitz, Jan Ladislav Dussek ou encore Leopold Kozeluch⁸³. Il semblerait que l'arrivée à Paris d'éditeurs étrangers peu avant la Révolution ait eu une influence déterminante dans le choix des compositeurs diffusés. Ainsi, dans le premier registre des dépôts de la période révolutionnaire (juillet 1793-septembre 1799), quatorze œuvres originales et arrangements – notamment de quatuors de Haydn – par Dussek sont inscrites, presque toutes éditées par Ignaz Pleyel. Au total, près d'une cinquantaine de dépôts effectués durant la même période concernent des musiciens originaires de Bohême, parmi lesquels on retrouve les noms de Leopold Kozeluch, Franz Krommer, Jean-Baptiste Krumpholtz, Ludwig Wenzel Lachnith⁸⁴ (fig. 14), Josef Reicha ou encore Jan Václav Stich (Giovanni Punto).

⁸³ Par exemple, le 3 avril 1787 sont enregistrées « Trois symphonies à grand orchestre, composées par L. Kozeluch. Paris 1787 fol. » (F-Pnm, Français 22030, fol. 41v), dont la partition correspondante est probablement celle conservée au département de la Musique de la BnF sous la cote VM7-1603.

⁸⁴ Les compositions et arrangements de L. W. Lachnith sont les plus représentés dans le registre, avec ceux de J. L. Dussek: quatorze œuvres sont déposées entre janvier 1794 et février 1799, principalement par Jean-Jérôme Imbault.

Dusík nebo třeba Leopold Koželuh.⁸³ Příchod zahraničních nakladatelů do Paříže krátce před Francouzskou revolucí měl na výběr vydávaných skladatelů beze sporu rozhodující vliv. Takto je v prvním soupise povinných výtisků z revolučního období (červenec 1793–září 1799) zaevidováno čtrnáct Dusíkových původních děl i jeho aranžmá cizích skladeb – zejména Haydnových kvartetů –, téměř všech vydaných Ignazem Pleyelem. Celkově bylo během téhož období odevzdáno v rámci povinných výtisků téměř padesát položek pocházejících od hudebních skladatelů českého původu, mezi nimiž nacházíme Leopolda Koželuha, Františka Krommera Kramáře, Jana Křitele Krumpholtze, Ludwiga Wenzela Lachnitta⁸⁴ (obr. 14), Josefa Rejchu nebo třeba Jana Václava Sticha (Giovanni Punto).

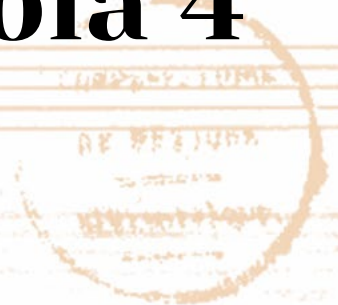
⁸³ Například 3. dubna 1787 jsou zaevidovány „Tři symphonie pro velký orchestr, složené L. Koželuhem. Paříž 1787 fol.“ (F-Pnm, Français 22030, fol. 41v), jejichž edice je nejspíš právě ta, již uchovává hudební oddělení Francouzské národní knihovny pod signaturou VM7-1603. Pro originální citaci viz francouzský text.

⁸⁴ V tomto soupise jsou spolu se skladbami J. L. Dusíka nejzastoupenější původní skladby i aranžmá od L. W. Lachnitta – mezi lednem 1794 a únorem 1799 je to čtrnáct zaregistrovaných děl, vydaných zejména Jeanem-Jérôme Imbaultem.

4.

Chapitre 4

Kapitola 4



Musiciens de Bohême et société aristocratique à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : le « ton du grand monde »

Thomas Vernet

Tout voyageur désireux de s'établir à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle devait avoir pris soin de glisser dans ses bagages l'*Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses*⁸⁵ ou le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* de Luc-Vincent Thiéry (1734-1822)⁸⁶. Ces publications relevant de la littérature de voyage présentaient quelque chose de rassurant pour l'étranger fraîchement débarqué dans la capitale en lui laissant l'espoir de s'y intégrer rapidement et de trouver sa place dans un tissu de relations et de sociabilité. Bien qu'à juste raison Daniel Roche ait pu écrire que « la perception et la place de l'étranger [...] sont ambiguës et mal connues⁸⁷ », le milieu artistique, et plus particulièrement le cosmopolitisme du paysage musical parisien du second

⁸⁵ Publié de 1761 à 1800. Voir ROCHE 2023.

⁸⁶ Voir THIÉRY 1787.

⁸⁷ ROCHE 2003, ch. VII, p. 359-477.

Hudebníci z Čech a aristokratická společnost v Paříži druhé poloviny 18. století: „Atmosféra velkého světa“

Thomas Vernet

Každý cestovatel, který se chtěl ve druhé polovině 18. století usadit v Paříži, si nesměl zapomenout přibalit do zavazadla *Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses* [Pařížský almanach pro cizince a zvědavé osoby]⁸⁵ nebo *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* [Průvodce obdivovatelů a cizinců cestujících do Paříže] od Luca-Vincenta Thiéryho (1734–1822).⁸⁶ Tyto publikace, řadící se k cestovatelské literatuře, představovaly pro cizince právě přibývního do francouzské metropole cosi uklidňujícího, neboť mu ponechávaly naději, že se zde rychle začlení a najde si místo v předivu známostí a společenského života. Ačkoli Daniel Roche mohl odůvodněně napsat, že „vnímání a místo cizince [...] jsou nejasné a málo známé“,⁸⁷ umělecké prostředí, a zvláště

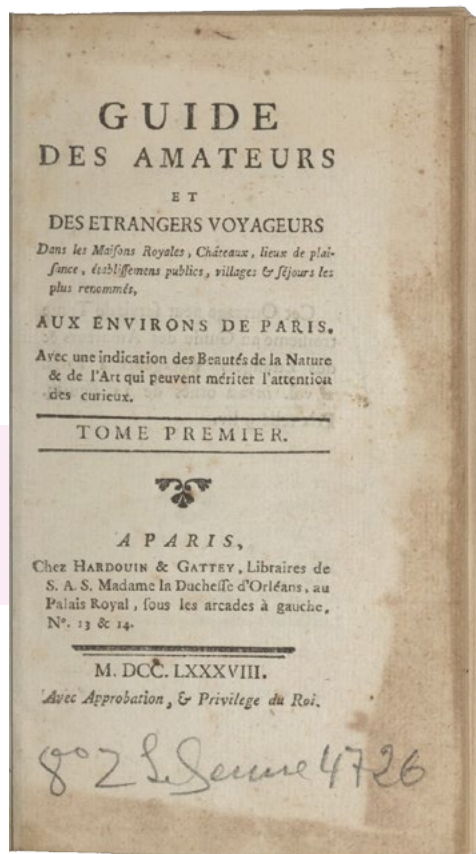
⁸⁵ Vydávaný v letech 1761 až 1780. Viz ROCHE 2023.

⁸⁶ Viz THIÉRY 1787.

⁸⁷ ROCHE 2003, kap. VII, s. 359–477. Pro originální citaci viz francouzský text.

XVIII^e siècle, témoigne de l'intense circulation des hommes aussi bien que celle des idées, des codes de valeur, des styles et des manières. Ainsi peut-on affirmer après Barry Brook, que « de 1760 à la Révolution, [...], plus de compositeurs écrivaient de la musique, plus de musiciens en exécutaient, et plus d'éditeurs en publiaient que dans n'importe quelle autre ville du monde⁸⁸ ». L'attraction des musiciens européens vers Paris n'est pas un phénomène nouveau mais du moins observe-t-on au cours du siècle un renversement de tendance : si les Italiens demeurent fort présents sous Louis XV, la mode passe aux Allemands, Autrichiens et autres originaires du royaume de Bohême au cours du règne suivant. Marie-Antoinette favorisa naturellement ce mouvement, mais on le voit néanmoins s'amorcer dès les années 1754-1755, d'abord au sein de l'orchestre de La Popelinière puis chez le prince de Conti durant la décennie suivante.

De récents travaux universitaires remarquables ont renouvelé la connaissance de la présence des musiciens originaires de Bohême à Paris et porté une lumière nouvelle sur l'influence qu'ils purent exercer sur l'évolution du répertoire français à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. La carrière du luthiste Joseph Kohaut (1734-1777), étudiée par Jana Franková, offre un exemple très intéressant de migration artistique⁸⁹ ; quant à Livia Laifrova, sur une période chronologique plus large, comprise entre l'arrivée de Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790) en 1777 et la mort de Jan Ladislav Dussek (1760-1812) en 1812, elle porte une lumière inédite sur les compositeurs-interprètes trop mal connus, tels Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), François Nicodim, dit Nicodami (1764-1829), Johann Joseph Beer



⁸⁸ BROOK 1962, vol. 1, p. 20.

⁸⁹ FRANKOVÁ 2016a.

pak kosmopolitní pařížské hudební kruhy druhé poloviny 18. století, svědčí o intenzivním oběhu osob stejně jako myšlenek, hodnotových kódů, stylů a způsobů chování. A tak můžeme potvrdit, co píše Barry Brook, že v Paříži „od roku 1760 do francouzské revoluce [...] hudbu píše více skladatelů, hraje ji více hudebníků a vydává ji více nakladatelů než v kterémkoli jiném městě na světě“.⁸⁸ Přitažlivost Paříže pro evropské hudebníky není nikterak novým fenoménem, ale v průběhu 18. století lze pozorovat minimálně určitou změnu preferencí. Zatímco ještě za Ludvíka XV. zde zůstávají hodně zastoupeni Italové, za jeho následovníka Ludvíka XVI. začínají být v módě Němci, Rakušané a také hudebníci pocházející z Království českého. Tento obrat samozřejmě podpořila Marie Antoinetta, ale počátky této tendence vidíme již v letech 1754–1755, nejprve ve složení orchestru La Popelinière a v následujícím desetiletí u knížete de Conti.

15. Luc-Vincent Thiéry. *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance, établissements publics, villages & séjours les plus renommés, aux environs de Paris. Tome 1.* Paris: Hardouin & Gattey, 1788, page de titre / titulní strana. F-Pnphs, 8-Z LE SENNE-4726 (3).
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Nedávno dokončené nepřehlédnutelné univerzitní práce obnovily povědomí o přítomnosti hudebníků českého původu v Paříži a vrhly nové světlo na vliv, jaký mohli mít na vývoj francouzského repertoáru na přelomu 18. a 19. století. Hudební dráha loutnisty Josefa Kohouta (1734–1777) studovaná Janou Frankovou nabízí velmi zajímavý příklad této umělecké migrace.⁸⁹ Livia Laifrová se zase věnuje delšímu chronologickému úseku, počínajícimu příchodem Jana Křtitele Krumpholtze (1747–1790) do Paříže roku 1777 a končícimu úmrtím Jana Ladislava Dusíka (1760–1812) roku 1812, přičemž staví do zcela nového světla nepříliš známé skladatele a interprety, jakými byli Ludwig Wenzel Lachnitt (1746–1820), František Nikodim, zvaný též Nicodami (1764–1829), Jan Josef Beer

⁸⁸ BROOK 1962, sv. 1, s. 20. Pro originální citaci viz francouzský text.

⁸⁹ FRANKOVÁ 2016a.

(1744-1812), Jan Palsa (1752-1792), Jan Václav Stich, dit Giovanni Punto (1746-1803) ou encore Adalbert Gyrowetz (1763-1850)⁹⁰.

Il ressort notamment de ces études que le patronage aristocratique, composante essentielle de la vie musicale des Lumières, fournit l'un des moteurs principaux de la mobilité des musiciens originaires de Bohême ou de Moravie. Bien souvent, ceux-ci étaient attachés à des familles appartenant à l'aristocratie autrichienne qui avaient choisi les pays de Bohême pour leurs villégiatures estivales. Ainsi chacune d'elles avait coutume de constituer son propre groupe d'instrumentistes selon ses goûts et surtout ses moyens, favorisant ainsi l'émergence d'une génération nombreuse de compositeurs et d'un répertoire nourri. Au moment où Paris s'imposait comme la capitale musicale européenne et « le seul endroit où l'on [pouvait] gagner de l'argent et se faire une renommée⁹¹ », elle devint un pôle d'attraction particulier pour ces musiciens d'Europe centrale. Le développement de la pratique musicale domestique – vocale comme instrumentale – du fait de l'expansion de la bourgeoisie offrait des débouchés nouveaux à ces maîtres de musique. De même l'expansion des concerts « réglés⁹² », qu'ils soient réguliers ou plus occasionnels, (semi)-publics ou privés, donnés chez les représentants de la plus haute aristocratie de cour comme de la noblesse plus modeste, constituaient pour les artistes autant de chances de carrière. Antonio Rosetti (*ca* 1750-1792) a laissé un vivant témoignage de son expérience du « monde parisien » dans une lettre adressée le 25 janvier 1782 à son protecteur, le prince Kraft Ernst d'Oettingen-Wallerstein (1748-1802) :

Le meilleur et le plus brillant orchestre est celui du Prince de Guiemené [*sic*] ; il se compose de tous les premiers maîtres de Paris, concertistes recherchés, et il est généralement difficile de faire un choix. Dans l'ensemble, leur exécution est très vivante et correcte, mais dans l'augmentation et diminution des notes simples, dans l'expression en douceur et dans l'unité, je dois donner ma préférence, de loin, à l'orchestre

⁹⁰ LAIFROVA 2022.

⁹¹ Propos du flûtiste de Mannheim Johann Baptist Wendling (1723-1797) repris par Mozart dans sa lettre à son père du 3 décembre 1777 (MOZART 1987, p. 153).

⁹² Cette expression, souvent citée sans explication d'après JEZE 1761 (et autres éditions), p. 189, semble désigner des concerts ayant toujours lieu le même jour de la semaine.

(1744–1812), Jan Palsa (1752–1792), Jan Václav Stich, zvaný též Giovanni Punto (1746–1803), nebo třeba Vojtěch Matyáš Jírovec [Adalbert Gyrowetz] (1763–1850).⁹⁰

Z těchto studií vyplývá zejména to, že šlechtické mecenášství, klíčová složka hudebního života doby osvícenství, bylo jedním z hlavních hybatelů přesunů z Čech a z Moravy pocházejících hudebníků. Ti byli velice často připoutáni k některé z rodin rakouské šlechty, jež mívala svá letní sídla v českých zemích. A protože každá taková rodina mívala ve zvyku zřídit si vlastní instrumentální soubor podle svého vkusu a zejména prostředků, podporovala tak vznik početné generace skladatelů a bohatého hudebního repertoáru. Ve chvíli, kdy se Paříž stávala evropským hlavním městem hudby a „jediným místem, kde [šlo] vydělat peníze a získat si renomé“,⁹¹ stala se pro tyto středoevropské hudebníky místem se zvláštní přitažlivostí. Navíc rozkvet domácího vokálního i instrumentálního muzicírování vlivem rozmachu buržoazie nabízel těmto hudebním skladatelům a interpretům zcela nové možnosti. Další vítané příležitosti profesního uplatnění jim skýtaly organizované koncerty („concerts réglés“),⁹² ať již konané pravidelně, nebo příležitostně, (polo)veřejně, nebo soukromě, v palácích té nejvyšší dvorské, ale i nižší šlechty. Antonio Rosetti (ca 1750–1792) zanechal výmluvné svědectví o své zkušenosti s „pařížským světem“ v dopise adresovaném 25. ledna 1782 svému ochránci, knížeti Kraftu Ernstu Oettingen-Wallersteinovi (1748–1802):

Nejlepším a nejbrilantnějším orchestrem je ten u knížete Guiemené [**sic**]; je složený ze všech prvotřídních maestrů Paříže, vyhledávaných koncertních hráčů, a je obvykle obtížné vybrat si. Celkově bývá jejich provedení velmi dynamické a přesné, ale pokud jde o zesilování a zeslabování jednotlivých not, jemný zvuk a souhru, musím dát zdaleka přednost Wallersteinově orchestru. Orchestr Concert spirituel je velmi

⁹⁰ LAIFROVA 2022.

⁹¹ „[...] er sagt, daß ist noch der einzige ort, wo man geld und sich recht Ehre machen kan.“ Vyjádření flétnisty z Mannheimu Johanna Baptisty Wendlinga (1723–1797) přejaté Mozartem v jeho dopise psaném otci 3. prosince 1777, s. 3 (MOZART s.d.).

⁹² Tento pojem bývá často citován v originále (JEZE 1761, s. 189 a další vydání) bez bližšího vysvětlení, zřejmě odkazuje ke koncertům pořádaným pravidelně v konkrétní den v týdnu.

Wallerstein. Le Concert spirituel est passionné et bruyant, plus effrayant qu'agréable à l'étranger. Pour eux je travaille, effectivement sur une Sinfonie vigoureuse.

Le Concert des Amateurs, qui devait être le meilleur, n'existe plus. Dans le Concert d'Émulation, j'ai trouvé beaucoup qui soit beau ; c'est petit, mais bon, ce n'est qu'ici qu'ils essayent de chercher l'expression. Haydn est leur idole.

D'autres Concerts privés sont sans beaucoup d'importance, à l'exception de celui du Baron de Bagge. Voici l'école de musique ! Tous les étrangers s'essayaient ici. Celui qui plaît ici fait sa renommée à Paris et le contraire, aussi⁹³.

On voit ici un musicien en quête de notoriété naviguer entre l'institution publique qu'est le Concert spirituel et les nouvelles sociétés de concerts dont l'aristocratie favorise le développement, tandis que perdurent, en son sein, les principes plus traditionnels du mécénat particulier, tel celui du baron de Bagge⁹⁴. Issu d'une assez modeste noblesse de Courlande, Charles Ernest baron de Bagge (1722-1791) se piquait d'être lui-même compositeur et prétendait former des élèves qui rapidement le surpassaient ; il ouvrait en outre tous les vendredis pendant l'hiver les salons de son somptueux hôtel de la rue de la Feuillade pour des concerts où se pressaient musiciens étrangers et représentants de la jeune école violonistique française. Les généreuses rétributions qu'ils offraient aux artistes de passage aidaient certainement à tempérer les ridicules de ce mécène animé toutefois par une passion sincère pour l'art⁹⁵.

⁹³ Lettre citée ici dans la traduction de BROOK 1962, vol. 1, p. 33-35, d'après le texte original publié dans ROSETTI 1912, p. xxii. Pour la citation de l'original voir le texte tchèque. Sur Rosetti, voir MURRAY 2014.

⁹⁴ Voir CUCUEL 1911.

⁹⁵ En 1819, le baron de Bagge inspira à E.T.A. Hoffmann *Der Baron von B.*, où la figure du baron de B*** relève de la parodie et de la satire de l'amateur noble se piquant d'être artiste (première publication, sans nom d'auteur, dans *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10 mars 1819, col. 152-162 ; première édition sous le nom de l'auteur dans HOFFMANN 1820, p. 564-588) ; voir aussi LELIÈVRE 2022.

zaujatý a hlučný, pro cizince spíše ohromující než příjemný na poslech. Pro ně připravuji jednu ráznou Sinfonii.

Orchestr Concert des Amateurs, který měl být tím nejlepším, již neexistuje. Také u orchestru Concert d'Émulation jsem našel mnoho krásného. Je to malý, ale dobrý soubor, jediný, který se pokouší hledat skutečný výraz. Jejich idolem je Haydn.

Další soukromé orchestry jsou téměř bezvýznamné, až na soubor barona de Bagge.

Toť pořádná hudební škola! Všichni cizinci se zkoušejí zde. Kdo se líbí tady, získá si v Paříži renomé, a kdo ne, ten propadne.⁹³

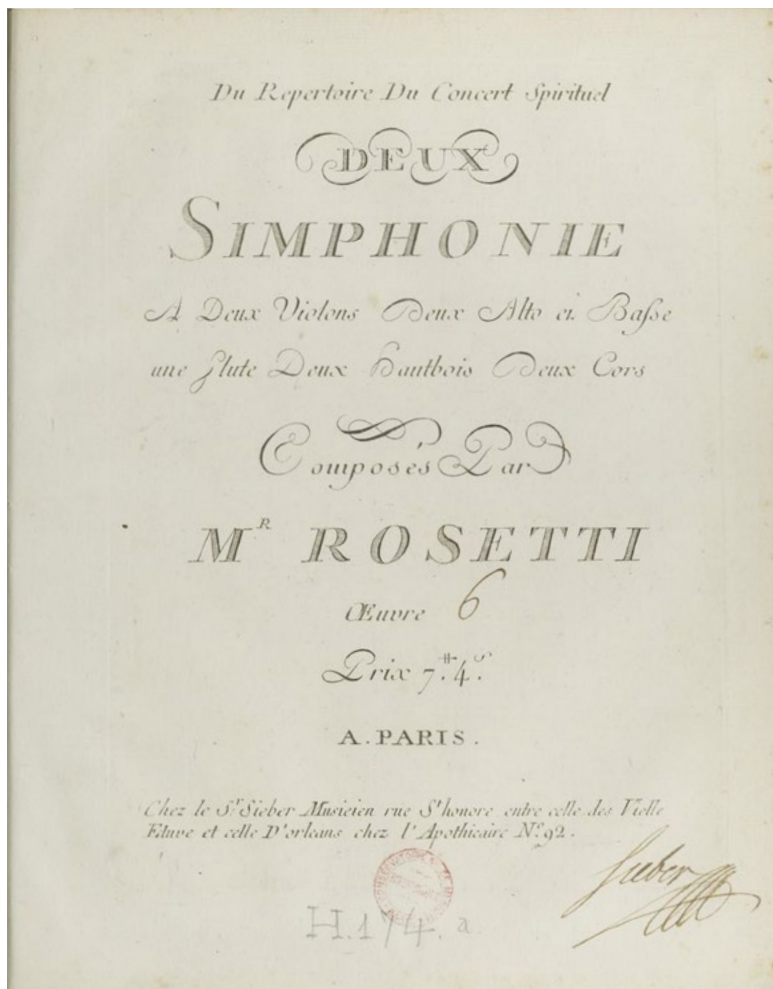
Vidíme zde hudebníka usilujícího vejít ve známost, jak lavíruje mezi veřejnou institucí, jíž je hudební těleso Concert spirituel, a novými koncertními soubory, jejichž rozvoj podporuje šlechta, zatímco v jejím středu stále ještě přetrvává tradičnější fungování individuálních mecenášů, jednímž z nich byl baron de Bagge.⁹⁴ Baron Charles Ernest de Bagge (1722–1791), pocházející z dosti nemajetné kuronské šlechty, se chlubil tím, že je sám skladatelem a podle svých slov učil žáky, kteří jej rychle předčili. Avšak během zimy každý pátek otevíral salony svého přepychového paláce v ulici de la Feuillade koncertům, kam pospíchali cizí hudebníci i představitelé mladé francouzské houslové školy. Štědré honoráře, jež za tyto koncerty účinkující interpreti dostávali, jistě pomáhaly zmírnit

⁹³ „Das beste und stärkste Orchestre ist bey dem Prinz v. Guimené: es besteht aus den allesersten Meistern von Paris! lauter ausgesuchte Concertisten, so daß die Wahl ordentlich schwer fällt. Im ganzen ist ihre Execution sehr rasch und richtig, jedoch in ab- oder zunehmung des Gefühls bey einzelnen Notten, in sanften Außdrücken und in der Einheit muß ich das Wallersteinische Orchestre weith vorziehen. Das Concert spirituel ist brausend und rauschend, für einen Fremden mehr erschrocklich als einnehmend. Für dieses arbeithe ich würcklich an einen starken Sinfonie.

Das Concert des Amateurs existirt nicht mehr, es soll das beste gewesen seyn. Im Concert d'Émulation habe sehr viel schönes gefunden; es ist klein, aber gut, hier allein bestrebt man sich Außdrücke zu suchen. Haydn ist ihr Abgott.

Andere Privat Concerten bedeuten nicht viel, außgenommen bey Baron de Bagge! hier ist die Musikalische Schule! alle Fremde halten hier ihre Probe; wer da gefällt, hat sein renommé in Paris gemacht, so auch das Gegentheil.“ Viz ROSETTI 1912, s. xxii. O Rosettim viz MURRAY 2014.

⁹⁴ Viz CUCUEL 1911.



16. Antonio Rosetti. Du répertoire du Concert spirituel. Deux symphonie à deux violons, deux alto et basse une flûte deux hautbois deux cors. Œuvre 6. Paris: Sieber, 1790, page de titre / titulní strana.

F-Pn, H-174 (A-H). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Au moment où Rosetti écrivait ces lignes, le temps des grands orchestres aristocratiques qui avaient marqué le siècle semblait révolu; la banqueroute du prince de Guéméné allait d'ailleurs bientôt avoir raison de sa brillante formation. Dans ce domaine, l'exemple d'Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Popelinière (1693-1762) avait constitué longtemps un exemple à suivre non seulement en France, mais aussi à l'étranger, tant son orchestre avait constitué un modèle de cosmopolitisme musical⁹⁶. Après la dissolution de cette formation, ses musiciens «orphelins» avaient trouvé asile chez le très mélomane Louis-François de Bourbon-Conti (1717-1776). Ce prince malcontent aux prétentions politiques contrariées avait pris la tête d'un cercle de convivialité et constitué en son Palais du Temple un foyer musical des plus courus de la capitale: «Le prince de Conty n'alloit point en Cour, il se consolait dans son exil avec sa tendre marquise de Boufflers et avec son orchestre un des meilleurs et des plus complets qu'on puisse voir⁹⁷». Sachant adroitement mettre ses goûts personnels au service d'un mécénat musical à forte dimension politique, Conti attira vers lui une génération de musiciens cosmopolites, volontiers tournés vers la modernité et évoluant majoritairement hors des institutions versaillaises. On compte parmi eux de nombreux étrangers venus principalement des États allemands ou

⁹⁶ Voir CUCUEL 1913b.

⁹⁷ BOUFFONIDOR 1785, vol. 1, p. LXXXVIII.

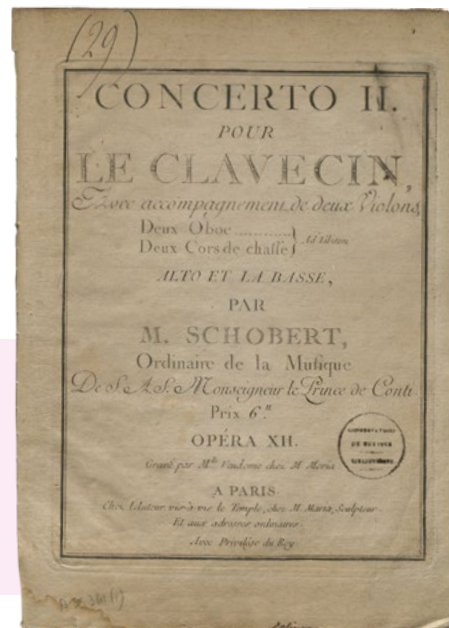
směšnost tohoto mecenáše, který však choval pro umění skutečnou vášeň.⁹⁵

Ve chvíli, kdy psal Rosetti tyto řádky, byla již doba velkých šlechtických orchestrů, jež se zapsaly do hudebních dějin 18. století, podle všeho pryč. Bankrot knížete Guéméné ostatně krátce poté zvítězil i nad jeho skvělým vzděláním. V této oblasti představoval dlouho následovníhodný příklad Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Popelinière (1693–1762), a to nejen ve Francii, nýbrž i v cizině, natolik jeho orchestr ztělesňoval modelový příklad hudebního kosmopolitismu.⁹⁶ Po rozpuštění tohoto tělesa našli „osiřelí“ hudebníci útočiště u velmi hudbymilovného Louise-Françoise I Bourbon-Contiho (1717–1776). Tento nespokojený kníže neúspěšný ve svých politických ambicích se postavil do čela společenského kroužku a ve svém paláci v Templu vytvořil nejnavštěvovanější hudební centrum francouzské metropole: „Kníže Conti se vůbec neobjevoval u dvora, nacházel útěchu ve svém exilu u své něžné markýzy de Boufflers a svého orchestru, jednoho z nejlepších

⁹⁵ Roku 1819 inspiroval baron de Bagge příběh E. T. A. Hoffmanna *Der Baron von B.*, kde je postava barona de B*** parodií a satirou na šlechtického amatéra považujícího se za umělce (poprvé uveřejněno bez uvedení jména autora v *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10. března 1819, sl. 152–162; první vydání pod jménem autora v HOFFMANN 1820, s. 564–588), viz také LELIÈVRE 2022.

⁹⁶ Viz CUCUEL 1913b.

d'Europe centrale, tels les clarinettes Gaspar Procksch et Georges Thomas François Flieger (1726-1798)⁹⁸, le bassoniste François-Joseph Heina (1729-1790), le luthiste Joseph Kohaut et le claveciniste Wenceslas Schobert (1733-1767) qui investirent en particulier les domaines de la musique de chambre, aussi bien que ceux plus novateurs de la symphonie et du concerto de soliste. Toutefois, cette brillante expérience qui revendiquait une certaine indépendance ne vécut guère plus d'une décennie, le prince ayant choisi de dissoudre son orchestre en 1770, moins sans doute pour des obligations économiques qu'en raison de son propre isolement sur la grande scène du pouvoir⁹⁹. Contrairement à Conti, le maréchal-duc Louis-Antoine de Noailles (1713-1793), qui sut toujours conserver les bonnes grâces du pouvoir et n'eut donc pas à faire ses preuves comme mécène, apparaît comme le dernier représentant de la grande tradition du mécénat aristocratique, entretenant à grands frais son propre orchestre, accueillant sous son toit des musiciens de divers horizons tout en émarquant à la liste des souscripteurs de plusieurs concerts... De 1770 à 1785, sous l'influence de son compositeur attitré, Carl Stamitz (1745-1801), le duc favorisa l'implantation à Paris des représentants de l'école de Mannheim, lesquels contribuèrent à faire de son hôtel de la rue Saint-Honoré un brillant foyer du cosmopolitisme musical européen. Il n'est pas étonnant qu'un musicien comme Mozart, après avoir été reçu au Temple en 1766 alors qu'il était encore enfant, ait fréquenté douze ans plus tard le salon de Noailles. Ces deux foyers cultivèrent chacun la musique française, italienne et allemande mais également représentèrent des



⁹⁸ La littérature musicologique le nomme parfois Simon Flieger (voir par exemple LAWSON 2000). Ses véritables prénoms se trouvent entre autres dans F-Pap, 5Mi1 30, 30 janvier 1758 (baptême de Pierre Christophe, fils de Georges Thomas François Flieger, musicien, et de Catherine Donjon), et F-Pan, Y/5111/B, 27 novembre 1783 (émancipation de Charlotte, fille de Georges Thomas François Flieger, ordinaire de la musique de M. le prince de Conti). « François Georges Thomas Pfliger », rentier, veuf de Catherine Donjon, mourut à Dunkerque le 25 brumaire an 7 (15 novembre 1798). L'acte précise qu'il était né à Mayence le 28 septembre 1726 (F-Lad, 5 Mi 027 R 067, volume D 118 AC, fol. 70v, acte no 249).

⁹⁹ VERNET 2006, p. 58-66; BUSSMANN 2012, p. 77-83; HENNEBELLE 2009b, p. 236-244.

a neúplněji obsazených, jaké bylo možno spatřit.⁹⁷ Conti, který dokázal šikovně propojit své osobní záliby s hudebním mecenášstvím majícím silnou politickou dimenzi, k sobě přitáhl generaci kosmopolitních hudebníků, již byli sami od sebe moderně zaměřeni a získali hudební vzdělání převážně mimo zdi versailských institucí. Patřila mezi ně řada cizinců pocházejících převážně z německých států nebo ze střední Evropy, jako klarinetisté Gaspard Procksch a Georges Thomas François Flieger (1726–1798),⁹⁸ fagotista František Josef Hejna (1729–1790), loutnista Josef Kohout a cembalista Wenceslas Schobert (1733–1767), kteří se věnovali zejména komorní hudbě, ale i mo-

dernějším hudebním žánrům, jakými byly symfonie a sólový koncert. Ovšem tento skvělý počín, jenž prosazoval určitou nezávislost, nepřežil déle než jedno desetiletí, neboť kníže Conti se svůj orchestr rozhodl roku 1770 rozpustit, spíše kvůli vlastní izolaci na velmocenské scéně než kvůli ekonomickým závazkům.⁹⁹ V protikladu ke Contimu se maršál a vévoda Louis-Antoine de Noailles (1713–1793), který si vždy dokázal udržet pří-

zeň mocných a nepotřeboval se tudíž prosazovat jako mecenáš, jeví jako poslední představitel velké tradice šlechtického mecenášství. S velkými výdaji si udržoval vlastní orchestr a přijímal pod svou střechou hudebníky z různých koutů světa. Zároveň se jeho jméno objevovalo na seznamu abonentů řady koncertů... Mezi lety 1770 a 1785 tak vévoda pod vlivem svého „dvorního“ skladatele Karla

17. Wenceslas Schobert. Concerto II pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, deux oboe, deux cors de chasse ad libitum alto et la basse. Opéra XII. Paris: l'auteur, 1765, page de titre / titulní strana. F-Pn, A-33361 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

⁹⁷ BOUFFONIDOR 1785, sv. 1, s. LXXXVIII. Pro originální citaci viz francouzský text.

⁹⁸ V muzikologické literatuře jej někdy najdeme pod jménem Simon Flieger (viz např. LAWSON 2000). Jeho skutečná křestní jména lze nalézt v následujících dokumentech: F-Pap, 5Mi1 30, 30. ledna 1758 (křest Pierra Christoph, syna George Thomase François Fliegera, hudebníka, a Catherine Donjon) a F-Pan, Y//5111/B, 27. listopadu 1783 (zplnoletnění Charlotte, dcery George Thomase François Fliegera, hudebníka knížete de Conti). „François Georges Thomas Pfliger“, důchodce, vdovec po Catherine Donjon, zemřel v Dunkerque 25. brumaire roku 7 (15. listopadu 1798). Dokument upřesňuje, že byl narozen v Mohuči 28. září 1726 (F-Lad, 5 mi 027 R 067, svazek D 118 AC, fol. 70v, dokument č. 249).

⁹⁹ VERNET 2006, s. 58–66; BUSSMANN 2012, s. 77–83; HENNEBELLE 2009b, s. 236–244.

creusets de la modernité au sein desquels, aux côtés d'un pupitre de cordes particulièrement brillant, les musiciens germaniques introduisirent en particulier des instruments tels que la clarinette, le cor ou la harpe.

Les circonstances politiques et militaires consécutives à la Guerre de Sept Ans (1756-1763) favorisèrent la pratique des instruments à vent et l'émergence de musiciens spécialisés. Ainsi, durant l'été en 1763, Louis V de Bourbon-Condé (1736-1818), encore tout auréolé de la gloire récente de ses lauriers remportés contre les troupes du duc de Brunswick, avait-il employé pour les fêtes qu'il donnait à Chantilly un ensemble d'harmonie formé de six musiciens, parmi lesquels figuraient au moins trois Allemands, peut-être recrutés durant ses campagnes militaires, savoir les clarinettistes Klein et Landé, les cornistes Stilck et Herenfeld et les bassonistes Baudron et Stiegler¹⁰⁰. Signalons encore la présence des cornistes Giovanni Punto, né Johann Wenzel (Jan Václav) Stich (1746-1803) et J. Palsa parmi les musiciens employés par le comte d'Artois ainsi que par les membres de la Maison de Rohan et Rohan-Guéméné dans les années 1782-1785. Parmi les instruments de la modernité, la harpe est peut-être celui qui fit l'objet de la plus grande évolution au cours du siècle, instaurant entre interprètes et luthiers une commune émulation aiguisée par la conscience des enjeux commerciaux qui pouvaient découler de l'innovation.

Parmi les harpistes originaires de Bohême qui investirent particulièrement ce domaine, Jean-Baptiste Krumpholtz compte sans doute parmi les figures les plus représentatives. Dans le présent volume, Maria Christina Cleary prolonge les recherches menées dès 2005 par Joël Dugot sur le rôle joué par ce musicien, en collaboration avec Jean-Henri Naderman (1734-1799), dans l'évolution organologique de cet instrument alors en pleine mutation, et son incidence sur le répertoire¹⁰¹. Il ne convient donc pas ici de suivre pas à pas sa carrière depuis Prague et Vienne où, entré de bonne heure au service des princes Esterházy, il fut promis à une brillante carrière de virtuose

100 F-CH, Papiers Condé, Série U, Tome I – Ms. 1929, fol. 274-275 : engagement par le marquis de Chambrant de six musiciens au service du prince de Condé, 7 juillet 1763; HENNEBELLE 2009b, p. 283-285. Hennebelle suppose l'origine allemande pour Stilck, Herenfeld et Klein et probablement aussi Stiegler (HENNEBELLE 2009b, p. 122).

101 Voir *infra* chapitre 5, p. 153-223; DUGOT 2005.

Stamice (1745–1801) pomohl usadit se v Paříži představitelům mannheimské školy, i díky nimž se jeho palác v ulici Saint-Honoré stal skvělým centrem evropského hudebního kosmopolitismu. Není tedy nijak udivující, že takový hudebník, jakým byl Mozart, kterého ještě jako dítě r. 1766 přijali v paláci v Templu, se stal o dvanáct let později pravidelným hostem salonu u vévody de Noailles. Obě tato centra pěstovala hudbu francouzskou, italskou a německou, ale představovala rovněž ohniska modernity, kde němečtí hudebníci, kromě obzvláště vynikajících smyčců, představovali zejména nástroje jako klarinet, lesní roh nebo harfu.

Politické a vojenské okolnosti následující po sedmileté válce (1756–1763) nahrávaly hře na dechové nástroje a objevení specializovaných hudebníků. Takto v létě roku 1763 zaměstnal Louis V Bourbon-Condé (1736–1818), ještě čerstvě ověnčený slavnými vavříny, jež si vysloužil krátce předtím v bojích proti vojskům vévody brunšvického, pro slavnosti, které pořádal v Chantilly, šestičlenný dechový soubor, v němž byli zastoupeni nejméně tři Němci, možná najatí již během Condého vojenských tažení – konkrétně klarinetisté Klein a Landé, hornisté Stilck a Herenfeld a fagotisté Baudron a Stiegler.¹⁰⁰ Upozorněme ještě na přítomnost hornistů Giovanniho Punta, narozeného jako Jan Václav Stich (1746–1803), a Jana Palsy mezi hudebníky najatými hrabětem z Artois i členy rodiny Rohanů a Rohan-Guémené v letech 1782–1785. V průběhu 18. století se z moderních nástrojů asi nejvíce vyvíjela harfa, což mezi hráči a výrobci nástrojů vzbuzovalo společné soutěžení, vyostřené vědomím obchodních důsledků, jež z této inovace mohly plynout.

Mezi nejreprezentativnější harfenisty pocházející z Čech, kteří věnovali harfě zvláštní pozornost, se řadí Jan Křtitel Krumpholtz. V tomto katalogu pokračuje Maria Christina Cleary ve výzkumech vedených od roku 2005 Joëlem Dugotem ohledně role, již tento hudebník společně s Jeanem-Henrim Nadermanem (1734–1799) hrál v organologickém vývoji harfy, která v té době procházela bouřlivými proměnami, i ohledně Krumpholtzova vlivu na repertoár tohoto nástroje.¹⁰¹ Není zde tedy namístě sledovat krok za krokem Krumpholtzovu profesní dráhu počínaje již jeho působením

¹⁰⁰ F-CH, Papiers Série U, Tome I, – Ms. 1929, fol. 274–275: markýz de Chamborant najímá šest hudebníků do služby u knížete Condého, 7. července 1763; HENNEBELLE 2009b, s. 283–285. Hennebelle předpokládá, že byli německého původu Stilck, Herenfeld a Klein, snad také Stiegler (HENNEBELLE 2009b, s. 122).

¹⁰¹ Viz kapitola 5, s. 153–223; DUGOT 2005.

qui le mena à Paris en 1777¹⁰². C'est davantage le réseau étroit de relations qu'il s'efforça de tisser dès son établissement dans la capitale que l'on se propose d'appréhender en guise de modèle de tentative de pénétration d'un artiste étranger dans le « grand monde parisien » des dernières décennies du XVIII^e siècle. Pour ce faire, on s'appuiera en particulier sur les lettres dédicatoires qui ouvrent certaines de ses partitions ainsi que sur les dédicaces portées sur leurs pages de titres. Ces dédicaces, trop longtemps considérées comme vides de sens – Bruno Brévan condamne même la « navrante bassesse » de leur usage¹⁰³ – s'avèrent au contraire précieuses pour reconstituer des carrières artistiques et fournissent un précieux « observatoire du patronage musical au XVIII^e siècle »¹⁰⁴.

Jean-Baptiste Krumpholtz à l'école du goût français

Le 2 mai 1789, le marquis Marc-Marie de Bombelles (1744-1822) notait dans son *Journal* : « à Versailles – J'ai ce matin demandé à Mme la duchesse de Bourbon de loger chez elle Krumpholtz¹⁰⁵ ». Le célèbre diariste de la cour de Louis XVI, qui s'apprêtait à rejoindre son ambassade de Venise où le roi l'avait récemment nommé, prenait le temps d'intercéder auprès de Bathilde d'Orléans (1750-1822), devenue duchesse de Bourbon par son mariage avec Louis VI Henri de Bourbon-Condé (1756-1830) en 1770, en faveur du harpiste et compositeur bohémien. Si cette faveur ne put être satisfaite, sa sollicitation même illustre la trajectoire ascendante qu'avait pu suivre le musicien tchèque au sein de l'aristocratie française depuis son arrivée à Paris et la position éminente qu'il y avait progressivement acquise.

À son arrivée en France, c'est d'abord au sein des cercles musiciens qu'il avait noué ses premiers contacts. Avant de se décider à rejoindre Paris, c'est en effet à Metz que Krumpholtz s'était d'abord établi pour y donner des concerts mais aussi pour travailler la facture instrumentale dans l'atelier du maître luthier et musicien messin Simon Gilbert (1718-1782), dont il épousera la fille

102 MÜLLER 1999.

103 BRÉVAN 1980, p. 84.

104 HENNEBELLE 2009b, p. 133-136.

105 BOMBELLES 1982, p. 303.

v Praze a ve Vídni, kde vstoupil časně do služeb knížat Esterházyů a byl předurčen pro skvělou dráhu virtuosa, která jej roku 1777 přivedla až do Paříže.¹⁰² Spíše nás zde zajímá síť velmi blízkých kontaktů, kterou se pokoušel kolem sebe utkat právě od svého usazení ve francouzském hlavním městě. Máme totiž v úmyslu ji chápat jako modelový příklad snahy o proniknutí zahraničního umělce do „velkého pařížského světa“ posledních desetiletí 18. století. K dosažení tohoto cíle se budeme opírat zejména o dedikační listy, jež uvádějí některé z jeho edic, a také o dedikace na jejich titulních stranách. Tyto dedikace, jež byly po velmi dlouhou dobu považovány za bezobsažné – Bruno Brévan dokonce odsuzuje pro ně typickou „skličující poníženost“¹⁰³ – se právě naopak ukazují být velmi hodnotnými pro rekonstrukci profesních drah umělců a představují cennou „observatoř hudebního patronátu v 18. století“.¹⁰⁴

Jan Křtitel Krumpholtz ve škole francouzského vkusu

Dne 2. května 1789 si markýz Marc-Marie de Bombelles (1744–1822) poznamenal do svého *Deníku*: „ve Versailles – Dnes ráno jsem požádal vévodkyni z Bourbonu, aby u sebe ubytovala Krumpholtze.“¹⁰⁵ Proslulý kronikář na dvoře Ludvíka XVI., který se právě chystal odebrat se jako velvyslanec do Benátek, kam jej král krátce předtím jmenoval, si udělal čas, aby intervenoval ve prospěch českého harfenisty a skladatele u Batildy Orleánské (1750–1822), jež se r. 1770 stala díky sňatku s Ludvíkem VI. Jindřichem Bourbon-Condé (1756–1830) vévodkyní z Bourbonu. Ačkoli daná laskavost nakonec nemohla být prokázána, již samotná žádost o ni ilustruje vzestupnou dráhu, po níž se mohl český hudebník v prostředí francouzské šlechty hned po svém příjezdu do Paříže pohybovat, i jeho mimořádné postavení, jehož zde postupně nabyl.

Po příjezdu do Francie navazoval Krumpholtz kontakty nejprve v hudebních kruzích. Než se rozhodl vydat se do Paříže, usadil se nejprve v Metách, kde koncertoval i se věnoval

¹⁰² MÜLLER 1999.

¹⁰³ BRÉVAN 1980, s. 84. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁰⁴ HENNEBELLE 2009b, s. 133–136. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁰⁵ BOMBELLES 1982, s. 303. Pro originální citaci viz francouzský text.

Marguerite (1746-1782) en premières noces en 1777, moins d'un an après son arrivée dans la capitale. Ayant fait sienne la formule de Rousseau selon laquelle « on ne vient à bout de rien à Paris quand on y vit isolé¹⁰⁶ », Krumpholtz avait déjà commencé à se faire connaître des cercles mélomanes et à s'attirer des protections susceptibles de faire progresser sa carrière : « J'arrivai enfin à Paris le 14 février 1777. J'avois des protecteurs, je me fis entendre dans quelques sociétés, & j'eus bientôt plus d'écouliers qu'il n'en falloit pour occuper tous mes momens¹⁰⁷ ». Ses quatre opus publiés au terme de la première année de son établissement à Paris témoignent de ces activités d'interprète et de professeur attaché à quelques grandes familles.

C'est encore sa qualité de « Musicien de la Chambre de S.A. le Prince Esterhazy de Calanda » que Krumpholtz revendique sur la page de titre de ses *Six sonates pour la harpe*, les premières qu'il publia à Paris, chez Cousineau¹⁰⁸. Leur dédicace adressée à la princesse Beauvau-Craon traduit quant à elle les espoirs d'un jeune artiste étranger nouvellement établi dans la capitale, en quête de protections.

Madame,

Etranger, sans apuy au milieu d'une nation qui sçait si bien apprécier les talens, j'aurais tremblé de lui offrir cet essai de mon travail : la grâce que vous m'accordés en me permettant de vous le consacrer dissipe mes craintes et devient pour moi le gage du succès. Puissent mes efforts constants pour la perfection d'un instrument qui s'embellit sous vos doigts, me mériter de plus en plus vos suffrages ! puisse enfin cette foible production être à vos yeux le titre de l'hommage que je rends à votre protection, et la preuve du respect profond avec lequel je suis,

Madame

Votre très humble et obéissant serviteur

Krumpholtz

¹⁰⁶ ROUSSEAU 1959, p. 333.

¹⁰⁷ KRUMPHOLTZ 1789a, p. 4.

¹⁰⁸ DEVRIÈS 2005b, p. 286.

výrobě nástrojů v dílně místního nástrojaře a hudebníka Simona Gilberta (1718–1782), jehož dceru Margueritu (1746–1782) pojal roku 1777, tedy necelý rok po svém příjezdu do Paříže, za svou první manželku. Krumpholtz si osvojil poučku Jeana-Jacquesa Rousseaua, dle níž „v Paříži člověk ničeho nedosáhne, žije-li osaměle“, ¹⁰⁶ a hned se snažil vydobýt si určitou známost v hudbymilovných kruzích a získat si přímluvce, kteří by mohli prospět jeho kariéře: „Konečně jsem 14. února 1777 dorazil do Paříže. Měl jsem nějaké přímluvce, hrál jsem při několika společenských setkáních & brzy jsem měl více žáků, než kolik jich bylo třeba, abych jimi zaplnil veškerý svůj čas.“ ¹⁰⁷ Jeho čtyři opusy vydané koncem prvního roku jeho pařížského pobytu jasně svědčí o jeho působení interpreta i učitele hudby připoutaného k několika významným rodinám.

Krumpholtz se na titulní straně svých šesti sonát (*Six sonates pour la harpe*), prvních, jež v Paříži u Cousineaua vydal, hlásí ke své funkci „komorního hudebníka Jeho Výsosti knížete Esterházyho z Galanty“. ¹⁰⁸ Dedikace těchto sonát adresovaná kněžně de Beauvau-Craon prozrazuje naději, již v sobě mladý cizí umělec právě přibývá do Paříže a hledající přímluvy choval.

Madame,

jsa cizincem bez opory uprostřed národa, který dokáže tak dobře ocenit talenty, třásl bych se, kdybych mu měl nabídnout tento plod své práce: milost, již mi udělujete, dovolujíc mi věnovat Vám jej, rozpouští mé obavy a stává se pro mě zárukou úspěchu. Kéž mi mé vytrvalé úsilí o dokonalost nástroje, který pod Vašimi prsty rozkvétá, vyslouží stále více Vaší pochvaly! Kéž konečně tento chabý výtvar představuje ve Vašich očích poctu, již skládám Vaší ochraně, a důkaz hluboké úcty, s níž jsem,

Madame,

Váš velmi ponížený a poslušný služebník

Krumpholtz

¹⁰⁶ ROUSSEAU 1959, s. 333. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁰⁷ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 4. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁰⁸ DEVRIÈS 2005b, s. 286. Pro originální citaci viz francouzský text.

Marie-Sylvie de Rohan-Chabot (1729-1807) n'exerçait pas seulement alors un fort ascendant sur son second mari, le prince Charles-Just de Beauvau-Craon (1720-1793), mais réunissait « tous les genres d'admiration, de désir et d'intérêt », ce qui lui valait d'avoir tout « le monde à ses pieds¹⁰⁹ » et faisait d'elle une protectrice influente. L'*Opera 2^e* de Krumpholtz consiste en un *Recueil de douze préludes & petits airs pour la harpe* dont la visée pédagogique est affirmée dès la page de titre puisque ces compositions devaient apprendre « à se servir des pédals [*sic*] par les différentes modulations recherchées ». Sa dédicace à « Mademoiselle de Guînes » laisse supposer que cette dernière comptait parmi les premières « écolières » du musicien de Bohême¹¹⁰.

Mademoiselle

Honorer mon Recueil de votre nom, c'est lui donner tout le succès que j'en attends,
j'ose vous supplier d'en agréer l'hommage et le très profond respect avec lequel, j'ai
l'honneur d'être,

Mademoiselle

Votre très humble et obéissant serviteur

Krumpholtz

Il est communément admis que ce compliment aimablement tourné bien qu'assez conventionnel fut adressé à l'aînée des deux filles d'Adrien-Louis de Bonnières de Melun, duc de Guînes (1735-1806). Les talents de harpiste de Marie-Louise Philippine (1759-1795) sont effectivement connus par le *Duo pour deux harpes* que lui avait adressé Francesco Petrini (1744-1819) en 1773¹¹¹, mais plus encore par la correspondance échangée entre les membres de la famille Mozart d'avril à septembre 1778¹¹². Durant son troisième séjour parisien, Wolfgang lui avait donné des leçons

¹⁰⁹ La princesse de Beauvau avait d'abord été mariée à Jean-Baptiste Louis de Clermont d'Amboise (1702-1761) ; voir BEAUVAU 1872, p. 42-45.

¹¹⁰ DEVRIÈS 2005b, p. 285.

¹¹¹ DEVRIÈS 2005b, p. 401.

¹¹² MOZART 1987, p. 309-310, 317, 323, 333, 343, 441, 452, 455, 459 et 463.

Marie-Sylvie de Rohan-Chabot (1729–1807) nejenomže měla tou dobou silný vliv na svého druhého manžela, jímž byl kníže Charles-Just de Beauvau-Craon (1720–1793), ale spojovala ve své osobě „všechny druhy obdivu, touhy a zájmu“, takže jí „ležel celý svět u nohou“,¹⁰⁹ což z ní činilo vlivnou přímlyvkyni. Krumpholtzovým druhým opusem je *Recueil de douze préludes & petits airs pour la harpe* [Soubor dvanácti preludií & drobných melodií pro harfu], jehož pedagogický záměr je jasně vyznačen hned od titulní strany, kde je uvedeno, že skladby mají sloužit k výuce „používání pedálů pomocí různých složitých modulací“. Dedikace díla „mademoiselle de Guînes“ dává tušit, že dotyčná dedikantka patřila k prvním „žačkám“ tohoto hudebníka z Čech.¹¹⁰

Mademoiselle,

pocítit nějaký soubor děl Vaším jménem znamená poskytnout mu veškerý úspěch, který od něj očekávám, odvažuji se Vás tedy poníženě poprosit, abyste laskavě přijala jimi vzdávaný hold a velmi hlubokou úctu, s níž mám tu čest být,

Mademoiselle,

Váš velmi ponížený a poslušný služebník

Krumpholtz

Bývá přijímáno jako fakt, že tato milá, i když dosti konvenční poklona byla adresována starší ze dvou dcer Adriena-Louise de Bonnières de Melun, vévody de Guînes (1735–1806). Harfenistické nadání Marie-Louisy Philippiny (1759–1795) je známo díky skladbě *Duo pour deux harpes* [Duo pro dvě harfy], jež jí věnoval Francesco Petrini (1744–1819) roku 1773,¹¹¹ ale ještě více díky dopisům, jež si mezi dubnem a zářím 1778 vyměnili členové rodiny Mozartovy.¹¹² Při svém třetím pobytu v Paříži jí Wolfgang Amadeus dával hodiny kompozice a musel při té příležitosti uznat její skutečný

¹⁰⁹ Kněžna de Beauvau byla nejprve provdána za Jeana-Baptistu Louise de Clermont d'Amboise (1702–1761); viz BEAUVAU 1872, s. 42–45. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹¹⁰ DEVRIÈS 2005b, s. 285. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹¹¹ DEVRIÈS 2005b, s. 401.

¹¹² MOZART 1987, s. 309–310, 317, 323, 333, 343, 441, 452, 455, 459 a 463.

de composition et n'avait pu que reconnaître ses réels talents d'interprète; c'est d'ailleurs pour elle et son père qu'il composa son célèbre *Concerto pour flûte et harpe* (KV 299)¹¹³. Toutefois, le 28 juillet 1778, la jeune femme était devenue, par son mariage avec Charles Augustin de La Croix (1756-1842), marquise de Castries. Le titre de demoiselle de Guînes revint alors à sa cadette, Marie-Louise Charlotte (1762-1792)¹¹⁴. La publication ayant été annoncée le 15 décembre 1778, on ne saurait donc être affirmatif quant à l'attribution de l'envoi de Krumpholtz¹¹⁵. Quelle que soit la dédicataire, l'important est ici de relever que le compositeur-pédagogue chercha à travers elle à s'attirer les suffrages du père, le duc de Guînes, lequel apparaît aujourd'hui comme « l'archétype de l'amateur musical des Lumières¹¹⁶ ». Cet homme qui ne se départait jamais de cet « air de noblesse et de dignité » associé à un « art des prévenances¹¹⁷ » qui avait fait sa réputation lorsqu'il représentait la France comme ambassadeur en Prusse (1769) puis en Angleterre (1770-1776) jouissait alors des faveurs de Marie-Antoinette. La passion pour la musique qu'il partageait avec la souveraine faisait de lui un point d'attraction majeur pour tout compositeur, français comme étranger, désireux de faire valoir ses talents¹¹⁸.

Toutefois, si Krumpholtz acquit rapidement une réputation de professeur recherché, il semble avoir ressenti une certaine frustration en tant que compositeur-interprète aspirant à vivre de son art, ce qui le conduisit à se produire au Concert spirituel et à composer dans cette intention son *Cinquième concerto*¹¹⁹. Ses débuts sur la scène de la salle des Tuileries eurent lieu

¹¹³ SMIRNOVA 2011, p. 101-108. Voir aussi notice III, p. 270.

¹¹⁴ Celle-ci épousera pour sa part, en 1782, le marquis Charles Philibert Gabriel Le Clerc de Juigné (1762-1819).

¹¹⁵ La prudence est d'autant de mise concernant la datation et la destination de cet opus de Krumpholtz qu'il figure, en même temps que les sonates op. 3 également annoncées en décembre 1778, dans un catalogue de Sieber daté par Cari Johansson de *ca* 1777 ; voir GOY 2020, p. 5-6.

¹¹⁶ HENNEBELLE 2009b, p. 180.

¹¹⁷ THIÉBAULT 1804, vol. 3, « Légation de France. M. de Guînes », p. 211.

¹¹⁸ Voir HENNEBELLE 2009a, p. 50.

¹¹⁹ KRUMPHOLTZ 1789a, p. 4.

interpretační talent. Ostatně právě pro ni a jejího otce složil svůj slavný koncert pro flétnu a harfu (KV 299).¹¹³ Ovšem 28. července 1778 se tato mladá žena stala sňatkem s Charlesem Augustinem de La Croix (1756–1842) markýzou de Castries a titul mademoiselle de Guînes tak přešel na její mladší sestru Marii-Louisu Charlottu (1762–1792).¹¹⁴ A vzhledem k tomu, že vydání opusu 2 tiskem bylo oznámeno 15. prosince 1778, nedokážeme potvrdit, komu bylo ono Krumpholtzovo věnování sbírky vlastně určeno.¹¹⁵ Ať už byla adresátkou dedikace kterákoli z obou sester, důležité je zde vyzdvihnout, že náš skladatel a učitel hudby se jejím prostřednictvím snažil získat si přízeň jejího otce, vévody de Guînes, který se nám dnes jeví jako „archetyp osvícenského milovníka hudby“.¹¹⁶ Tento muž, který se nikdy nezbavil oné „vznešenosti a důstojnosti“ spojené s „uměním laskavosti“,¹¹⁷ díky čemuž si získal reputaci v dobách svého velvyslaneckého působení ve službách Francie v Prusku (1769) a poté v Anglii (1770–1776), se v té době těšil přízni Marie Antoinetty. Vášeň k hudbě, již sdílel s královnou, z něj činila muže prvořadě přitažlivého pro každého francouzského, ale i cizího skladatele, který v Paříži toužil uplatnit svůj talent.¹¹⁸

Nicméně ačkoli si Krumpholtz rychle získal věhlas jako vyhledávaný učitel hudby, pocítoval podle všeho jistou nespokojenost jakožto skladatel a interpret, který se chtěl živit uměním, což jej vedlo k vystoupení v Concert spirituel; za tímto účelem složil také svůj pátý koncert.¹¹⁹ Jeho první vystoupení v sále Tuileries se odehrálo 24. prosince 1778.¹²⁰ *Mercure de France* tento Krumpholtzův

¹¹³ SMIRNOVA 2011, s. 101–108. Viz také heslo III, s. 271.

¹¹⁴ Ta si zase roku 1782 vzala za manžela markýze Charlese Philiberta Gabriela Le Clerca de Juigné (1762–1819).

¹¹⁵ Tato opatrnost, pokud jde o dataci a adresování tohoto Krumpholtzova opusu, je tím spíše na místě, že se objevuje spolu se sonátami op. 3, rovněž ohlášenými v prosinci 1778, v jednom ze Sieberových katalogů datovaném Cari Johanssonem cca k roku 1777; viz GOY 2020, s. 5–6.

¹¹⁶ HENNEBELLE 2009b, s. 180. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹¹⁷ THIÉBAULT 1804, sv. 3, „Légation de France. M. de Guînes“, s. 211. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹¹⁸ Viz HENNEBELLE 2009a, s. 50.

¹¹⁹ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 4.

¹²⁰ PIERRE 2000, s. 312 a DEVRIÈS 2005b, s. 285.

leurs annuées. L'Assemblée se tiendra dans la Chapelle extérieure, qui est la plus spacieuse. On y monte par le grand escalier. En sortant on pourra aller visiter les Prisonniers, M^{lle} *Sanson*, seule Trésorière du Grand Châtelet, demeure rue & île S. Louis, vis-à-vis la rue Guillaume.

MUTATIONS.

Suite du Secu du 31 Mars 1784.

M. Jean *Domingos* a été pourvu de l'Office de Conseiller du Roi au Grand Conseil, au lieu de M. Claude-François *Pacquette de la Moysie*.

M. Nicolas *Bauré de Beaugrand* a été pourvu de l'Office de Correcteur en la Chambre des Comptes de Paris, au lieu de M. Jean-Baptiste-Sébastien *Gauzier*.

La suite demain.

EXTRAIT du Registre des Scellés, apposés dans la Ville & Faub. de Paris, après décès:

De S^r Pierre *Percin*, Bourgeois de Paris, rue S. Etienne des Grès.

De D^{ne} Marie-Catharine Boucher, veuve de Jean François *Adam*, ancien Marchand de grains, rue S. Denis.

De Marie-Anne Flabeau, veuve de M. *Dubois de Villiers*, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, rue Saint-Antoine. (D'ordonnance).

CONCERT.

Le Concert Spirituel de Dimanche dernier, sans offrir beaucoup de nouveautés, a fait le plus grand plaisir. Les applaudissements ont été partagés entre M^{rs} *Cresset*, *Guerillot* & M^{me} *Krumpholtz*; cette dernière surtout s'est surpassée dans un Concerto de harpe. M^{me} *Lionelli* a très bien chanté un air avec paroles anglaises, si voir a paru légère & d'un timbre très agréable. M. *Li*, étant enrhumé, n'a pas chanté le Mélodrame qui avoit été annoncé; ce morceau a été remplacé par une superbe Symphonie d'*Haydn*, dont l'*Adagio* est d'un effet sublime; M. *li Brun* a entraîné toutes les furies dans les solos de cet, par la pureté & la douceur des sons qu'il tire de cet instrument.

Le Concert de Jeudi n'étoit composé que de nouveautés. La plus importante étoit l'Oratorio de *Jephé*, il a fait beaucoup d'honneur à M. *Nigel* & a paru digne de l'Autheur de la

sortie d'Egypte; on y a cependant trouvé des longueurs dont on doit accuser M. *Danovre*, Autheur des paroles; il a introduit dans son Poème un *Air*, avant d'*Az*, fille de *Sophé*, dont les galanteries fades refroidissent l'action. On y trouve aussi beaucoup de vers peu propres à être mis en musique.

Az, ... ma Cœur *Az*, que ne suis-je au certain l...

Plus vous chériez la victime.

Puis elle est pressée aux Cœurs...

Hongrons nos fronts dans la poussière.

Que quarante soleils éclairent l'hémisphère.

Avant que de remplir un barbare devoir;

Par le jeune & par la pitié.

Faisons le Ciel à ne plus le vouloir...

O Ciel! d'un père malheureux,

Daigne accueillir la repentance...

Chez vos pleurs, Va n'effrâbles!

Vos regrets touchant m'attendrissent...

Allons, ma chère *Az*! allons, cher *Az*!

Désarmons du Ciel la justice, &c.

Nous croyons qu'en général, on met trop peu d'importance à ces ouvrages, qui, sans être peu de chose pour l'action, doivent au moins être bien écrits, & prêter au génie du Musicien, soit par la coupe des vers, soit par les idées. On peut prendre pour modèle en ce genre les Oratorios du célèbre Abbé *Mastaglio*.

Deux nouveaux Virtuoses ont produit la sensation la plus vive, M^{rs} *Palette* & M^{me} *Gervais*. La première, aveugle depuis l'âge de deux ans, a touché un Concerto de clavecin; il faut l'avoir entendue pour se faire une idée de tact, de la précision, de la volubilité & de la netteté de son jeu. Jusqu'à présent on a cru que le clavecin étoit un instrument qui ne pouvoit faire aucun effet dans une fille aussi jeune que celle du Concert; M^{me} *Frédéric* est la première qui en ait tiré un parti tel, qu'on n'a perdu aucune note de son Concerto, & qu'on a été surpris des nuances de force & de piano que cet instrument lui-même ne pouvoit comporter. Elle a été applaudie avec transport & les applaudissements ont redoublé lorsqu'après son Concerto, elle a paru dans une loge; cette jeune personne, aussi intéressante par elle-même que par son talent, arrive du Vienne en Autriche; elle est élève de M. *Leplach*.

18. Compte rendu de l'apparition de Mme Krumpholtz au Concert spirituel / Recenze koncertu Mme Krumpholtzové v Concert spirituel, in: *Journal de Paris*, 4 avril 1784, p. 421 / 4. dubna 1784, s. 421.

(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

le 24 décembre 1778¹²⁰. Le *Mercure de France*, peut-être sous l'effet de la nouveauté, accueillit son concerto un peu froidement, considérant qu'il était « moins fait pour émouvoir que pour étonner le petit nombre des connoisseurs¹²¹ ». Toutefois, un commentaire accompagnant l'annonce de la publication de la partition inséré dans la livraison du 20 décembre 1779 des *Annonces, affiches et avis divers* tempère cet avis réservé: « Ce concerto fut entendu il y a un an environ au Concert spirituel, où il fit grand plaisir. [...] Le 1^{er} allegro est d'un bon style & d'un grand effet. En général, ce Concerto doit plaire aux amateurs de la harpe¹²² ». C'est là peut-être le signe que le style de Krumpholtz, caractérisé par une véritable science de l'instrument mise au service de l'expression et d'un certain élan nostalgique, avait commencé à pénétrer l'esprit des « amateurs de la harpe ». Le compositeur reconnaît toutefois avoir fait appel à Henri-Joseph Rigel (1741-1799) pour le seconder dans la réalisation des parties d'accompagnement¹²³.

Après ces débuts remarquables, c'est principalement Anne Marguerite Steckler (1766-1813) qui défendra avec brio la musique de Krumpholtz au Concert spirituel¹²⁴. Fille du facteur d'instruments messin Christian Steckler

koncert možná pro jeho přílišnou novost přijal poněkud chladně a usoudil, že byl složen, „spíše aby překvapil nemnoho znalců, než aby vyvolal dojetí“.¹²¹ Ovšem jeden komentář doprovázející inzerát na vydání tohoto koncertu tiskem v periodiku *Annonces, affiches et avis divers* z 20. prosince 1779 tento odměřený názor poněkud zmírňuje: „Tento koncert jsme vyslechli zhruba před rokem v Concert spirituel, kde vyvolal obrovské nadšení. [...] První allegro je v dobrém stylu & velmi efektní. Obecně se tento Koncert musí zalíbit milovníkům harfy.“¹²² Uvedený komentář tak možná značí, že Krumpholtzův styl, charakterizovaný skutečnou znalostí hry na tento nástroj danou do služeb výrazu a jistého nostalgického vzletu, si začal získávat ducha „milovníků harfy“. Skladatel nicméně přiznává, že se o pomoc při kompozici doprovodných hlasů obrátil na Henriho-Josepha Rigela (1741–1799).¹²³

Po těchto znamenitých začátcích hájila dovedně Krumpholtzovu hudbu v rámci Concert spirituel hlavně Anne Marguerite Steckler (1766–1813).¹²⁴ Slečna Stecklerová, dcera metzského výrobce hudebních nástrojů Christiana Stecklera (1746–1838), prokazovala již velmi časně nadání pro harfu, které se Krumpholtz snažil

¹²⁰ PIERRE 2000, p. 312 et DEVRIÈS 2005b, p. 285.

¹²¹ *Mercure de France*, 5 janvier 1779, p. 46.

¹²² DEVRIÈS 2005b, p. 285.

¹²³ KRUMPHOLTZ 1789a, p. 3.

¹²⁴ PIERRE 2000, notamment p. 313, 321, 338, 340.

¹²¹ *Mercure de France*, 5. ledna 1779, s. 46. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹²² DEVRIÈS 2005b, s. 285. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹²³ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 3.

¹²⁴ PIERRE 2000, zejména s. 313, 321, 338, 340.

(1746-1838), Mlle Steckler avait présenté des talents précoces pour la harpe que Krumpholtz s'employa à faire connaître en la prenant sous son aile. « Les talens de l'Elève & ceux du Maître [obtinrent] des applaudissemens mérités » au Concert spirituel du 8 décembre 1779 où, âgée de 13 ans, elle se produisit pour la première fois dans un concerto de Krumpholtz¹²⁵, probablement le sixième, op. 9, que le compositeur dédia légitimement à sa protégée et dont la partition ne fut publiée qu'au printemps 1783¹²⁶; l'année suivante, l'op. 11 sera dédié à celle qui, entre temps, était devenue la seconde Mme Krumpholtz¹²⁷.

Encouragé par ses succès au Concert spirituel et son introduction auprès de mélomanes réputés, Krumpholtz aspirait sans doute à être introduit parmi les musiciens appartenant au cercle privilégié de Marie-Antoinette. Une fois encore, ce sont les dédicaces qui permettent de reconstituer en partie le réseau de sociabilité sur lequel le compositeur put fonder ses espoirs. Celui-ci présente une éloquente gradation de titres et de fonctions exercées auprès de la souveraine. On y compte en effet la jeune Jeanne-Marie de Clermont-Montoison, marquise de La Guiche (1757-1822)¹²⁸, dédicataire de l'op. 7 déjà mentionné, qui n'avait été présentée « à Leurs Majestés et à la famille royale par Mme la duchesse de Bourbon¹²⁹ » que le 23 février 1777, aussi bien que la puissante princesse de Lamballe, née Marie-Thérèse Louise de Savoie-Carignan (1744-1792), devenue surintendante de la Maison de la reine en 1775 et à laquelle Krumpholtz destina son op. 8¹³⁰. On peut encore ajouter à cette cohorte de nobles amatrices de la harpe évoluant dans le sillage de la reine le nom de la comtesse Amélie de Boufflers (1751-1794) devenue duchesse de Lauzun en 1766 par

¹²⁵ *Mercur de France*, 18 janvier 1779, p. 50.

¹²⁶ DEVRIÈS 2005b, p. 285.

¹²⁷ DEVRIÈS 2005b, p. 286. Le mariage eut lieu le 27 février 1783 en l'église Saint-Roch.

¹²⁸ Il convient de ne pas confondre cette jeune marquise avec la fille de Mme de Polignac, qui portait le titre de duchesse de La Guiche.

¹²⁹ F-Pan, O/1/823; CASTELLUCCIO 2022. *Journal de la Cour*, 1763-juin 1780. 2022 en ligne (halshs-03751812); cette mention n'a pas été retenue dans l'édition du volume.

¹³⁰ DEVRIÈS 2005b, p. 286.

ukázat světu tím, že ji vzal pod svou ochranu. „Nadání Žákyně & Maestra [si získalo] zasloužené ovace“ v Concert spirituel 8. prosince 1779, kde se tehdy třináctiletá slečna poprvé představila v jednom z Krumpholtzových koncertů,¹²⁵ nejspíš v šestém, op. 9, jež skladatel věnoval zcela oprávněně své chráněnkyni a jehož partitura vyšla tiskem až na jaře 1783.¹²⁶ Následujícího roku byl opus 11 věnován již té, jež se mezitím stala druhou paní Krumpholtzovou.¹²⁷

Krumpholtz, povzbuzený svými úspěchy v Concert spirituel a svým uvedením mezi pověstné milovníky a znalce hudby, podle všeho usiloval také o uvedení mezi hudebníky přínáležející do privilegovaného kruhu kolem Marie Antoinetty. I zde jsou to opět dedikace, jež nám umožňují částečně zrekonstruovat předivo společenských styků, na nichž mohl náš skladatel zakládat své naděje. Najdeme mezi nimi výmluvnou plejádu různě odstupňovaných titulů a u vladařky zastávaných funkcí. Konkrétně šlo o mladou Jeanne-Marie de Clermont-Montoison, markýzu de La Guiche (1757–1822),¹²⁸ dedikantku výše zmíněného opusu 7, jež byla představena „Jejich Veličenstvům a královské rodině vévodkyní z Bourbonu“¹²⁹ teprve 23. února 1777, stejně jako mocnou kněžnou de Lamballe, rozenou Marie-Thérèse Louise de Savoie-Carignan (1744–1792), jež se stala vrchní intendantkou královniny domácnosti roku 1775 a již Krumpholtz věnoval svůj opus 8.¹³⁰ K tomuto zástupu šlechtických milovnic harfy jdoucích v královniných stopách můžeme ještě doplnit jméno hraběnky Amélie de Boufflers (1751–1794), jež se stala roku 1766 sňatkem s Armandem-Louisem de Gontaut-Biron (1747–1793) vévodkyní de Lauzun a již Krumpholtz roku 1783 věnoval svůj opus 10:¹³¹

¹²⁵ *Mercure de France*, 18. ledna 1779, s. 50. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹²⁶ DEVRIÈS 2005b, s. 285.

¹²⁷ DEVRIÈS 2005b, s. 286. Svatba se konala 27. února 1783 v kostele sv. Rocha.

¹²⁸ Nezaměňovat tuto mladou markýzu s dcerou vévodkyně de Polignac, jež nesla titul vévodkyně de La Guiche.

¹²⁹ F-Pan, O/1/823; CASTELLUCCIO 2022. *Journal de la Cour*, 1763–červen 1780. 2022 online (halshs-03751812); tato poznámka nebyla při editaci svazku zachována. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹³⁰ DEVRIÈS 2005b, s. 286.

¹³¹ DEVRIÈS 2005b, s. 285.

son mariage avec Armand-Louis de Gontaut-Biron (1747-1793) et à laquelle Krumpholtz adressa son op. 10 en 1783¹³¹ :

Madame,

Cette bagatelle est un faible témoignage de la haute estime que j'ai pour vos talents; daignez l'agréer seulement comme une preuve de ma reconnaissance de tous les bienfaits dont vous m'avez comblé.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect

Madame

Votre très humble et obéissant serviteur

Krumpholtz

En cette même année 1783, Krumpholtz avait intégré la franc-maçonnerie dans la loge Saint-Jean d'Écosse du Contrat Social. Son compatriote G. Stich-Punto, corniste célèbre protégé du comte de Thun, avait intégré cette même loge quelques mois plus tôt mais avait été initié dès 1778 dans celle des Neuf Sœurs¹³². Loin de constituer un acte isolé, l'initiation de Krumpholtz participe à l'adhésion massive des musiciens étrangers présents à Paris à la franc-maçonnerie – celle-ci étant d'une façon générale moins libre dans les états germaniques¹³³. Ainsi, sur la base des travaux de Jean-François Pinaud, on relève que plusieurs autres de ses compatriotes furent comme lui initiés après leur établissement dans la capitale. Citons parmi eux le clarinettiste J. J. Beer, qui était demeuré au service du duc d'Orléans entre 1767 et 1777, et le corniste du prince de Guéméné J. Palsa, tous deux devenus membres de la loge des Neuf Sœurs en 1778¹³⁴; les Heina père et fils, initiés à Réunion des Arts (1777) puis affiliés à la Société Olympique (1786)¹³⁵ ou encore Rosetti reçu

¹³¹ DEVRIÈS 2005b, p. 285.

¹³² PINAUD 2009, p. 112, 120 et 235

¹³³ BEAUREPAIRE 1998.

¹³⁴ PINAUD 2009, p. 163-165 et 267-268.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 224-225.

Madame,

tato bagatela je jen chabým projevem vysokého mínění, jež mám o Vašem nadání; račte ji přijmout jen jako důkaz mé vděčnosti za všechna dobrodiní, jimiž jste mě zahrnula.

Mám tu čest být s hlubokou úctou,

Madame,

Váš velmi ponížený a poslušný služebník

Krumpholtz

Ještě téhož roku 1783 byl Krumpholtz přijat do zednářské lóže Svatého Jana ze Skotska Společenské smlouvy (*Saint-Jean d'Écosse du Contrat Social*). Jeho krajan Jan Stich-Punto, slavný hornista chráněný hrabětem Thunem, byl do téže lóže přijat o několik měsíců dříve, ale iniciován byl již roku 1778 v lóži Devíti sester (*Neuf Sœurs*).¹³² Krumpholtzova zednářská iniciace zdaleka nebyla nějakým jeho osobním a osamělým krokem. Byla naopak součástí tehdy velmi rozšířeného přistupování zahraničních hudebníků působících v Paříži ke svobodnému zednářství – v německých státech nebývalo obvyčejně přijímání do zednářské lóže tak volné jako ve Francii.¹³³ Na základě prací Jeana-Françoise Pinauda tak víme, že řada dalších Krumpholtzových krajanů prošla, stejně jako on sám, zednářskou iniciací brzy po svém usazení ve francouzské metropoli. Uvedme mezi nimi klarinetistu Jana Josefa Beera, jenž byl v letech 1767 až 1777 ve službách vévody orleánského, a hornistu Jana Palsu, zaměstnaného ve službách knížete Guéméné, kteří se oba stali členy lóže Devíti sester roku 1778.¹³⁴ Dalšími byli otec a syn Hejnovi, iniciovaní lóží Sdružení umění (*Réunion des Arts*) (1777) a následně přijatí za členy lóže Olympijská společnost (*la Société Olympique*) (1786),¹³⁵ nebo Rosetti, přijatý za svobodného zednáře roku 1782 lóží Svornost sdružených přátel (*La Concorde des Amis*

¹³² PINAUD 2009, s. 112, 120 a 235.

¹³³ BEAUREPAIRE 1998.

¹³⁴ PINAUD 2009, s. 163–165 a 267–268.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 224–225.

franc-maçon en 1782 à la loge La Concorde des Amis Réunis¹³⁶... L'entrée en maçonnerie des musiciens, comme de tous ceux qui sillonnent alors l'espace européen – on pense en plus des artistes aux voyageurs, diplomates, étudiants, négociants... – participe pleinement au mouvement cosmopolite des Lumières décrit plus haut. Elle traduit sans doute une aspiration à élever une nouvelle Babel, temple de la concorde et de l'humanisme, en même temps qu'elle s'inscrit dans les stratégies mises en œuvre par ces « frères à talents » pour consolider leur réseau de relations et de solidarité afin de faire progresser leur carrière.

En dépit de ces précieux appuis, Krumpholtz ne put jamais franchir le seuil du cercle musical de Marie-Antoinette et cela même après la mort prématurée le 13 avril 1784 de son principal concurrent en la matière, Philippe Joseph Hinner (1755-1784), lequel avait été autorisé à porter le titre de « maître de harpe de la reine » dix ans plus tôt. À défaut de pouvoir servir la souveraine et de bénéficier de sa protection, Krumpholtz se contenta donc d'évoluer dans son orbite, ainsi que le montre encore sa dernière dédicace officielle, adressée à la duchesse de Bourbon en ouverture de son op. 17¹³⁷.

Madame,

L'approbation dont votre Altesse Sérénissime a honoré l'entreprise que j'ai tentée de transporter sur un instrument ce que le genre dramatique a de plus intéressant m'a encouragé à suivre cette nouvelle carrière. Comme artiste j'ai dû commencer par justifier cette innovation auprès des artistes, mais je n'aurois rien fait encore, si je n'obtenois le suffrage des grâces : c'est d'elles que les beaux arts tiennent leur charme irrésistible la préférence dont vous honorez ce genre ne me laisse rien à désirer, votre suffrage me répond de celui de tous les gens de gout.

Je suis avec respect,

De votre Altesse Sérénissime

Le très humble et très obéissant serviteur

J.B. Krumpholtz

¹³⁶ *Ibid.*, p. 280-281.

¹³⁷ DEVRIÈS 2005b, p. 286.

Réunis)¹³⁶ ... Vstup hudebníků i všech těch, kteří tou dobou brázdili evropský prostor, čímž myslíme kromě umělců také cestovatele, diplomaty, studenty, obchodníky aj., mezi svobodné zednáře, byl součástí kosmopolitního osvícenského hnutí popsaného výše. Jistě se v něm odrážela snaha vybudovat novou babylonskou věž, chrám svornosti a humanismu, a zároveň šlo o strategii těchto „talentovaných bratří“, jak upevnit svou síť kontaktů a solidarity a tím podpořit vlastní profesní dráhu.

Přes všechnu tuto cennou oporu, již Krumpholtz disponoval, nedokázal nikdy překročit práh hudebního kruhu kolem Marie Antoinetty, a to ani po 13. dubnu 1784, kdy došlo k předčasně smrti jeho hlavního rivala v této oblasti Philippa Josepha Hinnera (1755–1784), kterému se deset let předtím dostalo povolení užívat titulu „královnin učitel harfy“. Když Krumpholtz nemohl sloužit královně ani využívat její ochrany, spokojil se s působením v širším okruhu jejího vlivu, jak ukazuje jeho poslední oficiální dedikace, adresovaná vévodkyni z Bourbonu na začátku jeho opusu 17.¹³⁷

Madame,

uznání, jímž Vaše nejjasnější Výsost poctila mou snahu transponovat na hudební nástroj to nejzajímavější, čím disponuje dramatické umění, mi dodalo odvahy v této nové dráze pokračovat. Jako umělec jsem musel tuto inovaci nejprve obhájit u ostatních umělců, ale byl bych zdaleka ničeho nedosáhl, kdybych nezískal souhlas múz: právě od nich mají krásná umění svůj neodolatelný šarm, a výsada, již vzdáváte poctu tomuto žánru, si s nimi v ničem nezadá. Vaše pochvala pro mě má stejnou cenu jako pochvala všech znalců umění.

Jsem s úctou,

Vaší nejjasnější Výsosti

Velmi ponížený a velmi poslušný služebník

J. B. Krumpholtz

¹³⁶ *Ibid.*, s. 280–281.

¹³⁷ DEVRIÈS 2005b, s. 286.

On ne reviendra pas ici sur les circonstances tragiques du décès de Krumpholtz « suffoqué sous les eaux » de la Seine en février 1790, et dont la cause d'ailleurs (suicide, accident ou agression) n'est pas clairement élucidée¹³⁸. Toutefois, un état des dettes contractées par ses élèves pour des « cachets » (honoraires de leçons), joint à son inventaire après décès¹³⁹, montre que Krumpholtz comptait alors parmi sa clientèle d'élèves plus d'une trentaine de femmes appartenant pour la plupart à la noblesse ou à la haute bourgeoisie. Toutes n'ont pu être identifiées avec certitude et l'on évoquera seulement ici les noms qui nous semblent les plus représentatifs. À la figure de l'aristocratie de cour représentée par Mme de Bourbon, il convient d'associer celle d'Angélique-Victoire de Durfort-Civrac (1752-1816). Devenue en 1773 comtesse de Chastellux par son mariage avec Henri-Georges César (1746-1814), septième comte de cette dynastie de souche bourguignonne, elle était depuis trois ans dame d'atours de Madame Victoire (1733-1799) lorsque débutèrent les troubles révolutionnaires. Trouver le nom de cette comtesse parmi ceux des élèves d'un des meilleurs maîtres de musique de Paris n'a rien de surprenant tant son goût pour la musique, et la harpe en particulier, semble avoir été prononcé. Jean-Baptiste Cardon (1760-1803) lui avait dédié son *IV^e livre de sonates pour la harpe* en 1782¹⁴⁰ et Mme de Genlis évoque, non sans une certaine exaltation, le souvenir des séances musicales données chez elle :

J'y jouais sans cesse de la harpe, elle était passionnée pour mon talent, et je n'oserais rapporter toutes les choses véritablement folles que je lui inspirais quand elle me voyait à ma harpe¹⁴¹.

Mais que dire des goûts musicaux de Louise Julie Catherine Jeanne Daugy (1771-1824), devenue comtesse de Lambert après son mariage avec François-Marie de Lambert (1753-1815)

138 Voir le chapitre 5, p. 180.

139 Voir Appendice A au chapitre 5, p. 204 et GUELFUCCI 1990, p. 163-165.

140 Voir DEVRIÈS 2005b, p. 97.

141 GENLIS 1825, p. 173.

Nebudeme se zde zaobírat tragickými okolnostmi úmrtí Krumpholtze, „utonulého ve vodách“ Seiny v únoru 1790, jehož příčina (sebevražda, nehoda nebo napadení) ostatně není zcela objasněná.¹³⁸ Nicméně soupis dluhů, sestavený jeho žáky jakožto uznání honorářů za lekce a připojený k jeho posmrtnému inventáři,¹³⁹ ukazuje, že k tehdejší Krumpholtzově žákovské klientele patřilo více než třicet žen náležejících převážně ke šlechtě nebo vysoké buržoazii. Všechny ovšem nemohly být identifikovány s jistotou, a tak zde zmíníme pouze jména těch, jež se nám zdají být nejrepresentativnější. Mezi postavy dvorské šlechty, představované vévodkyní z Bourbonu, můžeme připojit rovněž Angélique-Victoire de Durfort-Civrac (1752–1816), jež se roku 1773 díky sňatku s Henrim-Georgesem Césarem (1746–1814), sedmým hrabětem této původem burgundské rodiny, stala hraběnkou de Chastellux. Když vypukly revoluční nepokoje, byla již tři roky druhou dvorní dámou Madame Victoire (Viktorie Luisy Francouzské, 1733–1799). Není nic překvapivého na tom, že jméno této hraběnky nalézáme mezi žákyněmi jednoho z nejlepších učitelů Paříže, natolik byl její cit pro hudbu, a zvláště pro harfu, podle všeho vyhlášený. Jean-Baptiste Cardon (1760–1803) jí věnoval svou sbírku *IV^e livre de sonates pour la harpe* [Čtvrtá kniha sonát pro harfu] roku 1782¹⁴⁰ a hraběnka de Genlis nikoli bez určité přepjatosti vzpomíná na hudební představení konaná u ní v domě:

Hrála jsem u ní na harfu bez ustání, byla mým nadáním nadšená a neodvážila bych se ani vyprávět všechny ty vskutku bláznivé věci, které jsem v ní vyvolávala, když mě viděla sedět u harfy.¹⁴¹

Co však říci o hudebním vkusu Louisy Julie Catherine Jeanne Daugy (1771–1824), jež se po sňatku s Françoisem-Marie de Lambert (1753–1815) roku 1788 stala hraběnkou de Lambert,¹⁴² nebo „prezidentky Desplacellesové“, rozené Antoinette-Catherine Louise Leroy de Lisa (1759–1802),

¹³⁸ Viz kapitola 5, s. 179 a 181.

¹³⁹ Viz Příloha A kapitoly 5, s. 204 a GUELFUCCI 1990, s. 163–165.

¹⁴⁰ Viz DEVRIÈS 2005b, s. 97.

¹⁴¹ GENLIS 1825, s. 173. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁴² Viz Příloha A kapitoly 5, s. 204.

en 1788¹⁴², ou encore de ceux de la « présidente Desplacelles », née Antoinette-Catherine Louise Leroy de Lisa (1759-1802) et épouse d'un magistrat de Montpellier¹⁴³ ? Nous pouvons relever encore parmi les élèves de Krumpholtz la présence d'une princesse étrangère en la personne de « Mme la princesse de Rewuska née princesse de Lubomirska », de loin la plus importante débitrice du harpiste. Il s'agit Konstancja z Lubomirskich Rzewuska (1761-1840), épouse de l'hetman Seweryn Rzewuski (1754-1811), plus connue cependant pour ses talents de peintre et aquafortiste que comme musicienne¹⁴⁴. Enfin, bien qu'ils n'aient pas appartenu à proprement parler à la clientèle aristocratique de Krumpholtz, on relève encore parmi ses élèves les noms de Mlle Mérelle et de Mme Desentelles. De la première, Angélique-Constance Mérelle (1765-1842), nous savons qu'elle était la fille du pastelliste Pierre Mérelle (1713-1782) et devint à son tour professeure de harpe en Angleterre où elle publia en 1799 un ouvrage fondamental pour la pédagogie de l'instrument – *New and Complete Instructions for the Pedal Harp in two Books*¹⁴⁵. Quant à la seconde, Mme Desentelles, elle formait avec son époux, intendant des Menus-Plaisirs, un couple de dédicataires particulièrement prisés¹⁴⁶.

¹⁴² Voir Appendice A au chapitre 5, p. 204.

¹⁴³ Elle avait épousé en 1778 Louis-Jacques Puissant-Desplacelles (1740-1799), conseiller du roi au Châtelet et président de la cour des Comptes, aides et finances de Montpellier.

¹⁴⁴ Voir : Rzewuska z Lubomirskich Konstancja (1760 lub 1761-1840). In : *Muzeum pałacu króla Jana III w Wilanowie* [online]. 6. 12. 2007 [consulté le 11. 6. 2025]. Accessible à l'adresse : <https://dpiocrd.wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/rzewuska-z-lubomirskich-konstancja-1760-lub-1761-1840>. Son mari avait été reçu en audience particulière par Louis XVI le 19 mai 1789 (*Gazette de France*, 26 mai 1789, p. 208). Elle a composé le n° VIII du recueil *In questa tomba oscura. Arietta con accompagnamento di piano-forte composta in diverse maniere da molti autori e dedicata a S. A. U. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz &c. &c.* [Vienna : T. Mollo, 1808] (cf. <https://rism.online/sources/990034201> et *Allgemeine musikalische Zeitung*, n° 3 (19 octobre 1808), col. 33-45, en particulier 39). Nous tenons à remercier F.-P. Goy pour cette identification.

¹⁴⁵ Voir Appendice A au chapitre 5, p. 205.

¹⁴⁶ David Hennebelle a relevé six dédicaces adressées à « Monsieur Desentelles, Commissaire administrateur de l'Académie royale de musique » et à son épouse, voir HENNEBELLE 2009a, p. 45-46.

choti vyššího úředníka z Montpellieru?¹⁴³ Mezi Krumpholtzovými žákyněmi dále můžeme uvést jednu cizí kněžnu, a to „kněžnu Rewuskou, rozenou kněžnu z Lubomirska“, zdaleka největší harfenistovu dlužnici. Šlo o Konstancji Lubomirskou Rzewuskou (1761–1840), choť hejtmana Seweryna Rzewuského (1754–1811), jež ovšem byla známější pro své malířské a leptařské nadání než jako hudebnice.¹⁴⁴ A konečně mezi jeho žákyněmi nacházíme jména mademoiselle Méréle a madame Desentelles, ačkoli tyto dámy nepatřily ve vlastním slova smyslu ke Krumpholtzově aristokratické klientele. O první z nich, Angélique-Constance Méréle (1765–1842), víme, že byla dcerou malíře pastelů Pierra Mérélla (1713–1782) a stala se sama učitelkou hry na harfu v Anglii, kde roku 1799 vydala tiskem zásadní dvoudílnou školu hry na tento nástroj, totiž *New and Complete Instructions for the Pedal Harp in two Books*.¹⁴⁵ Druhá z obou dam, paní Desentellesová, patřila spolu se svým manželem, intendantem královského divadla (*intendant des Menus-Plaisirs du Roy*), k obzvláště ceněným adresátům různých dedikací.¹⁴⁶

143 Roku 1778 pojala za manžela Louise-Jacquese Puissant-Desplacelles (1740–1799), představitele královské soudní moci u pařížského soudu v Châteletu a předsedu Účetního, berního a finančního dvora v Montpellieru.

144 Viz: Rzewuska z Lubomirskich Konstancja (1760 lub 1761–1840). In: *Muzeum pałacu króla Jana III w Wilanowie* [online]. 6. 12. 2007 [cit. 11. 6. 2025]. Dostupné z: <https://dpiocrd.wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/rzewuska-z-lubomirskich-konstancja-1760-lub-1761-1840>. Její manžel byl přijat na soukromé audienci Ludvíkem XVI. 19. května 1789 (*Gazette de France*, 26. května 1789, s. 208). Ona sama složila č. 8 ze souboru *In questa tomba oscura. Arietta con accompagnamento di piano-forte composta in diverse maniere da molti autori e dedicata a S. A. U. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz &c. &c.* [Wien: T. Mollo, 1808] (srov. <https://rism.online/sources/990034201> a *Allgemeine musikalische Zeitung*, č. 3 (19. října 1808), sl. 33–45, zvláště 39). Za tuto identifikaci děkujeme panu F.-P. Goyovi.

145 Viz Příloha A kapitoly 5, s. 205.

146 David Hennebelle našel šest dedikací adresovaných „Panu Desentellesovi, intendantovi Královské hudební akademie“ a jeho choti, viz HENNEBELLE 2009a, s. 45–46. Pro originální citaci viz francouzský text.



Le drame privé qui frappa Krumpholtz coïncide avec le moment où le « grand monde » qu'il avait servi et dans lequel il avait fondé ses espoirs de carrière basculait dans la tourmente révolutionnaire. D'autres de ses compatriotes, comme Punto, traverseront cette période mouvementée, mais sans doute sa carrière est-elle représentative de la trajectoire de ces musiciens partis d'Europe centrale et qui, à la faveur d'appuis et de protections, participèrent à l'émergence de nouvelles sensibilités. Avec d'autres, il concourra à donner le « ton du grand monde », affirmant à juste titre: « [...] j'ai meublé ma tête en Allemagne, et formé mon goût en France ¹⁴⁷ ».

147 KRUMPHOLTZ 1789a, p. 4.



Soukromé drama, jež zasáhlo Krumpholtze, koliduje s okamžikem, kdy se „velký svět“, jemuž sloužil a na němž se zakládaly jeho profesní naděje, otřásal v revolučních nepokojích. Jiní jeho krajané, jako například Punto, si tímto pohnutým obdobím prošli, ale Krumpholtzova profesní dráha je určitě reprezentativním příkladem trajektorie oněch hudebníků, kteří opustili střední Evropu a díky podpoře a přímlově mocných se podíleli na objevování nové citovosti. Spolu s ostatními pomáhal udávat „tón velkého světa“ a zcela oprávněně prohlašoval: „[...] v Německu jsem si zaplnil hlavu, ve Francii jsem si utvořil vkus“¹⁴⁷.

147 KRUMPHOLTZ 1789a, s. 4. Pro originální citaci viz francouzský text.

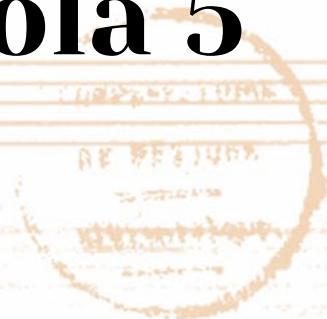


19. Jean-Baptiste Krumpholtz. Recueil contenant différens petits airs variés, une sonate et un petit duo pour deux harpes. Œuvre X. Paris: Naderman, 1792, page de titre / titulní strana.
F-Pn, VM7-6153. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

5.

Chapitre 5

Kapitola 5



De Prague à Paris, à la découverte de l'influence de Krumpholtz sur l'évolution de la harpe à pédales

Maria Christina Cleary

Au cours de mes études de harpe à La Haye dans les années 1990, une de mes passions était de visiter les nombreuses bibliothèques de la ville. Parmi des centaines de partitions, je découvris une sélection d'œuvres de Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790), éditées par Marie-Françoise Thiernes-Baux¹⁴⁸. Je me souviens particulièrement d'avoir joué les *Deux symphonies*, op. 11, et d'avoir savouré les nuances chromatiques des mélodies, les séquences harmoniques, ainsi que les contrastes entre les premiers mouvements Allegro et les deuxièmes mouvements lents en majeur ou mineur¹⁴⁹. Cette musique différait des autres œuvres classiques pour harpe que je connaissais, comme celles de Jean-Henri Naderman (1734-1799) ou de Sophia Corri-Dussek (1775-1847). À cette époque, j'avais à peine exploré l'univers des harpes anciennes et je ne me rendais pas encore

¹⁴⁸ KRUMPHOLTZ 1982.

¹⁴⁹ KRUMPHOLTZ 1784a.

Z Prahy do Paříže: po stopách Krumpholtzova vlivu na vývoj pedálové harfy

Maria Christina Cleary

Když jsem v devadesátých letech studovala hru na harfu v Haagu, bylo jednou z mých vášní navštěvování četných městských knihoven. Mezi stovkami not jsem narazila na výběr děl Jana Křtitele Krumpholtze (1747–1790), který vydala Marie-Françoise Thiernes-Baux.¹⁴⁸ Zvláště si vzpomínám, jak jsem si přehrávala dvě symfonie (*Deux symphonies*), op. 11 a užívala si chromatické nuance v melodiích, harmonické sekvence a kontrasty mezi prvními větami Allegro a pomalými druhými větami v dur nebo moll.¹⁴⁹ Tato hudba byla jiná než ostatní klasicistní harfová díla, která jsem znala například od Jeana-Henriho Nadermana (1734–1799) nebo Sophie Corri-Dussek (1775–1847). V té době jsem svět starých harf sotva objevila a neuvědomovala jsem si, jak důležitý byl Krumpholtz, český skladatel a harfista, pro vývoj harfy a jejího repertoáru a také jak bude důležitý pro můj vlastní život.

¹⁴⁸ KRUMPHOLTZ 1982.

¹⁴⁹ KRUMPHOLTZ 1784a.

compte à quel point Krumpholtz, le compositeur-harpiste bohémien, fut important pour le développement de la harpe et de son répertoire, et le serait pour ma propre vie.

En 2008, je commençai mes études doctorales, avec Krumpholtz comme sujet de recherche. J'avais rassemblé du matériel dans les bibliothèques et les archives à Paris et à Prague, et je correspondais avec d'autres chercheurs¹⁵⁰. Le sujet devint trop vaste, je le restreignis donc à un aspect singulier du génie de Krumpholtz : le « jeu des pédales », ou les techniques historiques de pédales historiques, dont Krumpholtz établit les quatre principaux éléments : le mouvement simultané de deux pédales (adjacentes ou non) avec un seul pied, l'emploi du pied gauche pour actionner la pédale de *mi* située du côté droit de la harpe, les « glissandi » de pédale, et l'emploi étendu des enharmonies. Ces techniques exigeantes se trouvent dans l'ensemble des œuvres de Krumpholtz, y compris les *Six sonates*, op. 1, composées à coup sûr avant 1778¹⁵¹, et peut-être même dès 1772¹⁵².

Les compositions musicales, en l'occurrence, représentent les tout premiers témoignages de l'inventivité de Krumpholtz. Des indications explicites et des explications dans les partitions n'apparaissent pas avant les op. 10, 13 et 14, plus d'une décennie plus tard, mais les partitions restent la ressource la plus exhaustive et précieuse pour comprendre le jeu de pédales du compositeur. Le harpiste, clarinettiste, joueur de cor de basset et compositeur allemand Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839) codifia les techniques de Krumpholtz dans ses méthodes publiées au XIX^e siècle¹⁵³. Cela ouvrit la voie au violoniste-compositeur Louis Spohr (1784-1859) qui écrivit des parties de harpe d'une difficulté redoutable. Avec son épouse, Dorette Scheidler (1787-1834), Spohr ne surpassa que légèrement Krumpholtz en matière de solutions créatives d'emploi des pédales.

À ce stade de mon parcours de recherche basée sur la pratique et *vice versa*, il me fallut réapprendre entièrement à utiliser les pédales. Krumpholtz devint mon maître et ses *Préludes*, op. 2,

¹⁵⁰ À Prague, je me suis liée d'amitié avec Miloš Müller, auteur d'un important ouvrage sur Krumpholtz (MÜLLER 1999), sa fille Hana Müllerová, qui a enregistré de nombreuses œuvres de Krumpholtz, et ses trois petites-filles, elles aussi harpistes professionnelles.

¹⁵¹ KRUMPHOLTZ 1778a.

¹⁵² Le premier mouvement de la sonate op. 3, n° 1 (KRUMPHOLTZ 1778c) utilise le jeu simultané de deux pédales. Une des quatre sonates op. 3 fut créée à Vienne le 4 octobre 1772 (cf. infra).

¹⁵³ BACKOFEN 1801, 1807, et 1827. Voir aussi CLEARY 2020.

V roce 2008 jsem zahájila doktorské studium, jehož předmětem byl právě Krumpholtz. Sbírala jsem materiály v knihovnách a archivech v Paříži a Praze a dopisovala si s dalšími badateli.¹⁵⁰ Téma se stalo příliš obsáhlým, a tak jsem ho zúžila na jediný aspekt Krumpholtzova génia – „hru na pedály“ neboli historické techniky pedalizace. Krumpholtz stanovil čtyři základní prvky historické pedalizace: pohyb dvou pedálů (sousedních i nesousedních) současně jednou nohou, používání levé nohy k pohybu pedálu *E* na pravé straně harfy, pedálové „glissando“ a rozsáhlé používání enharmonie. Tyto náročné techniky se objevují v celé Krumpholtzově tvorbě, počínaje šesti sonátami (*Six sonates*), op. 1, napsanými určitě před rokem 1778,¹⁵¹ a dokonce možná již v roce 1772.¹⁵²

Hudební skladby jsou v tomto případě nejstarším dokladem Krumpholtzovy vynalézavosti. Výslovné písemné pokyny a vysvětlivky v partiturách se objevují až v op. 10, 13 a 14, tedy o více než deset let později, ale partitury zůstávají nejuplnějším a nejcennějším zdrojem pro pochopení skladatelovy pedálové techniky. Německý harfista, klarinetista, hráč na basetový roh a skladatel Johann Georg Heinrich Backofen (1768–1839) kodifikoval Krumpholtzovy techniky ve svých metodikách z devatenáctého století.¹⁵³ To vydláždilo houslistovi a skladateli Louisi Spohrovi (1784–1859) cestu k psaní dábelky obtížných harfových partů. Spolu se svou ženou Dorette Scheidler (1787–1834) Spohr jen nepatrně překonal Krumpholtze v kreativních řešeních pedalizace.

V této fázi svého výzkumu opírajícího se o hudební praxi a *vice versa* jsem se musela zcela znovu naučit ovládání pedálů. Krumpholtz se stal mým učitelem a jeho preludia (*Préludes*), op. 2, se stala kapitolou v mé disertační práci.¹⁵⁴ Podtitul sbírky – „V těchto preludiích se učíme používat pedály pomocí různých složitých modulací“ – již napovídá, k čemu slouží tyto krátké skladbičky,

150 V Praze jsem se spřátelila s Milošem Müllerem, který o Krumpholtzovi napsal rozsáhlou knihu (MÜLLER 1999), s jeho dcerou Hanou Müllerovou, která nahrála mnoho Krumpholtzových děl, a s jeho třemi vnučkami, rovněž profesionálními harfenistkami.

151 KRUMPHOLTZ 1778a.

152 První věta sonáty op. 3, č. 1 (KRUMPHOLTZ 1778c) využívá v první části simultánní hru na dva pedály. Jedna ze čtyř sonát op. 3 byla poprvé představena ve Vídni 4. října 1772 (viz dále).

153 BACKOFEN 1801, 1807 a 1827. Viz také CLEARY 2020.

154 KRUMPHOLTZ 1778b.

constituèrent un chapitre de ma thèse¹⁵⁴. Le sous-titre du recueil – « On apprend par ces préludes à se Servir des pedals par les differentes modulation recherchées [*sic*] » – donne déjà un aperçu de l'objectif de ces courtes pièces, dont je me sers pour enseigner la technique historique de pédales, car elles varient en difficulté et comportent une grande diversité de mouvements de pédales¹⁵⁵.

Le présent chapitre situe Krumpholtz, à travers sa musique et ses écrits, comme une figure paradigmatique du musicien professionnel au sein du milieu historique et social particulier de la fin du XVIII^e siècle. Il fut d'abord compositeur, quoique tourmenté par des doutes quant à ses capacités; son instrument était la harpe à pédales nouvellement inventée, appelée « harpe organisée » par Denis Diderot (1713-1784)¹⁵⁶. À compter de 1777, il devint un professeur renommé à Paris. Vers 1783, il inventa des pédales d'effet supplémentaires avec le luthier-harpiste Naderman, puis le pédalier avec Sébastien Érard (1752-1831).

Aperçu des œuvres de Krumpholtz

Du vivant de Krumpholtz, dix-sept recueils de sa musique furent édités d'abord par Cousineau, puis par Naderman. Son œuvre comprend trente-quatre sonates solistes ou accompagnées, dix œuvres de style concerto, un recueil de préludes, op. 2, trois duos, quatre pièces brèves avec variations et six ou sept airs. Il fut le compositeur pour harpe le plus prolifique de son époque, se concentrant principalement sur les sonates et les concertos, et laissa généralement à d'autres la composition de chansons à la mode et d'airs pour harpe. Après la mort prématurée de Krumpholtz, Naderman fit publier de nouvelles éditions de certaines sonates plus anciennes sous différentes formes, ainsi

154 KRUMPHOLTZ 1778b.

155 Le Prélude n° 10, l'une des pièces les plus complexes composées pour harpe à pédales, comporte une alternance de mesures avec jeu simultané de deux pédales par le pied droit et de trois par le gauche.

156 OGĨŃSKI 1765. DIDEROT – D'ALEMBERT 1767, Lutherie, seconde suite, planche XIX.

kteřé používám při výuce historické pedalizace, neboť jsou různě obtížné a obsahují velkou škálu pohybů pedálů.¹⁵⁵

Tato kapitola představuje Krumpholtze, jeho hudbu a spisy jako paradigmatickou postavu profesionálního hudebníka v odlišném historickém a společenském prostředí konce 18. století. Byl především skladatelem, i když s pochybnostmi o svých schopnostech; jeho nástrojem byla nově vynalezená pedálová harfa neboli „organizovaná harfa“, jak se o ní zmiňuje Denis Diderot (1713–1784).¹⁵⁶ Od roku 1777 se stal známým pařížským učitelem. Přibližně od roku 1783 vynalezl spolu se stavitelem harf Nadermanem další efektové pedály a poté se Sébastienem Erardem (1752–1831) pedálovou desku – pédalier.

Přehled Krumpholtzových děl

Během Krumpholtzova života vyšlo sedmnáct sbírek jeho hudby, které vydali Cousineau a později Naderman. Jeho dílo obsahuje třicet čtyři sólových sonát nebo sonát s doprovodem, deset koncertantních skladeb, sbírku preludií op. 2, tři dueta, čtyři krátké skladby s variacemi a šest nebo sedm airů. Byl nejplodnějším harfovým skladatelem své doby, soustředil se na sonáty a koncerty a komponování módních písní a melodií (*airs*) pro harfu většinou přenechával jiným. Po Krumpholtzově předčasné smrti vydal Naderman v různých podobách nová vydání některých starších sonát spolu s některými dosud nepublikovanými díly: *Trois sonates*, op. 16 [bis]¹⁵⁷ a *Trois sonates*,

155 V preludiu č. 10, jedné z nejsložitějších skladeb napsaných pro pedálovou harfu, se objevují střídavě takty, v nichž hraje pravá noha zároveň na dva pedály a levá noha na tři pedály. Pro originální citaci viz francouzský text.

156 OGIŃSKI 1765. DIDEROT – D’ALEMBERT 1767, Lutherie, seconde suite, planche XIX.

157 KRUMPHOLTZ 1790a. Toto vydání obsahuje do té doby nevydanou sonátu a moll *1^{re} sonate comme scène pathétique* a sonáty op. 16, č. 1 a 2. Tato sbírka není v RISM samostatně katalogizována. Viz RISM K 2908 (varianta). Autorka identifikovala dva exempláře v GB-Lcm, H409-1 a US-PRV, Tom Perry Special Collections, MSSp 19-2232 a nahrála sonáty pro WDR Radio v červnu 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bUx1QnFORCg>

que des œuvres encore inédites : *Trois sonates*, op. 16 [bis]¹⁵⁷ et *Trois sonates*, op. 17 [bis]¹⁵⁸. Il réutilisa également deux sonates des op. 13 et 15 sous le titre de *Deux sonates*, op. 18¹⁵⁹. Une des œuvres les plus attachantes de Krumpholtz, l'*Andante du célèbre Haydn*¹⁶⁰, tiré de la Symphonie n° 53 (Hob I:53), fut également publiée à titre posthume en 1790. Une dernière œuvre, *Avec les jeux dans le village*, *Air with variations for the Harp*, fut publiée pour la première fois à Londres¹⁶¹.

On peut diviser chronologiquement les compositions de Krumpholtz en deux périodes et styles : la période viennoise (jusqu'en 1777) et la période parisienne (de 1777 à 1790). Dès 1772, il composa déjà au moins une sonate de l'op. 3, ainsi que le concerto op. 4, n° 1. Il entra au service de la cour d'Eszterháza le 1^{er} août 1773¹⁶² et composa par la suite le deuxième concerto de l'op. 4 ainsi que les deux concertos en scordatura de l'op. 6¹⁶³. Avant d'arriver à Paris en 1777, il acheva également les *Six sonates*, op. 1. En outre, une analyse stylistique des œuvres de Krumpholtz, dans le cadre d'un examen minutieux du catalogue détaillé figurant dans la partition de l'op. 16, suggère que les opus 2 et 8 furent très vraisemblablement composés à cette époque. Le style de ses

157 KRUMPHOLTZ 1790a. Cette édition regroupe la 1^{re} sonate comme scène pathétique en la mineur, jusqu'alors inédite, et les sonates op. 16, n° 1 et 2. Ce recueil n'est pas catalogué séparément dans le RISM. Voir RISM K 2908 (variante). L'autrice en a identifié deux exemplaires : GB-Lcm, H409-1 et US-PRV, Tom Perry Special Collections, MSSp 19-2232 et a enregistré les sonates pour WDR Radio en juin 2020. Accessible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=bUx1QnF0RCg>.

158 KRUMPHOLTZ 1790b. Cette édition regroupe la sonate op. 17 de 1789 (KRUMPHOLTZ 1789b ; non incluse dans le catalogue thématique de MÜLLER 1999, p. 112-113) et les sonates op. 16, n° 3 et 4.

159 KRUMPHOLTZ 1790c.

160 KRUMPHOLTZ 1790d. Annonce dans le *Mercur de France*, 3 mars 1790, p. 48.

161 KRUMPHOLTZ 1800a. La mélodie est empruntée au divertissement *Les Amours d'été* d'Augustin de Piis et Pierre-Yves Barré, représenté pour la première fois le 20 septembre 1781.

162 PRATL – SCHECK 2004, p. 50. Chronologisches Verzeichnis de Acta musicalia und Acta theatralia [Répertoire chronologique de Acta musicalia et Acta theatralia], le 01/08/1773, NR. 10, cote MIF 77 N 8, Convention des Harfenisten Johann Baptist Krumpholtz. Voir aussi RADANT – BRUCE – LANDON 1982, p. 8, 40-42.

163 KRUMPHOLTZ 1779a. La partie de harpe est notée un demi-ton plus haut que les parties d'orchestre, ce qui indique que les premières harpes parisiennes étaient construites à un diapason plus proche de $a=492$ Hz que de 415 Hz.

op. 17 [bis].¹⁵⁸ Dvě sonáty z op. 13 a 15 také recykloval jako *Deux sonates*, op. 18.¹⁵⁹ Jedna z Krumpholtzových nejúchvatnějších skladeb *Andante du célèbre Haydn* [Andante od slavného Haydna],¹⁶⁰ převzatá z Haydnovy Symfonie č. 53 (Hob I:53), byla rovněž vydána posmrtně v roce 1790. Poslední skladba *Avec les jeux dans le village, Air with variations for the Harp* [S hrami ve vesnici, air s variacemi pro harfu] byla poprvé vydána v Londýně.¹⁶¹

Krumpholtzovy skladby lze chronologicky rozdělit do dvou období a stylů: vídeňského (do roku 1777) a pařížského (1777 až 1790). Do roku 1772 již složil nejméně jednu sonátu z op. 3 a koncert, op. 4, č. 1. Dne 1. srpna 1773 nastoupil do služby u dvora Esterházyů¹⁶² a následně zkomponoval druhý koncert z op. 4 a dva koncerty se skordaturou z op. 6.¹⁶³ Před příjezdem do Paříže v roce 1777 dokončil také šest sonát (*Six sonates*), op. 1. Kromě toho stylistická analýza Krumpholtzovy tvorby spolu s pečlivým zkoumáním podrobného katalogu skladeb, který se nachází v tisku op. 16, naznačuje, že op. 2 a 8 byly s velkou pravděpodobností zkomponovány v této době. Styl jeho dřívějších děl se zřetelně hlásí k vídeňské tradici, jsou třívětá, s kontrastními rafinovanými melodiemi, napodobujícími tehdejší díla pro klávesové nástroje. Melodie jsou plné chromatických malých not (ozdob), což předpokládá obratné používání pedálů; harmonie je někdy překvapivá a kompozice má často polyfonní styl. Je zřejmé, že zde není snaha psát hudbu s menším počtem chromatických motivů nebo modulací pro harfu.

Když se Krumpholtz usadil v Paříži, jeho styl se poněkud změnil; většina jeho pomalých druhých vět jsou „romance“, používá témata z oper a variační formy v sonátách a koncertech,

¹⁵⁸ KRUMPHOLTZ 1790b. Toto vydání obsahuje sonátu op. 17 z roku 1789 (KRUMPHOLTZ 1789b), která nefiguruje v tematickém katalogu (viz MÜLLER 1999, s. 112–113), a sonáty op. 16, č. 3 a 4.

¹⁵⁹ KRUMPHOLTZ 1790c.

¹⁶⁰ KRUMPHOLTZ 1790d. Inzerováno v *Mercure de France*, 3. března 1790, s. 48.

¹⁶¹ KRUMPHOLTZ 1800a. Melodie je převzata z vaudevillového představení *Les Amours d'été* [Letní lásky] Augustina de Piis a Pierra-Yvese Barrého, která byla poprvé uvedena 20. září 1781.

¹⁶² PRATL – SCHECK 2004, s. 50. Chronologisches Verzeichnis de Acta musicalia und Acta theatralia, 1. 8. 1773, NR. 10, sign. MI F 77 N 8, Convention des Harfenisten Johann Baptist Krumpholtz. Podrobnosti viz RADANT – BRUCE – LANDON, 1982, s. 8, 40–42.

¹⁶³ KRUMPHOLTZ 1779a. Part harfy je zapsán o půltón výše než orchestrální party, což poukazuje na skutečnost, že rané pařížské harfy byly stavěny spíše na výšku ladění $a_1 = 492$ Hz než 415 Hz.

premières œuvres s'inscrit clairement dans la tradition viennoise : elles se composent de trois mouvements, avec des mélodies contrastées et raffinées, à l'instar des œuvres pour clavier de l'époque. Les mélodies, pleines de « petites notes » (ornements) chromatiques, impliquent une technique de pédale particulièrement habile ; l'harmonie surprend parfois, et l'écriture adopte souvent un style polyphonique. Krumpholtz ne fait manifestement aucun effort pour écrire pour la harpe une musique avec moins de motifs chromatiques ou de modulations.

Lorsque Krumpholtz s'établit à Paris, son style change quelque peu ; la plupart de ses deuxièmes mouvements lents sont des « romances », et il utilise des thèmes d'opéras ainsi que des formes à variations dans ses sonates et concertos, par exemple l'op. 9¹⁶⁴. Le contenu harmonique semble devenir moins important, les mélodies sont simples et il y a moins de variété rythmique entre la ligne mélodique et la basse. Une grande partie de sa musique éditée est manifestement plus facile, exigeant du harpiste moins de modulations ou de recours aux pédales, comme dans les œuvres des op. 10, 12 et 13¹⁶⁵.

Cependant, dans les dernières années de sa vie, Krumpholtz s'essaya à un nouveau genre de musique instrumentale qu'il décrit dans la préface des *Deux sonates*, op. 15¹⁶⁶. Il remet en question les formes instrumentales traditionnelles d'« un Allegro, puis un Adagio, puis un Presto » qui, certes, offrent de la variété et « soutiennent l'attention de l'auditeur », mais il recherche un moyen de créer « la liaison des parties », un peu comme dans la forme du Pot-pourri. Il propose une forme qui relie « une suite d'idées » « avec la Palette des Sons [...] ; en s'astreignant néanmoins, aux règles dictées par le goût, relativement à la période, ou à l'unité musicale ». La nouvelle forme, appelée « demi-caractère », s'avère moins dramatique que sa sonate en *stile pathétique* en *mi* bémol mineur/majeur, op. 14, n° 1. Les deux sonates composées en continu, dans un style « demi-caractère », se présentent comme des opéras miniatures pour harpe. Les différentes séquences s'enchaînent, mais chacune exprime un affect ou un caractère distinct, ou même évoque des instruments spécifiques de l'orchestre, comme un solo de flûte ou un duo de cors. Il y a des moments de doute : l'accord de

¹⁶⁴ KRUMPHOLTZ 1783a.

¹⁶⁵ KRUMPHOLTZ 1783c. KRUMPHOLTZ 1784b. KRUMPHOLTZ 1784c.

¹⁶⁶ KRUMPHOLTZ 1788.

např. op. 9.¹⁶⁴ Harmonický obsah se zdá být méně důležitý, melodie jsou jednoduché a mezi melodickou a basovou linkou je méně rytmické rozmanitosti. Mnoho jeho publikovaných skladeb je zjevně jednodušší hudbou s menšími nároky na harfistu, který nemusí modulovat nebo používat příliš mnoho pedálů, jako je tomu ve skladbách, které se nacházejí v op. 10, 12 a 13.¹⁶⁵

V posledních letech svého života však Krumpholtz experimentoval s novým žánrem instrumentální hudby, o němž pojednává v předmluvě ke dvěma sonátám (*Deux sonates*), op. 15.¹⁶⁶ Zpochybňuje tradiční instrumentální formy „Allegro, pak Adagio, pak Presto“, které sice poskytují rozmanitost a „udržují pozornost posluchače“, ale hledá způsob, jak vytvořit „propojení částí“ poněkud podobné formě Pot-pourri. Navrhuje formu, která spojuje „sled myšlenek“ s „paletou zvuků [...]“; přičemž se nicméně podřizuje pravidlům diktovaným vkusem, ve vazbě na periodu či hudební jednotu“. Nová forma, nazvaná „demi-caractère“, je méně dramatická než jeho sonáta v patetickém stylu (*en stile pathétique*) v es moll/dur, op. 14, č. 1. Dvě prokomponované sonáty ve stylu „demi-caractère“ jsou jako miniaturní opery pro harfu. Jednotlivé úseky na sebe navazují, ale každý vyjadřuje jiný afekt, charakter nebo dokonce ozvěnu konkrétních nástrojů orchestru, jako je flétnové sólo nebo duo lesních rohů. Objevují se momenty pochybností: zmenšený septakord navozuje váhání a mnohé pasáže se uchylují k nespokojenosti, k nezodpovězeným otázkám. Závěrečné durové části však, věrné „veselejšímu žánru“, uzavírají dramatické vyprávění pozitivní notou.

Krumpholtz zkomponoval další tři sonáty v podobném duchu. Název sonáty *Sonate 5me comme scène dans le stile pathétique* [5. sonáta jako scéna v patetickém stylu], op. 14, č. 1¹⁶⁷ z něj potenciálně činí prvního skladatele, který do názvu hudební skladby zakomponoval slovo *patetický*. Začíná v neobvyklé tónině es moll, v tónině Haydnova klavírního tria Hob XV:31 (ca 1794) – zdánlivě nemožné tónině pro harfu té doby, ale ve skutečnosti hratelné pomocí enharmonických tónů (obr. 20 a 21). 6^e sonate, op. 14, č. 2 v c moll a 1^{re} sonate comme scène pathétique [1. sonáta jako patetická scéna] v a moll op. 16 [bis] jsou melancholické a plné patosu. Úspěch těchto pochmurných

¹⁶⁴ KRUMPHOLTZ 1783a.

¹⁶⁵ KRUMPHOLTZ 1783c; KRUMPHOLTZ 1784b; KRUMPHOLTZ 1784c.

¹⁶⁶ KRUMPHOLTZ 1788. Pro následující originální citace viz francouzský text.

¹⁶⁷ KRUMPHOLTZ 1787a.

septième diminuée suggère l'hésitation, et de nombreux passages échappent à l'insatisfaction ou laissent des questions sans réponse. Cependant, fidèles à « un genre plus gai », les sections finales en mode majeur concluent le récit dramatique sur une note positive.

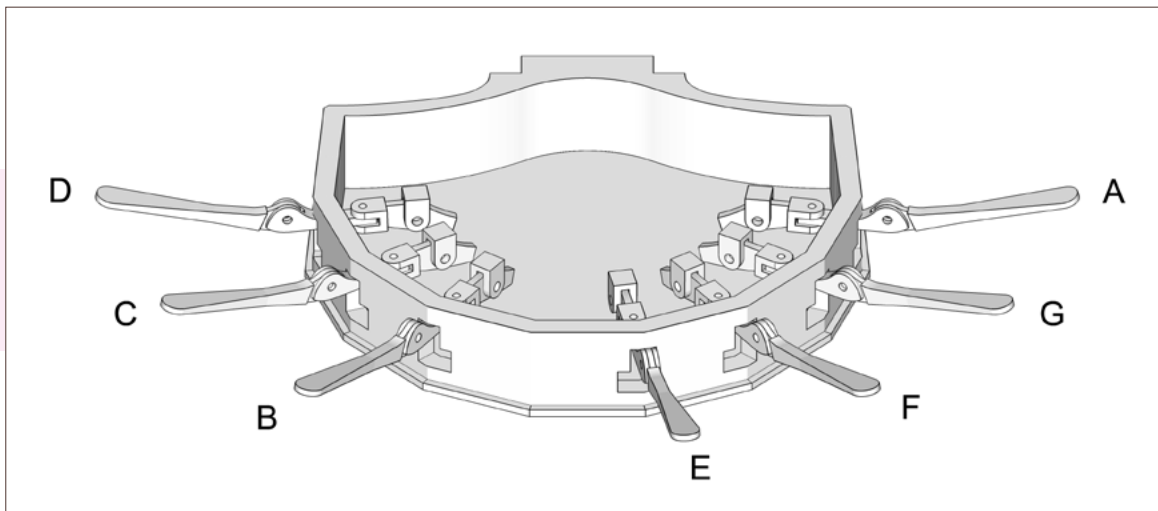
Krumpholtz composa trois autres sonates dans la même veine. La *Sonate 5^{me} comme scène dans le stile pathétique*, op. 14, n° 1¹⁶⁷, pourrait faire de lui le premier compositeur à avoir intégré le terme *pathétique* dans le titre d'une œuvre musicale. Elle débute dans l'étonnante tonalité de *mi* bémol mineur – celle du *Trio avec piano* Hob XV:31 de Haydn (vers 1794) – une tonalité apparemment injouable sur une harpe de cette époque-là, mais en réalité rendue possible grâce à l'usage de notes enharmoniques (fig. 20 et 21). La 6^e sonate en *ut* mineur, op. 14, n° 2, ainsi que la 1^{re} sonate comme scène *pathétique*, en *la* mineur, op. 16 [bis], sont profondément mélancoliques et empreintes de pathos. Il reste difficile de juger du succès de ces œuvres sombres, écrites à la veille de la chute de l'Ancien Régime. On peut seulement supposer que les aspirations artistiques de Krumpholtz reflétaient son état d'esprit face aux bouleversements politiques et sociaux de son époque.

20. Pédales en position haute sur une harpe organisée / Pedály v horní poloze u jednozářezové harfy.
(© Vittorio Cazzaniga / C + G Architeti)

21. Jean-Baptiste Krumpholtz. Sonate 5^{me} comme scène dans le stile pathétique. Dans l'introduction en *mi* bémol mineur, on joue *si* naturel et *fa* dièse à la place de *do* bémol et *sol* bémol / Úvod v es moll, harfista hraje *h* a *fis* místo *ces* a *ges*. In: *Collection de pièces de différens genres distribuées en six sonates d'une difficulté graduelle pour la harpe & le forte-piano. Œuvre XIII^e et XIV^e réunis comme collection.* Paris: l'auteur, 1787, p. / s. 32.
CZ-Bu, STMus4-0805.904. (© Moravská zemská knihovna)

167 KRUMPHOLTZ 1787a.

děl lze těžko posuzovat vzhledem k tomu, že se jedná o poslední léta starého režimu před nástupem Revoluce. Lze si jen domýšlet, že Krumpholtzovy umělecké snahy odrážely jeho vnitřní rozpolezení během těchto politických a společenských otřesů.



En tant qu'interprète et enseignante, je trouve que l'on peut également répartir les œuvres de Krumpholtz en deux autres catégories : d'une part, celles essentiellement destinées aux harpistes professionnels dotés de capacités techniques avancées ; d'autre part, celles conçues pour la communauté en pleine expansion des harpistes amateurs, dont beaucoup furent ses élèves. Ce second groupe réclamait un apport constant de nouvelles pièces adaptées à leur technique limitée et à leur penchant pour une musique accessible, avec une nette préférence pour des mélodies marquantes plutôt que pour des harmonies complexes, du contrepoint ou des thèmes mélancoliques¹⁶⁸. La majorité de sa production parisienne correspond à ce second groupe, à l'exception de ses œuvres non publiées. Krumpholtz réserva peut-être certaines pièces à son usage personnel ou à celui de Madame Krumpholtz, telles la sonate en *la* mineur *comme scène pathétique*, op. 16 [bis], n° 1, ainsi que les variations Haydn, qui auraient été difficiles et, peut-être, peu à la mode pour la noblesse. Madame Krumpholtz apporta probablement à Londres les variations sur *Avec les jeux dans le village*, ainsi que de nombreuses œuvres de Krumpholtz qui y furent ensuite réimprimées. Elle composa ou arrangea peut-être davantage de pièces qu'on ne le suppose généralement, leur publication à Londres sous le nom générique de « Krumpholtz » laissant leur paternité dans le flou afin de profiter d'un nom célèbre à des fins commerciales. Un exemple en est *The Nun's Complaint*, une parodie de la section en majeur du deuxième mouvement, *Romance*, du *Cinquième concerto*, op. 7¹⁶⁹.

Biographie musicale de Krumpholtz

Les *Quatre sonates chantantes et peu difficiles*, op. 16, éditées en 1789, comprennent l'« abrégé historique de mon éducation » de Krumpholtz, ainsi qu'un catalogue complet de ses compositions jusqu'à cette année-là¹⁷⁰. La majeure partie de son autobiographie fut réimprimée en guise de

¹⁶⁸ Voir la préface de KRUMPHOLTZ 1788.

¹⁶⁹ KRUMPHOLTZ 1800b. Les paroles sont tirées du roman *Vancenza* de Mary Robinson, publié en 1792.

¹⁷⁰ KRUMPHOLTZ 1789a. Voir les annonces dans *Journal de Paris*, 10 novembre 1789, p. 1461 et *Nouvelles extraordinaires de divers endroits*, 13 novembre 1789, n° 61. Seuls trois exemplaires de ce volume sont connus, dont deux listés dans le RISM K 2904, voir aussi l'Appendice B.

Jako interpretk a lektorka shledávám, že Krumpholtzova díla lze také rozdělit do dvou dalších kategorií: na jedné straně hudba komponovaná především pro profesionální harfisty s pokročilými technickými schopnostmi a na straně druhé hudba pro rostoucí komunitu amatérských harfistů, z nichž mnozí jsou jeho žáky. Tato druhá skupina vyžadovala neustálý přísun nových skladeb, které by vyhovovaly jejich omezené technice a zálibě v nenáročné hudbě, a dávala přednost zapamatovatelným melodiím před složitými harmoniemi, kontrapunktem nebo melancholickými tématy.¹⁶⁸ Většina jeho pařížské tvorby spadá do této druhé skupiny, nepočítáme-li jeho nepublikované skladby. Krumpholtz si také mohl ponechat některé skladby pouze pro svou potřebu nebo pro potřebu paní Krumpholtzové, jako například sonátu a moll *comme scène pathétique*, op. 16 [bis], č. 1 a Haydnovy variace, které by byly pro šlechtu náročné a možná i nemoderní. Paní Krumpholtzová pravděpodobně přivezla do Londýna variace *Avec les jeux dans le village* stejně jako mnoho dalších Krumpholtzových děl, která tam byla později znovu vydána. Možná také napsala nebo upravila více skladeb, než se obvykle předpokládá, jejich vydání v Londýně pod obecným jménem „Krumpholtz“ ponechává autorství nejasné, aby se z komerčních důvodů jednoduše využilo slavného jména. Příkladem je *The Nun's Complaint* [Stížnost jeptišky], která je parodií na durovou část druhé věty, *Romance*, z pátého koncertu, op. 7.¹⁶⁹

Krumpholtzův hudební životopis

Quatre sonates chantantes et peu difficiles [Čtyři zpěvné a ne příliš obtížné sonáty], op. 16, vydané v roce 1789, obsahují Krumpholtzův „historický výčet jeho vzdělání“ a kompletní katalog jeho skladeb do tohoto roku.¹⁷⁰ Většina jeho autobiografie byla přetištěna jako předmluva k učebnici hry na harfu *Principes pour la harpe par J. B. Krumpholtz* (1809), kterou na základě lekcí zapsaných

¹⁶⁸ Viz předmluva ke KRUMPHOLTZ 1788.

¹⁶⁹ KRUMPHOLTZ 1800b. Slova jsou převzata z románu Mary Robinson *Vancenza*, který vyšel v roce 1792.

¹⁷⁰ KRUMPHOLTZ 1789a. Viz inzeráty v *Journal de Paris*, 10. listopadu 1789, s. 1461, *Nouvelles extraordinaires de divers endroits*, 13. listopadu 1789, č. 61. Jsou známy pouze tři výtisky tohoto opusu, z nichž dva zmiňuje RISM K 2904, viz také Příloha B.

préface dans les *Principes pour la harpe par J. B. Krumpholtz* (1809), ouvrage que Jean-Marie Plane (1766 ? – après 1827) traduisit, édita et publia d'après des leçons notées en allemand sur feuilles volantes que leur destinataire, « la baronne Disxxx », lui confia après la mort de leur auteur¹⁷¹. Cependant, Plane omit deux paragraphes significatifs que l'on ne trouve que dans l'op. 16 et qui peuvent offrir un aperçu précieux de la personnalité de Krumpholtz, de sa pratique d'exécution et de ses intentions compositionnelles.

Krumpholtz commence par attribuer à sa mère (née Eleonora Pinkáčková)¹⁷² l'origine de sa passion pour la harpe. Adolescent à Prague, il prit des leçons pendant trois mois, au cours desquelles il apprit à jouer des menuets et des allemandes, sans doute semblables à ceux que l'on trouve dans le manuscrit anonyme *Fundamentum Special* de 1763 (PL-Wu, Mq 598 RM6688) ou dans la *Méthode pour la harpe* (1774) de Michel Corrette¹⁷³. Il partit ensuite avec son père Jan (1723-1774) dans un régiment militaire français, où il jouait du hautbois, du violon et de l'alto¹⁷⁴. Vers 1760 ou 1761, il arriva à Paris où il rencontra à une douzaine de reprises le harpiste Johann Baptist Hochbrucker (1732-1812), dont il joua quelques-unes des sonates (probablement les *Six sonates*, op. 1, publiées en 1762¹⁷⁵) devant leur auteur. Hochbrucker venait sans doute d'arriver à Paris en avril 1760¹⁷⁶, et s'y produisit à plusieurs reprises avec un grand succès la même année¹⁷⁷. Ses sonates ne requièrent

¹⁷¹ Plane, élève de Krumpholtz en même temps que la baronne Disxxx, était homme de lettres, traducteur, auteur de livres sur la phrénologie, harpiste et professeur. En tant que compositeur, il n'utilise pratiquement aucune technique de pédales de Krumpholtz.

¹⁷² MAREŠOVÁ 1999, p. 154-155.

¹⁷³ CLEARY 2022.

¹⁷⁴ MAREŠOVÁ 1999, p. 146-166.

¹⁷⁵ HOCHBRUCKER 1762. *Annonces, affiches et avis divers*, le 26 avril 1762.

¹⁷⁶ *L'Avant-coureur*, 14 avril 1760, p. 208. Il n'y a aucune mention du nom de Hochbrucker dans le concert du 13 avril 1760, mais on peut en déduire, au vu des nombreux concerts qu'il donne dans les mois à suivre, qu'il s'agit peut-être de sa première exécution à Paris : « On y a aussi entendu un excellent Joueur de Harpe Allemand dont le jeu surprenant a fait beaucoup de plaisir. Ce Concert a fait hier sa clôture & l'Ouverture des trois Théâtres se fait aujourd'hui ».

¹⁷⁷ *Mercure de France*, mai 1760, p. 236 : « M. Hochbrucker a ensuite joué de la harpe & a fait du menuet d'Exaudet, une pièce de sa composition. Plus on l'entend plus il fait de plaisir : il a été extraordinairement applaudi ».

německy na volných listech pro „baronku Disxxx“, jež mu je po Krumpholtzově smrti předala, přeložil, upravil a vydal Jean-Marie Plane (1766? – po 1827).¹⁷¹ Plane však vyřadil dva významné odstavce, které se nacházejí pouze v op. 16 a potenciálně nabízejí cenné poznatky o Krumpholtzově osobě, hráčské praxi a skladatelských záměrech.

Krumpholtz na začátku vyzdvihuje svou matku (rozenou Eleonoru Pinkáčkovou)¹⁷² jako zdroj své vášně pro harfu. Jako dospívající mladík se v Praze tři měsíce učil hrát menuety a allemandy, pravděpodobně podobné tancům, které se nacházejí v anonymním rukopise *Fundamentum Special* z roku 1763 (PL-Wu, Mq 598 RM6688) nebo v *Méthode pour la harpe* (1774) Michela Corretta.¹⁷³ Následně odjel se svým otcem Janem (1723–1774) s francouzským vojenským plukem a hrál na hoboje, housle a violu.¹⁷⁴ Kolem roku 1760 nebo 1761 přijel do Paříže, kde se asi tucetkrát setkal s harfistou Johannem Baptistou Hochbruckerem (1732–1812) a hrál před ním některé z jeho sonát (pravděpodobně šest sonát (*Six sonates*), op. 1, vydaných v roce 1762¹⁷⁵). Německý harfista možná právě v dubnu 1760 přijel do Paříže,¹⁷⁶ kde během tohoto roku několikrát s velkým úspěchem vystoupil.¹⁷⁷ Žádná z jeho sonát nevyžaduje složité pedálové pohyby; hudba se skládá z arpeggií, stupnicových

¹⁷¹ Krumpholtzův žák Plane (ve stejné době jako baronka Disxxx) byl vzdělanec, překladatel, autor knih o frenologii, harfista a učitel. Jako skladatel nepoužíval téměř žádnou z Krumpholtzových pedálových technik.

¹⁷² MAREŠOVÁ 1999, s. 154–155.

¹⁷³ CLEARY 2022.

¹⁷⁴ MAREŠOVÁ 1999, s. 146–166.

¹⁷⁵ HOCHBRUCKER 1762. *Annonces, affiches et avis divers*, 26. dubna 1762.

¹⁷⁶ *L'Avant-coureur*, 14. dubna 1760, s. 208. Na koncertě 13. dubna 1760 není Hochbrucker jmenován, ale z mnoha jeho koncertů v následujících měsících lze usuzovat, že se snad jednalo o jeho první vystoupení v Paříži: „Slyšeli jsme také výborného německého harfistu, jehož překvapivá hra přinesla mnoho potěšení. Tento koncert včera uzavíral sezónu a dnes otevírají všechna tři divadla.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁷⁷ *Mercure de France*, květen 1760, s. 236: „Pan Hochbrucker poté zahrál na harfu a předvedl Exaudetův menuet, skladbu vlastní kompozice. Čím více ho člověk slyší, tím více se mu líbí: sklídl mimořádný potlesk.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

aucun mouvement complexe de pédales : la musique consiste en arpèges, passages en gammes et modulations simples vers la dominante et retour. Il conseilla à Krumpholtz « de donner à [son] jeu plus de force et plus de rapidité¹⁷⁸ ».

Krumpholtz se rendit ensuite à Lille et étudia la composition pendant six mois auprès du médecin et mathématicien Nicolas-Joseph Saladin (1733-1829)¹⁷⁹, première d'une longue série d'expériences infructueuses avec des professeurs et de tentatives de composition qui le hantèrent tout au long de sa carrière. À cette époque, il étudia en profondeur les œuvres de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Il poursuivit ensuite ses tournées avec « les régimens, & les orchestres des troupes de Comédiens de province », ce dont nous reparlerons¹⁸⁰. Il étudia le cor auprès de Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812), abandonnant complètement la harpe « pendant cinq ans¹⁸¹ ». Krumpholtz se trouvait à Prague le 20 novembre 1763¹⁸², à Francfort le 13 octobre 1769 et le 12 janvier 1770¹⁸³.

De retour à Prague, son intérêt pour la harpe fut ravivé lorsqu'il entendit un musicien de rue. Il fit l'acquisition d'une harpe à pédales fabriquée à Paris et se remit à en jouer, étudiant principalement des pièces écrites pour le clavecin. Cette approche est très similaire aux souvenirs de Madame de Genlis (1746-1830) sur son apprentissage de la harpe, dans la même décennie que Krumpholtz¹⁸⁴. En fait, certaines des sonates pour harpe publiées dans les années 1760 – toutes

178 KRUMPHOLTZ 1789a, p. 2.

179 « M. Saladin », identifié par François-Pierre Goy, n'est mentionné que dans l'introduction de l'opus 16 et non dans l'édition de Plane de 1809. Sur sa vie, voir DENIS DU PÉAGE 1911, p. 131-132.

180 KRUMPHOLTZ 1789a, p. 2.

181 DERRA DE MORODA – COOK 2001 ; BRANDENBURG 2016.

182 CZ-Pam, PPL IV – 481b, Karel Tomáš Müller, curé de la paroisse Saint-Clément à Chržín, publie l'acte de baptême de Jan Krumpholtz, baptisé le 10 octobre 1723, fils de Jan Krumpholtz et de sa femme Anna (reçu le 16 janvier 1764) [*sic* !]. [consulté le 16/04/2025]. Accessible à l'adresse : <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=43274E29B66811DF820F00166F1163D4>.

183 ISRAEL 1876, p. 50, 51, 59.

184 GENLIS 1805, tome 2, p. 2.

pasáží a jednoduchých modulací do dominantní tóniny a zpět. Navrhl Krumpholtzovi „dodat své hře více důrazu a rychlosti“.¹⁷⁸

Krumpholtz poté odcestoval do Lille a šest měsíců studoval skladbu u lékaře a matematika Nicolase-Josepha Saladina (1733–1829),¹⁷⁹ což byla první z mnoha neúspěšných zkušeností s učiteli a pokusy o komponování, které ho pronásledovaly po celou jeho kariéru. V této době důkladně studoval díla Jeana-Philippa Rameaua (1683–1764). Poté pokračoval v turné s „regimenty a orchestry provinčních hereckých souborů“, o nichž se ještě zmíníme.¹⁸⁰ Studoval hru na lesní roh u Jeana-Josepha Rodolpha (1730–1812), přičemž harfu zcela opustil na dobu „pěti let“.¹⁸¹ Krumpholtz se ocitl v Praze 20. listopadu 1763¹⁸² a ve Frankfurtu 13. října 1769 a 12. ledna 1770.¹⁸³

Když se vrátil do Prahy, jeho zájem o harfu znovu vzplanul, když slyšel pouličního hudebníka. Pořídil si z Paříže pedálovou harfu a začal znovu hrát, především studovat skladby psané pro cembalo. Tento přístup je velmi podobný tomu, na který vzpomíná Madame de Genlis (1746–1830), která začala hrát na harfu ve stejném desetiletí jako Krumpholtz.¹⁸⁴ Některé sonáty pro harfu vydané v 60. letech 18. století – všechny v Paříži, hlavním městě hudebního nakladatelství té doby – jsou vlastně klávesové skladby, přičemž harfa je na titulní straně pouze uvedena jako alternativní volba nástroje.¹⁸⁵

¹⁷⁸ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 2. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁷⁹ „M. Saladin“, kterého identifikoval François-Pierre Goy, je uveden pouze v úvodu k op. 16, nikoliv v Plae-neově vydání z roku 1809. O jeho životě viz DENIS DU PÉAGE 1911, s. 131–132.

¹⁸⁰ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 2. Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁸¹ DERRA DE MORODA – COOK 2001; BRANDENBURG 2016.

¹⁸² CZ-Pam, PPL IV – 481b, Karel Tomáš Müller, farář u sv. Klimenta v Chržíně, vydává křestní list Jana Krumpholce pokřtěného 10. října 1723, syna Jana Krumpholce a jeho manželky Anny (praes. 16. 1. 1764) [sic!]. [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=43274E29B66811DF820F00166F1163D4>.

¹⁸³ ISRAEL 1876, s. 50, 51, 59.

¹⁸⁴ GENLIS 1805, sv. 2, s. 2.

¹⁸⁵ Viz FRANKOVÁ 2016a (Joseph Kohaut) a CHABBEY – GALASSI – BELMONDO 2020, s. 12 (Schaffrath, Mozart, Boccherini).

à Paris, alors capitale de l'édition musicale – sont en réalité des œuvres pour instrument à clavier, la harpe étant seulement suggérée comme instrument alternatif sur la page de titre¹⁸⁵.

Vers 1772, Krumpholtz s'installa à Vienne, où il étudia la composition auprès de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777). Avec ce dernier, les leçons consistaient souvent en deux heures d'improvisation, mettant l'accent sur l'importance de l'expérimentation, même lorsque les nouvelles idées semblaient insaisissables. Lorsque certaines idées s'avéraient plus réussies, Wagenseil autorisait Krumpholtz à les consigner par écrit. De plus, il les jouait au clavecin, à la fois pour encourager son élève et pour lui permettre de mieux percevoir le résultat sonore de ses idées¹⁸⁶. Un autre élève de Wagenseil, Johann Baptist Schenk (1753-1836), décrit quant à lui, dans un témoignage manuscrit, une méthode différente, fondée sur la tradition de Johann Joseph Fux (1660-1741) et les principes du contrepoint strict¹⁸⁷. Les récits de Krumpholtz et de Schenk offrent ainsi un aperçu unique de la méthode et du style d'enseignement de Wagenseil, bien qu'ils rapportent des pratiques parfois divergentes.

La première prestation publique de Krumpholtz à Vienne eut lieu le 4 octobre 1772, où il interpréta une des sonates de l'opus 3, en complément d'un *Marionettenspiel*, un spectacle de marionnettes¹⁸⁸. Le 20 octobre, il joua un concerto, probablement l'opus 4, n° 1, à côté d'un concerto pour violon interprété par le Bohémien Václav Pichl (1741-1805) qui composa également les parties orchestrales du concerto pour harpe¹⁸⁹. Dans son autobiographie, Krumpholtz raconte avoir joué

¹⁸⁵ Voir FRANKOVÁ 2016a (Joseph Kohaut) et CHABBEY – GALASSI – BELMONDO 2020, p. 12 (Schaffrath, Mozart, Boccherini).

¹⁸⁶ KRUMPHOLTZ 1789a, p. 2.

¹⁸⁷ NETTL 1924, p. 77.

¹⁸⁸ *Kais. Königl. allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 41. Stück, 17 octobre 1772, p. 660: le 4 octobre: «zwischen beyden Stücken [*Die stumme Schönheit* et *Die indianische Witwe*], ließ sich Hr. Krumbholz aus Böhheim auf einer auf besondere Art in Paris verfertigten Harfe hören in einem Sonete [!] mit Violin, Baß, und Horn begleitet [Entre les deux pièces, M. Krumbholz, de Bohême, s'est fait entendre sur une harpe fabriquée à Paris d'une façon particulière dans une sonate accompagnée du violon, de la contrebasse et du cor].»

¹⁸⁹ *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger* 1802, 2, p. 709; *Kais. Königl. allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 44. Stück, 7 novembre 1772, p. 709-710 (II/18), cité aussi dans MORROW 1989, p. 47.

Někdy v roce 1772 se Krumpholtz přestěhoval do Vídně a studoval skladbu u Georga Christopa Wagenseila (1715–1777). Wagenseilova výuková metoda u Krumpholtze spočívala ve dvou hodinách improvizace, přičemž zdůrazňoval význam experimentování, i když se nové nápady zdály být neuchopitelné. Když se některé nápady ukázaly jako úspěšnější, dovolil Krumpholtzovi, aby si je zapsal. Navíc tyto nápady přehrával na cembalo, aby svého žáka povzbudil a zároveň mu poskytl jasnější zvukovou představu o jeho výsledcích.¹⁸⁶ Další Wagenseilův žák, Johan Baptist Schenk (1753–1836), popisuje ve svém rukopisném záznamu jinou metodu, která má kořeny v tradici Johanna Josepha Fuxe (1660–1741), tedy využívá principy přísného kontrapunktu.¹⁸⁷ Popisy od Krumpholtze a Schenka poskytují jedinečný vhled do Wagenseilovy metody a stylu výuky, i když se jejich výpovědi rozcházejí.

Krumpholtz poprvé veřejně vystoupil ve Vídni 4. října 1772, kdy zahrál jednu ze sonát z op. 3 jako doplněk představení loutkového divadla.¹⁸⁸ Dne 20. října zahrál koncert, pravděpodobně op. 4 č. 1, vedle houslového koncertu v podání Čecha Václava Pichla (1741–1805), který je rovněž autorem orchestrálních partů pro harfový koncert.¹⁸⁹ Krumpholtz ve své autobiografii vzpomíná, že následující den hrál pro Haydna. Podle dokumentů z archivu rodu Eszterházy však ve skutečnosti hrál téměř o rok později.¹⁹⁰ Dne 1. srpna 1773 byl angažován jako dvorní hudebník – jediný harfista, který byl kdy na dvoře Eszterházyů zaměstnán – s dvouletou smlouvou a platem 240 zlatých.¹⁹¹

¹⁸⁶ KRUMPHOLTZ 1789a, s. 2.

¹⁸⁷ NETTL 1924, s. 77.

¹⁸⁸ *Kais. Königl. allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 41. Stück, 1772, s. 660: 4. října: „mezi oběma kusy [Die stumme Schönheit a Die indianische Witwe] pan Krumpholtz z Čech zahrál na harfu vyrobenou speciálním způsobem v Paříži sonátu za doprovodu houslí, kontrabasů a lesního rohu.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

¹⁸⁹ *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger*, 1802, 2, s. 709; *Kais. Königl. allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 44. Stück, 7. listopad 1772, s. 709–710 (II/18), citováno též v MORROW 1989, s. 47.

¹⁹⁰ VALKÓ 1960, s. 560: 29. července 1773, vystoupení v zámku Eszterházy a Haydn zaplatil Krumpholtzovi 4 kremnické dukáty. Krumpholtz se ve své autobiografii možná odvolává na jiné vystoupení.

¹⁹¹ RADANT – BRUCE – LANDON 1982, s. 8, 40–42, PRATL 2009, s. 60, poznámka 311. PR 4687: Conventionale der Herrschaft Eisenstadt 1773 und 1776.

pour Haydn le lendemain. Toutefois, selon les archives de la cour d'Eszterháza, ceci n'eut lieu en réalité que près d'un an plus tard¹⁹⁰. Le 1^{er} août 1773, il fut engagé comme musicien de cour – le seul harpiste jamais employé à la cour d'Eszterháza – avec un contrat de deux ans et un salaire de 240 florins¹⁹¹. Il reçut un paiement supplémentaire le 30 novembre 1773¹⁹², peut-être pour une prestation particulière. Son salaire fut augmenté de 5 florins par mois à partir de 1774; cependant, l'année suivante, plusieurs musiciens, dont Krumpholtz, furent signalés comme absents sans autorisation, et son contrat fut donc résilié sans explication à compter du 7 décembre, décision prise le 25 septembre¹⁹³. À la fin du mois de février 1776, Krumpholtz se produisit pour la dernière fois à la cour¹⁹⁴. Étant donné que Krumpholtz passa au moins trois années entre la cour d'Eszterháza et Vienne, pourquoi aucune musique pour harpe de cette période n'a-t-elle été conservée? Quelle musique chorale accompagna-t-il ou exécuta-t-il, comme spécifié dans son contrat¹⁹⁵? Et pourquoi Haydn, avec qui Krumpholtz fut étroitement associé, ne composa-t-il aucune œuvre pour la harpe ni avec cet instrument? On peut avancer plusieurs explications possibles. Beaucoup de documents et de musique, tant de musique de chambre que de musique destinée aux pièces pour marionnettes, furent détruits lors d'un incendie à Eszterháza en 1779. Une seconde explication est que des troupes de théâtre itinérantes étaient souvent engagées pour des saisons entières et jouaient des œuvres

190 VALKÓ 1960, p. 560: 29 juillet 1773, représentation à la cour d'Eszterháza et Haydn a payé à Krumpholtz 4 ducats de Cremona. Il est possible que Krumpholtz fasse allusion à une autre représentation dans son autobiographie.

191 RADANT – BRUCE – LANDON 1982, p. 8, 40-42, PRATL 2009, p. 60, note 311. PR 4687: Conventionale der Herrschaft Eisenstadt 1773 und 1776.

192 A.M., XI, 610a, Eszterháza Archives, Budapest; VALKÓ 1960, p. 559: «le joueur de harpe Krumpholtz Discretion (cadeau) 4 ducats de Cremona fait 17 fl. 12 xr. Summa: 55 Rfl. 52 xr.»

193 PRATL – SCHECK 2004, p. 54. Le 25 septembre 1775, n° 192, cote RR 1775 N 88: «Rahier über Kontrakte und Austritte von ...Krumpholtz...». LANDON 1992, p. 54-55, Acta Musicalia n° 191-192.

194 RADANT – BRUCE – LANDON 1982, p. 8. PRATL 2009, p. 61, note 330: PR 4687: Conventionale der Herrschaft Eisenstadt 1773 und 1776. HÁRICH – HARTZELL 1970, p. 87.

195 RADANT – BRUCE – LANDON 1982, p. 41: «Dahingegen hat Er Krumpholtz hievor sowohl Chor, als alle übrige Musique wozu Er berufen wird, zu machen...»

Dne 30. listopadu 1773 mu byla vyplacena dodatečná mzda,¹⁹² pravděpodobně za mimořádné vystoupení. Od roku 1774 byl jeho plat zvýšen o 5 zlatých měsíčně, avšak v následujícím roce bylo několik hudebníků včetně Krumpholtze nahlášeno jako nepřítomní bez svolení, a proto mu byla 25. září bez vysvětlení vypovězena smlouva počínaje 7. prosincem.¹⁹³ Koncem února 1776 vystoupil Krumpholtz u dvora naposledy.¹⁹⁴ Vzhledem k tomu, že Krumpholtz strávil mezi dvorem Esterházyů a Vídní nejméně tři roky, je s podivem, že se z tohoto období nezachovaly žádné skladby pro harfu. Jakou sborovou hudbu hrál nebo doprovázel, jak je uvedeno v jeho smlouvě?¹⁹⁵ Proč Haydn, který byl úzce spjat s Krumpholtzem, nesložil žádné dílo pro harfu nebo s harfou? Nabízí se několik možných vysvětlení. Při požáru v Eszterháze v roce 1779 bylo zničeno mnoho dokumentů a hudebnin, a to jak komorních děl, tak hudby k loutkovým hrám. Druhým vysvětlením je, že kočovné divadelní společnosti byly často angažovány na celé sezóny a uváděly díla, která byla z velké části improvizovaná – je tedy možné, že i hudba byla improvizovaná.¹⁹⁶ Krumpholtz byl všestranný hráč, který uměl improvizovat: možná také doprovázel harmonii v Haydnových orchestrálních dílech, i když o této praxi neexistují žádné archivní záznamy ani recenze z koncertů. Naderman popsal Krumpholtzovu hru takto: „[...] když se chopil této harfy se sedmi pedály, a vyloudil z ní tak krásné tóny, tak rozmanitá a brilantní preludia, tak bohatě modulované improvizace, že ohromil všechny hudební velikány své doby a ukázal, že pod jeho prsty takto uspořádaná harfa nemá žádné hranice“.¹⁹⁷

¹⁹² A.M., XI, 610a, Eszterháza Archives, Budapest; VALKÓ 1960, s. 559: „harfista Krumpholtz diskréce (dar) 4 kremnické dukáty činí 17 fl. 12 xr. Summa: 55 Rfl. 52 xr.“

¹⁹³ PRATL – SCHECK 2004, s. 54. 25. září 1775, č. 192, sign. RR 1775 N 88: „Rahier über Kontrakte und Austritte von ... Krumpholtz...“ LANDON 1992, s. 54–55 Acta Musicalia č. 191–192.

¹⁹⁴ RADANT – BRUCE – LANDON 1982, s. 8. PRATL 2009, s. 61, poznámka 330: PR 4687: Conventionale der Herrschaft Eisenstadt 1773 und 1776. HÁRICH – HARTZELL 1970, s. 87.

¹⁹⁵ RADANT – BRUCE – LANDON 1982, s. 41: „Dahingegen hat Er Krumpholtz hievor sowohl Chor, als alle übrige Musique wozu Er berufen wird, zu machen...“

¹⁹⁶ SISMAN 1990, s. 295–296.

¹⁹⁷ NADERMAN 1830, s. iii. Pro originální citaci viz francouzský text. Viz MARVILLE 2024 pro improvizaci na harfu.

en grande partie improvisées : il est possible que la musique l'était également¹⁹⁶. Krumpholtz était un musicien polyvalent, capable d'improviser : peut-être accompagnait-il aussi l'harmonie dans les œuvres orchestrales de Haydn, bien qu'il n'existe aucune description de cette pratique ni dans les archives ni dans des comptes rendus de concerts. Naderman décrit le jeu de Krumpholtz comme celui d'un artiste « dont le génie, s'emparant de cette harpe à sept pédales, y fit entendre des sons si beaux, des préludes si variés et si brillants, des improvisations si richement modulées, qu'il frappa d'étonnement toutes les illustrations musicales de son époque, et fit voir que, sous ses doigts, la harpe ainsi organisée n'avait plus de limites¹⁹⁷ ».

L'incapacité et l'échec de Krumpholtz à devenir un grand compositeur constituent un thème récurrent dans ses mémoires ainsi que dans les introductions de ses op. 15 et 16. Cela le conduisit à faire composer les parties d'accompagnement de nombreuses œuvres par Pichl et Henri-Joseph Rigel (1741-1799). Lors de la composition du concerto, op. 6, n° 2, il sollicita l'avis de Haydn. Ce dernier « ne trouva rien à corriger à ma partie principale, mais il me fit remarquer plusieurs fautes dans les accompagnemens » et conclut : « Vous avez entrepris dans le solo du dernier morceau une suite de modulations qui me paroît bien hardie, surtout pour la harpe.¹⁹⁸ »

Krumpholtz arriva à Paris le 14 février 1777 et épousa sa première femme, Marguerite Gilbert (1746-1782), originaire de Metz, le 6 décembre 1777¹⁹⁹. En tant qu'interprète, il mena apparemment avec succès jusqu'à fin 1778 une carrière de concertiste à travers l'Europe. Cependant, lorsqu'il exécuta son *Cinquième concerto*, op. 7²⁰⁰, lors de sa première et apparemment unique apparition au Concert spirituel le 25 décembre 1778, la recension du concert désapprouva son style de composition ou d'interprétation : « [Le concerto] de harpe par M. Krumpholts [sembloit] moins fait pour émouvoir, que pour étonner le petit nombre des connoisseurs²⁰¹ ». Après cette prestation, on ne

¹⁹⁶ SISMAN 1990, pp. 295-296.

¹⁹⁷ NADERMAN 1830, p. iii. Sur l'improvisation à la harpe, voir MARVILLE 2024.

¹⁹⁸ KRUMPHOLTZ 1789a, p. 3-4.

¹⁹⁹ F-Pan, MC/ET/LXXXIII/614, 26 février 1783. Contrat de mariage.

²⁰⁰ KRUMPHOLTZ 1779b.

²⁰¹ *Mercure de France*, janvier 1779, p. 46.

Krumpholtzova neúspěšná snaha stát se velkým skladatelem se prolíná celými jeho vzpomínkami a úvody k opp. 15 a 16. Vedlo ho to k tomu, že si nechal zkomponovat doprovodné party mnoha děl od Václava Pichla a Henriho-Josepha Rigela (1741–1799). Při komponování koncertu op. 6, č. 2, si vyžádal Haydnův názor. Ten „nenašel v mém hlavním hlase nic, co by bylo třeba opravit, ale upozornil mě na několik chyb v doprovodech“ a konstatoval: „V sóle v poslední části jste se pustil do sledu modulací, který mi připadá dosti odvážný, zvláště pro harfu“.¹⁹⁸

Krumpholtz přijel do Paříže 14. února 1777 a 6. prosince 1777 se oženil se svou první ženou Marguerite Gilbert (1746–1782), původem z Met.¹⁹⁹ Zdá se, že jako umělec měl až do konce roku 1778 úspěšnou koncertní kariéru po celé Evropě. Když však předvedl svůj pátý koncert (*Cinquième concerto*), op. 7²⁰⁰ na svém prvním a zřejmě jediném vystoupení na Concert spirituel dne 25. prosince 1778, recenze koncertu kritizovala jeho kompoziční či interpretační styl: „Harfový [koncert] pana Krumpholtse [se zdál být] určen spíše než k dojetí k ohromení nevelkého počtu znalců“.²⁰¹ Po tomto vystoupení nejsou až do léta 1782 známy žádné jeho veřejné koncerty ani provedení jeho skladeb. Jeho publikace jsou rovněž sporadické, po bohaté publikační činnosti v průběhu let 1778 a 1779.²⁰² Ve skutečnosti jeho díla hrála výhradně mladá talentovaná Anne Marguerite Steckler (1766–1813), budoucí druhá paní Krumpholtzová (od února 1783),²⁰³ a teprve od roku 1782 další harfistky jako Caroline Descarsin (1774–18..).²⁰⁴ V roce 1784 vystoupil v duetu se svou ženou a v srpnu 1786 je

198 KRUMPHOLTZ 1789a, s. 3–4. Pro originální citaci viz francouzský text.

199 F-Pan, MC/ET/LXXXIII/614, 26. února 1783. Contrat de mariage [Manželská smlouva].

200 KRUMPHOLTZ 1779b.

201 *Mercure de France*, leden 1779, s. 46. Pro originální citaci viz francouzský text.

202 *Gazette de France*, 19. listopad 1779, s. 456: inzerát na op. 7. *Journal de Paris*, 29. listopad 1780, č. 334, s. 1316: inzerát na op. 8.

203 Paní Krumpholtzová je v literatuře 20. a 21. století často označována jako Anne Marie. Ve skutečnosti byla pokřtěna jako Anne Marguerite a toto jméno se vyskytuje ve všech francouzských archívních pramenech, s výjimkou spisu k úmrtí jejího manžela, kde se uvádí jméno Julie, které používala po zbytku života v Anglii. Viz záznamy o pojištění, GB-Lghl, MS 11936/410/670519, Records of Sun Fire Office a GB-Lna, PROB 11/1553/128, Závěť Julie Krumpholtz.

204 Caroline Descarsin, dcera malíře Rémyho-Fursy Descarsina (1747–1793).

connaît aucun concert public de lui ni de son œuvre jusqu'à l'été 1782. Ses publications devinrent également sporadiques, après l'abondance d'éditions parues en 1778 et 1779²⁰². En réalité, ses œuvres étaient exclusivement interprétées par la jeune et talentueuse Anne Marguerite Steckler (1766-1813), qui devint la seconde Madame Krumpholtz en février 1783²⁰³, et ce n'est qu'à partir de 1782 que d'autres harpistes, telles que Caroline Descarsin (1774-18..) ²⁰⁴, les jouèrent à leur tour. Il joua un duo avec son épouse en 1784, et Thomas Jefferson, Richard et Maria Cosway et John Trumbull les entendirent lors d'un concert privé en août 1786²⁰⁵. La dernière apparition connue de Krumpholtz eut lieu lors d'un concert privé à la résidence de Louis Bénigne Bertier de Sauvigny (1737-1789), intendant de Paris, le 14 avril 1788²⁰⁶. Son épouse partit pour Londres au plus tard en mars 1789²⁰⁷, et au début du mois de mai, il supplia la duchesse de Bourbon de l'héberger dans sa demeure, le palais de l'Élysée²⁰⁸. Il lui dédia également sa dernière publication, la sonate op. 17²⁰⁹.

202 *Gazette de France*, 19 novembre 1779, p. 456 : annonce pour l'op. 7. *Journal de Paris*, n° 334, 29 novembre 1780, p. 1316 : annonce pour l'op. 8.

203 Madame Krumpholtz est souvent appelée Anne Marie dans la littérature des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. En fait, elle a été baptisée Anne Marguerite et ce nom se retrouve dans toutes les sources d'archives françaises, à l'exception de l'acte de décès de son mari où elle figure sous le nom de Julie, qu'elle utilisa en Angleterre jusqu'à sa mort. Voir les dossiers d'assurance, GB-Lghl, MS 11936/410/670519, Records of Sun Fire Office et GB-Lna, PROB 11/1553/128, Testament de Julie Krumpholtz.

204 Caroline Descarsin, fille du peintre Rémy-Fursy Descarsin (1747-1793).

205 Lettre de Thomas Jefferson à Maria Cosway, 12 octobre 1786 : JEFFERSON 1954, p. 443-455 [consulté le 16/04/2025]. Accessible à l'adresse : <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-10-02-0309>.

206 F-Pan, 80/AP/20, pièce F.11.80/ap30, 20 avril 1788. Il fut payé 528 livres pour un concert donné avec le violoniste Jarnowick/Giornovich (1747-1804) et un autre violoniste, dans la demeure de Bertier de Sauvigny, rue de Vendôme.

207 HOGAN 1968, vol. 2, p. 1135 [consulté le 16/04/2025]. Accessible à l'adresse : <https://londonstage-database.uoregon.edu/event.php?id=45972> : Mme Krumpholtz se produit lors d'un concert à Drury Lane le 6 mars 1789. Elle avait déjà joué à Hanover Square Rooms le 2 juin 1788.

208 BOMBELLES 1982, p. 30-32. Voir le chapitre 4, p. 130.

209 KRUMPHOLTZ 1789b.

na soukromém koncertě slyšeli Thomas Jefferson, Richard a Maria Coswayovi a John Trumbull.²⁰⁵ Posledním doloženým Krumpholtzovým vystoupením byl soukromý koncert v domě pařížského intendanta Louise Bénigne Bertiera de Sauvigny (1737–1789) 14. dubna 1788.²⁰⁶ Jeho žena odjela do Londýna nejpozději v březnu 1789²⁰⁷ a počátkem května prosil vévodkyni z Bourbonu, aby ho ubytovala ve svém domě, v Elysejském paláci.²⁰⁸ Věnoval jí také svou poslední skladbu, sonátu op. 17.²⁰⁹

Krumpholtz zmizel ze svého příbytku v ulici d'Argenteuil 5. února 1790 a 20. února bylo jeho tělo vyloveno ze Seiny v Passy.²¹⁰ Vzhledem k tomu, že se toto období krylo s počátkem Francouzské revoluce, je pravděpodobné, že Krumpholtz, zatížený značnými dluhy,²¹¹ zemřel předčasně, ať

205 Dopis Thomase Jeffersona Marii Cosway, 12. října 1786: JEFFERSON 1954, s. 443–455 [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-10-02-0309>.

206 F-Pan, 80/AP/20, pièce F.11.80/ap30, 20. dubna 1788. Za koncert s houslistou Jarnowickem/Giornovichim (1747–1804) a dalším houslistou v domě Bertiera de Sauvigny v Rue de Vendôme mu bylo vyplaceno 528 liber.

207 HOGAN 1968, vol. 2, s. 1135 [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: <https://londonstagedatabase.uoregon.edu/event.php?id=45972>: Paní Krumpholtzová hrála v divadle Drury Lane 6. března 1789. Předtím zahrála 2. června 1788 také v Hanover Square Rooms.

208 BOMBELLES 1982, s. 30–32. Viz kapitola 4, s. 131.

209 KRUMPHOLTZ 1789b.

210 Tělo, které z hlubin Seiny vylovil rybář poblíž přívzu v Passy, bylo identifikováno díky dopisům nalezeným v jeho kapsách a poté převezeno do spodního žaláře v Châteletu. Po identifikaci jeho sluhou Louistem Bramelem a sousedem a přítelem, mechanikem Frédéricem Wagnerem, bylo 22. února převezeno do jeho bydliště a následující den pohřbeno v kostele Saint-Roch. Během soudního vyšetřování, které se konalo v Châteletu dne 4. března, několik svědků uvedlo, že měl zranění na hlavě, ale podle lékařů, kteří tělo zkoumali ve spodním žaláři, zemřel „udušením pod vodou“. Příčina smrti (nehoda, sebevražda, napadení) nebyla uvedena. Srov. F-Pan, Y//18772, „Au sujet de la levée d'un cadavre masculin pêché près le bacq de Passy et reconnu pour être celui du S. Jean Baptiste Krumpholtz [O vyzvednutí mužské mrtvoly vylovené poblíž přívzu v Passy a identifikované jako pana Jeana Baptisty Krumpholtze]“, 20. února 1790 (dokument objevený François-Pierrem Goyem). Dopisy nalezené v jeho kapse jsou popsány v pozůstalostním inventáři: tři rodinné dopisy z Met a jeden od hraběnky de Lambert ohledně výtisků, které mu dlužila.

211 GUELFUCCI 1990, s. 105.

Le 5 février 1790, Krumpholtz disparut de son domicile, rue d'Argenteuil. Le 20 février, son corps fut repêché dans la Seine à Passy²¹⁰. Cette période coïncidant avec le début de la Révolution française, il est plausible que Krumpholtz, accablé de dettes importantes²¹¹, ait connu une mort prématurée, que ce soit à la suite d'un malheureux accident, d'une mésaventure due à l'ivresse ou d'un suicide. En termes actuels, il était peut-être dépressif, alcoolique ou frustré en tant qu'interprète ayant dû s'incliner devant le charisme supérieur de son épouse. En considérant l'ensemble des circonstances, Krumpholtz fut avant tout un compositeur pris entre la demande croissante d'une musique facile destinée aux amateurs – ce qui représentait une rupture radicale avec le début de sa carrière, où il pouvait écrire et interpréter des œuvres plus substantielles.

Comment jouer la musique de Krumpholtz

Krumpholtz rédigea quelques courts textes concernant ses aspirations en tant que compositeur, qui peuvent aider à comprendre comment interpréter sa musique et parvenir à une exécution historiquement informée. Il semble avoir été minutieux quant à la façon dont il voulait que sa musique sonne. Des exemplaires d'une seconde ou « nouvelle » édition de son *Sixième concerto*, op. 9, disséminés dans des bibliothèques du monde entier, portent sur la page de titre le commentaire suivant, qui renvoie à la pratique d'interprétation historique consistant à élaborer les textes musicaux et à improviser des préludes ou des cadences : « [...] la multiplicité des agréments à contre-sens qu'on

210 Le cadavre, remonté du fonds de la Seine par un pêcheur près du bac de Passy, fut identifié grâce à des lettres trouvées dans ses poches, puis transporté à la basse geôle du Châtelet. Après avoir été identifié par son serviteur Louis Bramel et son voisin et ami le mécanicien Frédéric Wagner, il fut amené le 22 à son domicile et inhumé le lendemain à Saint-Roch. Lors de l'information judiciaire qui eut lieu au Châtelet le 4 mars, plusieurs témoins firent état de plaies à la tête, mais selon les médecins qui l'examinèrent à la basse geôle il était mort « suffoqué sous les eaux ». La cause du décès (accident, suicide, agression) n'est pas évoquée. Cf. F-Pan, Y//18772, « Au sujet de la levée d'un cadavre masculin pêché près le bacq de Passy et reconnu pour être celui du S. Jean Baptiste Krumpholtz », 20 février 1790 (document découvert par François-Pierre Goy). Les lettres trouvées dans sa poche sont décrites dans l'inventaire après décès : trois lettres de famille provenant de Metz et une de la comtesse de Lambert à propos d'exemplaires qu'elle lui devait.

211 GUELFUCCI 1990, p. 105.

už v důsledku nešťastné náhody, opilecké nehody nebo sebevraždy. Moderně řečeno, možná měl deprese, byl alkoholik nebo frustrovaný umělec, který musel přiznat nadřazenost uměleckého charismatu své ženy. Zhodnotíme-li všechny okolnosti, Krumpholtz byl více než co jiného skladatelem, který se ocitl lapen poptávkou po nenáročné hudbě pro amatéry, což byla drastická změna oproti jeho dřívější kariéře, kdy mohl psát a hrát závažnější skladby.

Jak hrát Krumpholtzovu hudbu

Krumpholtz napsal několik krátkých textů týkajících se jeho skladatelských aspirací, které mohou pomoci pochopit, jak interpretovat jeho hudbu a dospět k možnému historicky poučenému provedení. Zdá se, že byl důkladný v tom, jak si přál, aby jeho hudba zněla. Po celém světě jsou v knihovnách roztroušeny kopie druhého neboli „nového“ vydání jeho šestého koncertu, op. 9, které obsahují na titulní straně následující poznámku, jež poukazuje na historickou interpretační praxi vypracovávání hudebních textů a improvizace preludií či kadencí: „[...] množství nesmyslných ozdob, které byly vždy přidávány, a zuřivost, s níž se zvyšuje počet nevhodných not zejména v pasážích, kde spočívá krása právě v jednoduchosti, jej nakonec přiměly k přepracování několika míst vhodných k ozdobení. [...] Kromě toho si přeje, aby se nic neměnilo na žádném z děl, která již vydal [...]“.²¹²

Srovnávala jsem unikátní výtisk prvního vydání věnovaného „Mademoiselle Stekler“²¹³ (vydaného před jejich sňatkem 26. února 1783), nikoliv jeho manželce, tedy „Madame Son Epouse“, jako na druhém vydání. Rozdíly mezi oběma vydáními jsou především ve vypsáních ozdobách a více zdobených chromatických úsecích. Do basové linky jsou přidány oktávy a často je více pohybu v levé ruce (obr. 22 a 23).

212 KRUMPHOLTZ 1783b, pro originální citaci viz francouzský text.

213 KRUMPHOLTZ 1783a.

y a toujours ajouté et la fureur que l'on a à augmenter le nombre des notes déplacés dans les endroits surtout où la grande simplicité fait le mérite de la chose, l'ont enfin déterminé à retoucher plusieurs passages susceptibles d'embellissements. [...] il désire en outre qu'on n'innove rien à tous les Œuvres qu'il a fait paraître [...] ²¹² ».

J'ai comparé l'unique exemplaire de la première édition dédiée à « Mademoiselle Stekler » ²¹³ (publiée avant leur mariage, le 26 février 1783), plutôt qu'à « Madame Son Épouse », comme il le fit dans la seconde. Les différences entre les deux éditions concernent principalement des ornements écrits en toutes notes, ainsi que des passages chromatiques plus richement décorés. Des octaves sont ajoutées à la ligne de basse, et il y a souvent davantage de mouvement à la main gauche (fig. 22 et 23).

Techniques de jeu de la harpe à pédales et inventions relatives à la harpe

La dernière partie de ce chapitre s'intéresse aux sources écrites qui décrivent les techniques complexes de jeu de pédales que Krumpholtz mit au point pour la harpe à simple mouvement. Ces techniques s'avèrent essentielles pour l'exécution de sa musique. Soucieux, peut-être, de favoriser une plus large diffusion de sa musique, il jugea nécessaire de dévoiler ces solutions de jeu de pédales jusqu'alors tenues secrètes. Sur la page de titre de son op. 10, il écrivit :

Pour faciliter l'exécution de ces Symphonies, l'Auteur indique quelque fois le *sol* # en place du *la* b pour ne pas décrochez [sic] le *la* qui se trouve naturel à la Clef ou bien *ut* # en place de *re* b ainsi que le *re* # au lieu de *mi* b &c&c. En observant

²¹² KRUMPHOLTZ 1783b.

²¹³ KRUMPHOLTZ 1783a.



22. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Cinquième et Sixième concertos pour la harpe avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors et une flûte. Œuvre IX^e. Paris: Cousineau, 1783, 1. ed., p. / s. 2.: Allegro, mesure / takt 88.* F-Pn, K-1301. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



23. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Sixième concerto pour la harpe avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, deux cors, une flûte, taille et basse. Œuvre IX. Paris: l'auteur, 1783, 2. ed., p. / s. 2: Allegro, mesure / takt 88.* F-Pn, VM9-4242. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

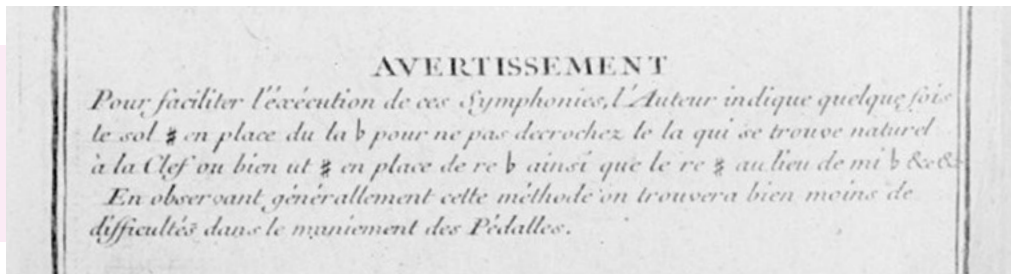
Techniky hry na pedálovou harfu a harfové vynálezy

Závěrečná část této kapitoly se zabývá písemnými prameny, které popisují složité techniky použití pedálů, jež Krumpholtz zdokonalil u jednozářezové harfy. Tyto techniky jsou pro hraní jeho skladeb nezbytné. Snad s ohledem na větší rozšíření své hudby považoval za nutné tato tajná řešení používání pedálů vysvětlit. Na titulní straně op. 10 napsal:

Pro usnadnění hry těchto symfonií autor někdy uvádí *gis* místo *as*, aby se neodpojilo *a*, které je v tónině přirozené, nebo *cis* místo *des*, stejně jako *dis* místo *es* atd. Při obecném dodržování této metody bude podstatně méně složité používání pedálů.²¹⁴ (obr. 24)

²¹⁴ KRUMPHOLTZ 1783c, pro originální citaci viz francouzský text.

généralement cette méthode, on trouvera bien moins de difficultés dans le maniement des Pédales²¹⁴. (fig. 24)



Ces instructions peuvent apparaître comme une aide au harpiste en ce qui concerne les solutions enharmoniques dans les pièces, car une harpe accordée en *mi* bémol majeur ne possède ni le *ré* bémol ni le *la* dièse²¹⁵. Dans ce recueil, ces informations sont très utiles pour les harpistes débutants, étant donné que l'*Air jay du bon tabac*, p. 12, présente un *ré* bémol dès la première mesure. La note est jouée comme un *do* dièse, en utilisant la corde de *do* et la pédale correspondante. Cependant, il existe des raisons techniques et musicales de choisir une note enharmonique, par exemple, *sol* dièse au lieu de *la* bémol, même si la harpe dispose bien d'un *la* bémol. Cela est clairement expliqué dans la partition des *Deux symphonies*, op. 11, où Krumpholtz, peut-être pour la première fois, indique les solutions de pédales directement dans la partition, la première apparaissant à la page 2, mesure 31²¹⁶. (fig. 25) L'approche historique du jeu de pédales consiste à laisser en position basse les pédales qui sont accrochées au début de la pièce et à préférer ainsi presser les pédales vers le bas plutôt que de les décrocher avec un mouvement vers le haut. L'action de relâcher une pédale demande plus d'effort physique et peut provoquer davantage de bruit. Le choix d'utiliser

²¹⁴ KRUMPHOLTZ 1783c.

²¹⁵ La harpe à simple mouvement peut être accordée dans n'importe quelle tonalité, les plus courantes étant *si* bémol, *mi* bémol ou *la* bémol.

²¹⁶ CLEARY 2016, p. 87

Tyto pokyny se mohou zdát na první pohled jako pomůcka pro harfistu s ohledem na enharmonické záměny ve skladbách, protože harfa laděná v Es dur nemá notu *des*, ani *ais*.²¹⁵ V této sbírce je tato informace velmi užitečná pro nezkušeného harfistu, protože *Air jay du bon tabac*, s. 12, má

des hned v prvním taktu. Tento tón se hraje jako *cis*, a to pomocí struny *c* a pedálu. Existují však technické a hudební důvody pro volbu enharmonické noty, například *gis* na místě *as*, i když harfa *as* má. To je jasné vysvětleno v partituře ke dvěma symfoniím, op. 11, kde Krumpholtz

24. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Recueil contenant différents petits airs variés, une sonate et un petit duo pour deux harpes. Œuvre X. Paris: Naderman, 1792, Avertissement / Upozornění.* F-Pn, VM7-6153.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

snad poprvé popisuje pedálové řešení v notovém textu, první je na straně 2, takt 31.²¹⁶ (obr. 25) Historický přístup k použití pedálů spočívá v tom, že pedály, které jsou na začátku pohybu fixovány, se ponechávají v dolní poloze, přičemž se upřednostňují pohyby pedálů sešlápnutím dolů před pohyby bez fixace, což je pohyb nahoru. Tento pohyb s sebou nese větší fyzickou námahu a úkon uvolnění pedálu může způsobit větší hluk. Volba použití enharmonického tónu přímo poukazuje na přístup k ladění v 18. a 19. století a má také akustické dopady na alikvótní tóny harmonické řady při historickém přístupu k harmonii. Harfová tvorba až do 19. století kupodivu postrádá pedálové značky. Krumpholtzův op. 11 je možná prvním notovým zápisem pro harfu obsahujícím pedálové pokyny. Pedálové značky jsou v tonální hudbě vlastně zbytečné, když se hudebním gestem stávají pohyby nohou. Stejně jako se při čtení not pohybují ruce, nohy „čtou“ posuvky v partituře a hrají podle nich.

²¹⁵ Jednozárezovou harfu lze naladit v jakékoli tónině, nejčastěji se používaly tóniny B dur, Es dur nebo As dur.

²¹⁶ CLEARY 2016, s. 87.

une note enharmonique renvoie directement à l'approche du tempérament aux XVIII^e et XIX^e siècles et a également des implications acoustiques pour les partiels de la série harmonique dans une approche historique de l'harmonie. Jusqu'au XIX^e siècle, la musique pour harpe manque curieusement d'indications de pédales. L'op. 11 de Krumpholtz pourrait être la première partition pour harpe à en comporter. Les indications de pédales sont en fait redondantes dans la musique tonale lorsque les mouvements des pieds deviennent le geste musical. Tout comme les mains bougent en lisant une partition, les pieds « lisent » les altérations dans la partition et agissent en conséquence.

Un autre effet de pédales, un « glissando » de pédales, est décrit pour la première fois dans une partition dans *Les quatre premières sonates*, op. 13, p. 6, Sonate II, Allegro Vivace, puis de nouveau dans le charmant Tempo di Minuetto qui conclut l'op. 14. Cette pièce constitue une étude des *glissandi* de pédales. À la p. 58 ou 28, Krumpholtz écrit : « Ces trois notes cy ne doivent être produit que par le mouvement de la pedal pour exprimer les liaisons ainsi que celles où l'on trouvera pour signe pd²¹⁷ ». Il s'agit d'un effet dynamique remarquable à la harpe, créant un crescendo ou un diminuendo naturel simplement en exploitant la vibration d'une corde.

La pédale de sourdine produit un effet d'écho à partir des vibrations des cordes résonnantes ; elle fut ajoutée à la harpe par Naderman et Krumpholtz vers 1783. On peut trouver ses indications sur l'usage de cette pédale dans l'op. 11 et dans *Les deux dernières sonates* de la *Collection de pièces*, op. 13 et 14. Dans le premier opus, le mot « sourd. » apparaît tout au long de la partition ; pour la seconde collection, Krumpholtz conçut une série d'abréviations pour indiquer les endroits où employer cette délicate pédale. Les *Quatre sonates*, op. 2, de J. Baptist Mayer (actif entre 1794 et 1813) sont la seule œuvre d'un auteur autre que Krumpholtz à indiquer où utiliser la pédale de

**25. Jean-Baptiste Krumpholtz. Deux symphonies pour la harpe seule ou avec accompagnement de deux violons, une flûte, deux cors et basse. Œuvre XI^e. Paris: l'auteur, 1784, p. / s. 2: Allegro assai, mesure / takt 31 – première apparition de signes pour les pédales dans une partition / první pedálové značení v notách. F-Pn, K-1299 (1).
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)**

²¹⁷ KRUMPHOLTZ 1784c.



Další pedálový efekt, pedálové „glissando“, je poprvé v notách popsán ve čtyřech prvních sonátách (*Les quatre premières sonates*), op. 13, s. 6, Sonáta II, Allegro Vivace, a posléze znovu v půvabném Tempo di Minuetto, které uzavírá op. 14. Tato skladba je studií pedálových „glissandi“. Na straně 58 nebo 28 Krumpholtz píše: „Tyto tři tóny musí být vytvořeny pouze pohybem pedálů, aby zazněly svázaně, stejně jako všechny ostatní, u kterých se vyskytuje znak *pd*“.²¹⁷ Jedná se o nádherný dynamický efekt při hře na harfu, který vytváří přirozené crescendo nebo diminuendo, a to pouhým využitím vibrací struny.

Sourdine pedál (jinak také sustain pedál) vytváří efekt ozvěny z vibrací rezonujících strun a byl k harfě přidán Nadermanem a Krumpholtzem kolem roku 1783. Pokyny, kdy tento pedál použít, lze nalézt v op. 11 a v posledních dvou sonátách sbírky (*Les deux dernières sonates de la Collection de pièces*), op. 13 a 14. V prvním z těchto opusů je slovo „sourd.“ zapsáno v celé partituru; pro druhou sbírku vymyslel Krumpholtz řadu zkratk, které ukazují, kde se má tento jemný pedál použít. Čtyři sonáty, op. 2 J. Baptisty Mayera (*f* 1794–1813) jsou jedinou skladbou jiného autora než Krumpholtze, která uvádí, kde se má použít

²¹⁷ KRUMPHOLTZ 1784c. Pro originální citaci viz francouzský text.

sourdine de Naderman²¹⁸. Georges Cousineau (1732-1800) inventa également son propre type de pédale de sourdine, que l'on retrouve dans certaines œuvres de son fils Jacques-Georges Cousineau (1760-1836)²¹⁹.

La pédale à renforcement est une huitième pédale située sur le côté gauche de la base de la harpe. Lorsque cette pédale est actionnée, son mécanisme ouvre cinq volets placés à l'arrière de la caisse de résonance de la harpe à pédales. Pendant l'exécution, les mouvements de cette pédale – enfoncement, accrochage et décrochage (ouverture, maintien en position ouverte et fermeture des volets) – modifient la dynamique et la qualité du son produit. Elle est actionnée par le pied gauche; son utilisation, ses indications et ses abréviations sont expliqués dans l'op. 14 de Krumpholtz. Cette pédale connut un grand succès et fut fréquemment ajoutée aux harpes jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Angélique-Constance Mérelle (1765-1842), ancienne élève de Krumpholtz, composa une série de préludes comportant des indications pour la pédale à renforcement, qu'elle appelle en anglais *swell pedal* dans sa méthode. Cette technique perdura jusqu'au XIX^e siècle grâce à la méthode de Mérelle intitulée *New and complete instructions for the pedal harp in two books* [Nouvelles et complètes instructions pour la harpe à pédales en deux livres]²²⁰.

La Contrebasse ou Clavicorde à marteau, que Sébastien Érard (1752-1831) inventa avec Krumpholtz, constitua la dernière contribution de ce dernier au développement de la harpe. Il s'agissait d'un pédalier (avec une tessiture de *fa*¹ à *sol*¹) que l'on plaçait au sol et que l'on jouait avec les pieds. Krumpholtz le présenta à l'Académie royale des sciences en novembre 1787. Une seule édition de Krumpholtz met en œuvre cet instrument unique : *L'amante abandonnée. Air parodié en français et en italien sur l'adagio de l'œuvre XIV^e, avec accompagnement de harpe ou de forte-piano, d'un violon et contrebasse ad libitum*. Toutefois aucun chanteur n'est mentionné dans

218 MAYER 1785. « Ces Sonates sont Composées tant pour la Harpe à 7 Pédales connues jusqu'à ce jour, que pour celle à Sourdines et à nouvelle Mecanique de l'invention du s.^r Naderman. » Annonce dans *La Gazette*, le 25 février 1785, p. 4.

219 Cousineau en a inventé deux types différents. Voir CLEARY 2016, p. 112.

220 HOFFMANN 2007. MÉRELLE 1799.

Nadermanův *sourdine* pedál.²¹⁸ Georges Cousineau (1732–1800) také vynalezl svůj typ *sourdine* pedálu, který je uveden v některých dílech jeho syna Jacquese-Georgese Cousineaua (1760–1836).²¹⁹

Zesilovací pedál (*Pédale à renforcement*) je osmý pedál umístěný na levé straně základny harfy. Po sešlápnutí pedálu otevře jeho mechanismus pět klapek, které se nacházejí v zadní části rezonanční skříně pedálové harfy. Při hře se pohybem tohoto pedálu, jeho sešlápnutím, fixací a uvolněním (otevřením, fixací otevřených klapek a jejich zavřením) mění dynamika a kvalita vydávaného zvuku. Ovládá se levou nohou. Jeho použití, značky a zkratky jsou vysvětleny v Krumpholtzově op. 14. Tento pedál sklidil velký úspěch a často se přidával k harfám až do poloviny devatenáctého století. Krumpholtzova bývalá žákyně Angélique-Constance Mérelle (1765–1842) složila sadu preludií s pokyny pro *pédale à renforcement* neboli „swell pedal“, jak jej ve své učebnici nazývá. Tato technika pokračovala až do 19. století díky Mérelleové učebnici *New and complete instructions for the pedal harp in two books* [Nový a úplný návod pro pedálovou harfu ve dvou knihách].²²⁰

Kontrabas neboli kladívkový klavichord, vynalezený společně se Sébastienem Érardem (1752–1831), byl Krumpholtzovým posledním přínosem k vývoji harfy. Jedná se o pedálovou desku (rozsah $F-g^4$), která se pokládala na podlahu a hrálo se na ni nohama. Krumpholtz ji představil Královské vědecké akademii v listopadu 1787. K demonstraci pedálové desky muselo být předvedeno dílo *L'amante abandonnée. Air parodié en français et en italien sur l'adagio de l'œuvre XIV^e, avec accompagnement de harpe ou de forte-piano, d'un violon et contre-basse ad libitum* [Opuštěná milénka. Parodie ve francouzštině a italštině na adagio z op. 14, s doprovodem harfy nebo forte piana, houslí a kontrabasu dle vlastního uvážení], i když v žádné historické zmínce není uveden zpěvák, ani není jasné, kdo a jak hrál na pedálovou desku (*pédalier*).²²¹ Tento nástroj byl nalezen

²¹⁸ MAYER 1785. „Tyto sonáty byly zkomponovány jak pro dosud známou sedmipedálovou harfu, tak pro harfu s tlumeným mechanismem, kterou vynalezl pan Naderman.“ Inzerováno v *La Gazette*, 25. únor 1785, s. 4. Pro originální citaci viz francouzský text.

²¹⁹ Cousineau vynalezl dva různé typy. Viz CLEARY 2016, s. 112.

²²⁰ HOFFMANN 2007. MÉRELLE 1799.

²²¹ KRUMPHOLTZ 1787b. Autorka má v plánu zrekonstruovat Krumpholtzovu pedálovou desku (*Contrebasse*) a prozkoumat možnosti takového nástroje.

les comptes rendus d'époque et il n'apparaît pas clairement qui jouait le pédalier ni comment²²¹. Cet instrument fut retrouvé dans la maison de Krumpholtz après sa mort et fut estimé à 72 livres²²². Un pédalier fabriqué par Érard et daté de 1805 figure dans les collections du Musée de la Musique à Paris²²³.



Ces techniques et inventions montrent que Krumpholtz ne se borna pas à adapter l'instrument à ses idées musicales. Au contraire, il en repoussa les limites ; ses mélodies, riches en chromatismes, exigeaient une utilisation fréquente et habile des pédales. Krumpholtz est un véritable cas d'étude en tant qu'interprète et pédagogue ayant développé le répertoire de la harpe et propulsé l'instrument dans le XIX^e siècle, en explorant de nouvelles possibilités sonores et de nouveaux timbres.

221 KRUMPHOLTZ 1787b. L'autrice a l'intention de reconstruire une contrebasse de Krumpholtz et de mener des recherches sur les possibilités d'un tel instrument.

222 F-Pan, MC/ET/LXXXIII/651, 9 avril 1790 : Inventaire après le décès du sieur Krumpholtz. Voir GUELFUCCI 1990, p. 298. Vifs remerciements à François-Pierre Goy d'avoir partagé cette information avec moi.

223 F-Pmm, E.982.4.1, Maison Érard. Pédalier de harpe [consulté le 13/04/2025]. Accessible à l'adresse : <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0161936/pedalier-de-harpe>.

v Krumpholtzově domě po jeho smrti a byl oceněn na 72 liber.²²² Pédalier – pedálová deska vyrobená Érardem a datovaná rokem 1805 se dochovala ve sbírce Musée de la Musique v Paříži.²²³



Tyto techniky a vynálezy naznačují, že Krumpholtz se neomezil na přizpůsobení nástroje svým hudebním nápadům. Naopak, dotáhl ho až k jeho hranicím, jeho melodie plné chromatismů vyžadovaly obratný a častý pohyb pedálů. Krumpholtz je skutečným příkladem interpreta a pedagoga, který rozvíjel harfový repertoár a posunul nástroj do devatenáctého století, hledaje nové zvukové možnosti a zabarvení.

222 F-Pan, MC/ET/LXXXIII/651, 9. dubna 1790: Inventaire après le décès du sieur Krumpholtz [Inventář po úmrtí pana Krumpholtze]. Viz GUELFUCCI 1990, s. 298. Věle děkuji François-Pierru Goyovi za sdílení této informace.

223 F-Pmm, E.982.4.1, Maison Érard. Pédalier de harpe [cit. 13. 4. 2025]. Dostupné z: <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0161936/pedalier-de-harpe>.

Appendice A

Krumpholtz et ses diffuseurs d'après son inventaire après décès

François-Pierre Goy

L'inventaire après décès de Krumpholtz fut réalisé du 9 au 21 avril 1790 par le notaire René Lambot ²²⁴. Emmanuelle Guelfucci l'a déjà largement exploité dans le cadre d'une étude plus générale sur le niveau de vie des harpistes parisiens de cette époque ²²⁵, mais n'a pas abordé ce qui y concerne la diffusion des œuvres de Krumpholtz. Nous n'en retiendrons donc que cet aspect directement en rapport avec le thème de notre exposition.

La dernière section de l'inventaire, consacrée aux papiers d'affaires et de famille, mentionne « Quatre pièces qui sont brevet accordant au défunt sieur Krumpholtz la permission de faire graver ses œuvres ²²⁶ et certificats de ses services dans les régiments où il a été employé en qualité de musicien », mais surtout recense avec une grande précision, malgré quelques omissions ou erreurs évidentes du notaire, des reconnaissances et bons de différents marchands de musique parisiens pour des exemplaires des œuvres de Krumpholtz « à eux fournis soit pour les vendre, soit

²²⁴ F-Pan, MC/ET/LXXXIII/651, 9 avril 1790 : Inventaire après le décès du sieur Krumpholtz.

²²⁵ GUELFUCCI 1990, p. 82-106.

²²⁶ Cf. F-Pnm, Français 21968 : Registre des privilèges accordés aux auteurs et libraires, p. 234.

Příloha A

Krumpholtz a širitelé jeho děl na základě jeho inventáře po úmrtí

François-Pierre Goy

Krumpholtzův posmrtný inventář byl sestaven v období od 9. do 21. dubna 1790 notářem René Lambotem.²²⁴ Důkladně jej vytěžila již Emmanuelle Guelfucci v rámci své obecnější studie o životní úrovni pařížských harfenistů tohoto období,²²⁵ ovšem nevěnovala se těm částem, které se týkají šíření Krumpholtzových děl. My zase z inventáře bereme v úvahu právě a pouze tuto oblast, jež přímo souvisí s tématem naší výstavy.

Poslední oddíl inventáře, věnovaný obchodním a rodinným dokumentům, uvádí „čtyři doklady, konkrétně oprávnění dovolující zesnulému panu Krumpholtzovi vydat vlastní díla rytým nototiskem²²⁶ a osvědčení o jeho službě v plucích, kde působil jako hudebník“, zejména však tato část inventáře i přes několik jasných chyb či opomenutí notáře velmi přesně zaznamenává rozličné stvrzenky a poukázky vystavené různými pařížskými prodejci hudebnin oproti výtiskům

²²⁴ F-Pan, MC/ET/LXXXIII/651, 9. dubna 1790: Inventaire après le décès du sieur Krumpholtz [Inventář po úmrtí pana Krumpholtze].

²²⁵ GUELFUCCI 1990, s. 82–106.

²²⁶ Srov. F-Pnm, Français 21968: Registre des privilèges accordés aux auteurs et libraires [Soupis privilegií udělených autorům a knihkupcům], s. 234.

pour en tenir compte » entre novembre 1779 et décembre 1789²²⁷. D'autres pièces similaires n'ont malheureusement pas été décrites individuellement²²⁸. Plutôt qu'une transcription littérale, nous en proposons trois synthèses avec quelques commentaires, complétées par les données issues du compte de la succession rendu le 24 janvier 1792 par Louis Mathieu Pétiliot²²⁹.

Sans surprise, le facteur de harpes Cousineau et le harpiste Naderman écoulent le plus grand nombre d'exemplaires²³⁰. Le second, bailleur de l'appartement occupé par Krumpholtz depuis 1783²³¹, poursuivra la diffusion de ses œuvres après sa mort²³². Plusieurs des autres revendeurs apparaissent également comme co-éditeurs de certaines œuvres de Krumpholtz, mais ne se bornent pas à diffuser celles sur lesquelles figure leur adresse. Ainsi, Sieber, qui n'a co-édité que les op. 2 à 4, écoule néanmoins les suivants pendant dix ans.

227 Voir les cotes cinq (Cousineau), six (« la femme Imbault »), sept (Le Duc), huit (Sieber), neuf (Boyer ou Omont au nom de Boyer), dix (de Roullède), onze (Oger), douze (Boüin, Mercier, Durieu, Le Marchand), vingt-six (Naderman). Le terme « cote » désigne ici la numérotation attribuée par le notaire aux différents lots de papiers.

228 La cote dix-sept regroupe 27 pièces émanant de Naderman : état des lieux de l'appartement donné en location à Krumpholtz, lettres, bordereaux et « nottes dont la plupart concernent des fournitures d'exemplaires ».

229 F-Pan, MC/ET/LXXXIII/660, 24 janvier 1792 : Compte rendu par M^r Pétiliot à la succession de M. Krump-holtz. Lui-même professeur de harpe, Pétiliot avait été autorisé le 23 avril 1790 par ordonnance du lieutenant civil à recouvrer les sommes dues à la succession.

230 Cousineau co-édite les op. 1 à 7, 9, 12 à 14 et 16 de Krumpholtz et Naderman les op. 5 et 10 à 16.

231 F-Pan, Y//15301, 22 février 1790 : Scellé après le décès du sieur Jean Baptiste Krumpholtz, professeur [sic] de harpe, rue d'Argenteuil (location sans bail pour 200 livres par an). Krumpholtz était encore domicilié rue des Moineaux au premier trimestre 1783 (*Journal de Paris*, 8 mars 1783).

232 Serait-ce en contrepartie de la dette de 13 196 lt laissée à son encontre par le défunt (GUELFUCCI 1990, p. 105) ?

Krumpholtzových děl, jež jim byly mezi listopadem 1779 a prosincem 1789 „dodány buď aby je prodávali, nebo aby je zaevidovali“.²²⁷ Jiné podobné dokumenty naneštěstí jednotlivě popsány nebyly.²²⁸ Spíše než doslovný přepis nabízíme spolu s několika komentáři tři syntézy doplněné o údaje ze soupisu pozůstalosti vystaveného Louisem Mathieu Pétilliotem dne 24. ledna 1792.²²⁹

Není nikterak překvapivé, že největší počet výtisků prodali výrobce harf Cousineau a harfenista Naderman.²³⁰ Druhý uvedený, pronajímatel bytu, v němž Krumpholtz žil od roku 1783,²³¹ pokračoval v šíření jeho děl i po jeho smrti.²³² Mnozí z dalších přeprdejců se ukázali být zároveň spoluvydavateli některých Krumpholtzových opusů, ale neomezovali se jen na prodej těch děl, na nichž byla uvedena jejich adresa vydavatele. Sieber takto spoluvydal pouze opusy 2 až 4, ovšem po dobu deseti let prodával následující opusy.

227 Viz čísla (*cote*) pět (Cousineau), šest („Imbaultova žena“), sedm (Le Duc), osm (Sieber), devět (Boyer nebo Omont na jméno Boyer), deset (de Roullède), jedenáct (Oger), dvanáct (Boüin, Mercier, Durieu, Le Marchand), dvacet šest (Naderman). Pojem „cote“ (číslu) zde označuje notářem přiřazená čísla k jednotlivým souborům dokumentů. Pro originální citaci viz francouzský text.

228 Číslo sedmnáct sdružuje dohromady 27 dokladů vystavených Nadermanem: předávací protokol k bytu pronajatému Krumpholtzovi, dopisy, dodací listy a „poznámky, z nichž většina se týká dodávání výtisků“.

229 F-Pan, MC/ET/LXXXIII/660, 24. ledna 1792: *Compte rendu par M^r Pétilliot à la succession de M. Krumpholtz*. [Zpráva pana Pétilliota ohledně pozůstalosti pana Krumpholtze]. Pétilliot, sám učitel hry na harfu, dostal 23. dubna 1790 nařízením soudního komisaře ve věcech civilních pověřením, aby vyrovnal dlužné částky, jež byly součástí pozůstalosti.

230 Cousineau spoluvydává Krumpholtzovy opusy 1 až 7, 9, 12 až 14 a 16 a Naderman opusy 5 a 10 až 16.

231 F-Pan, Y/15301, 22. února 1790: *Scellé après le décès du sieur Jean Baptiste Krumpholtz, professeur [sic] de harpe, rue d'Argenteuil* [Zapečetěno po smrti pana Jeana Baptisty Krumpholtze, profesora hry na harfu, ulice d'Argenteuil]. Pronájem beze smlouvy za 200 liber ročně. V prvním čtvrtletí roku 1783 bydlel Krumpholtz ještě v ulici des Moineaux (*Journal de Paris*, 8. března 1783).

232 Že by šlo o kompenzaci dluhu ve výši 13 196 lt, jež vůči němu zesnulý zanechal (GUELFUCCI 1990, s. 105)?

**Tab. 1. Nombre d'exemplaires livrés à chaque marchand, par ordre décroissant /
Počet výtisků dodaných každému knihkupci, řazeno sestupně**

Marchand / Obchodník	Bons / Stvrzenky	Période / Období	Exemplaires / Výtisky	Recouvrement / Úhrada ²³³
Cousineau	18 (cote/ č. 5) ²³⁴	11. 11. 1779 – 22. 12. 1789	288	
Naderman	2 (cote 26)	15. 2. 1788 – 13. 7. 1789	139	
Sieber	6 (cote 8) ²³⁵	11. 11. 1779 [?] – 30. 10. 1788	62	
Boyer	10 (cote 9)	24. 5. 1788 – 27. 10. 1789	43	72 lt
Le Duc	7 (cote 7)	24. 5. 1788 – 27. 10. 1789	33 + n ²³⁶	71 lt 6 s 8 d
Imbault	3 (cote 6)	24. 5. 1788 – 30. 10. 1788	12	12 lt
Le Mercier	3 (cote 12)	24. 5. 1788 – 4. 11. 1788	12	40 lt 8 s
Boüin	2 (cote 12)	27. 5. 1788 – 4. 11. 1788	11	14 lt
Oger	3 (cote 11) ²³⁷	4. 11. 1780 – 16. 4. 1784	10	
Durieu	1 (cote 12)	23. 12. 88	10	8
De Roullède	3 (cote 10)	23. 5. 1788 – 5. 11. 1788	9?	16 lt
Le Marchand	3 (cote 12) ²³⁸	1. 9. 1781 – 28. 6. 1782	9	

233 Les abréviations se réfèrent à : lt = livre tournois ; s = sol : d = denier.

234 «Cet objet n'a pu produire aucun recouvrement parce que Mr Cousineau prétend avoir aussi des objets à compenser.»

235 Aucun recouvrement: Sieber «prétend aussi une compensation».

236 Dans ce tableau et les suivants, n désigne un nombre d'exemplaires impossible à déterminer avec certitude.

237 Recouvrement pas encore fait au 24 janvier 1792.

238 Recouvrement pas encore fait au 24 janvier 1792.

233 Zkratky odkazují k: lt = livre tournois (tourská libra); s = sol (sou); d = denier (denár)

234 „Tato položka nemohla být uhrazena, protože pan Cousineau očekává, že má také nějaké položky, jež mu mají být kompenzovány.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

235 Žádná úhrada: Sieber „také očekává nějakou kompenzaci“. Pro originální citaci viz francouzský text.

236 V této a v následujících tabulkách označuje n počet výtisků, jež nelze s jistotou určit.

237 Ke 24. lednu 1792 nebyla ještě úhrada provedena.

238 Ke 24. lednu 1792 nebyla ještě úhrada provedena.

Une présentation chronologique détaillée permet d'observer l'évolution de la vogue des œuvres, mais aussi, lorsqu'il n'y a pas d'ambiguïté quant aux œuvres fournies, d'observer l'écart, variable selon le dépositaire, entre la valeur vénale des exemplaires²³⁹ qui lui ont été confiés et la somme recouvrée en 1792²⁴⁰.

Podrobný chronologický přehled dovolu je pozorovat, jak se časem vyvíjela oblíbenost jednotlivých děl, ale také, alespoň v těch případech, kde je identifikace dodaných opusů nesporná, rozdíl (který se mezi jednotlivými obchodníky liší) mezi prodejní hodnotou výtisků,²³⁹ jež byly danému prodejci svěřeny, a částkou, jež za ně byla uhrazena roku 1792.²⁴⁰

239 La valeur vénale se calcule à partir des prix de vente figurant sur les pages de titre: op. 13 seul: 9 lt; op. 14 seul: 6 lt; op. 13-14: 12 lt; *L'Amante abandonnée*: 1 lt 16 s; op. 15: 6 lt; op. 16: 7 lt 4 s; op. 17: 3 lt.

240 Nous avons pu calculer cette valeur vénale pour Boyer (337 lt pour 72 lt recouvrées), Durieu (88 lt pour 8 lt), Le Mercier (68 lt 8 s pour 40 lt 8 s) et Boüin (62 lt 8 s pour 14 lt recouvrées).

239 Prodejní hodnota se vypočítává na základě prodejních cen uvedených na titulních stranách výtisků: samotný opus 13: 9 lt; samotný opus 14: 6 lt; opusy 13–14: 12 lt; *L'Amante abandonnée* [Opuštěná milenka]: 1 lt 16 s; opus 15: 6 lt; opus 16: 7 lt 4 s; opus 17: 3 lt.

240 Tuto prodejní hodnotu se nám podařilo spočítat u Boyera (337 lt za 72 uhrazených lt), Durieua (88 lt za 8 lt), Le Merciera (68 lt 8 s za 40 lt 8 s) a Boüina (62 lt 8 s za 14 uhrazených lt).

**Tab. 2. Nombre d'œuvres livrées par ordre chronologique des bons /
Počet dodaných opusů, řazeno chronologicky podle data poukázek**

Marchand / Obchodník	Date / Datum	Œuvre / Dílo – Numéro / Číslo RISM A/I ²⁴¹	Exemplaires / Výtisky
Cousineau	11. 11. 1779	op. 7 (K 2850)	16
Sieber	[11. 11. 1779?]	op. 7 (K 2850)	15
Cousineau	11. 12. 1779	Duos [op. 5] (K 2845)	15
Sieber	11. 12. 1779	Duo [op. 5] (K 2845)	15
Mme Oger	6. 12. 1780 ²⁴²	op. 5 (K 2845)	1
		op. 7 (K 2850)	4
Mme Oger	4. 11. 1780 ²⁴³	op. 8 (K 2854)	1
Sieber	28. 11. 1780	op. 8 (K 2854)	20
Cousineau	30. 11. 1780	op. 8 (K 2854)	20 ²⁴⁴
Le Marchand	4. 7. 1781	op. 7 (K 2850)	2
		Duo [op. 5] (K 2845)	2
		Sonates [op. [1] ?] (K 2836?)	2

²⁴¹ Le numéro RISM est imprimé en gras lorsque le marchand apparaît comme co-éditeur ou graveur.

²⁴² Ce bon portait une note de Madame Oger (?): «Du quinze juin avoir remis deux exemplaires» et, de la main de Krumpholtz: «reçu en valeur en œuvres somme de quatre livres sur le pied du tiers de remise. Ce six juillet mil sept cent quatre vingt».

²⁴³ Ce bon portait des notes de Krumpholtz: «j'ai reçu le dix sept décembre dix livres à compter»; «du quinze juin mil sept cent quatre vingt, un remis deux exemplaires».

²⁴⁴ À 9 livres l'exemplaire.

²⁴¹ Je-li prodejce zároveň spoluvydavatelem nebo rytcem, pak je číslo z mezinárodního soupisu hudebních pramenů RISM vytištěno tučně.

²⁴² Na této poukázce byla poznámka madame Ogerové (?): „Od patnáctého června mi byly odevzdány dva výtisky.“ A k tomu Krumpholtzovou rukou připsáno: „Přijal jsem za díla částku v hodnotě čtyř liber při uplatnění třetino- vé slevy. Tohoto šestého července tisíc sedm set osm- desát.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

²⁴³ Na této poukázce byly tyto Krumpholtzem psané po- známky: „Dne sedmnáctého prosince jsem obdržel deset liber k započtení.“; „Od patnáctého června tisíc sedm set osmdesát odevzdání dvou výtisků.“. Pro origi- nální citaci viz francouzský text.

²⁴⁴ Výtisk po 9 líbrách.

Marchand / Obchodník	Date / Datum	Œuvre / Dílo – Numéro / Číslo RISM A/I ²⁴¹	Exemplaires / Výtisky
Le Marchand	1. 9. 1781	Une œuvre de « Edelemanne » / Jedno dílo od „Edelmannna“	1
		« Adam troisième » (A 235)	1
Le Marchand	28. 6. 1782	Duo [op. 5] (K 2845)	1
Mme Oger	16. 4. 1784	op. 11 (K 2879)	2
		op. 12 (K 2883)	2
Cousineau	11. 9. 1786	op. 10 (K 2872)	12
Cousineau	19. 12. 1787	op. 13 (K 2889)	6
		op. 14 (K 2897)	6
Naderman	15. 2. 1788	op. 13 et / a 14 (K 2894)	50
Cousineau	16. 2. 1788	op. 13 (K 2889)	6
		op. 14 (K 2897)	6
Cousineau	26. 2. 1788	op. 10 (K 2872)	6
		op. 13 (K 2889)	6
		op. 14 (K 2897)	6
De Roullède	23. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Cousineau	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	13
Imbault	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Le Duc	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Sieber	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Boyer	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Le Mercier	24. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Imbault	26. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3
Cousineau	27. 5. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	6
Le Duc	27. 5. 1788	op. 13 et / a 14 (K 2894 ?)	3
Sieber	27. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3
Boyer	27. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3

Marchand / Obchodník	Date / Datum	Œuvre / Dílo – Numéro / Číslo RISM A/I ²⁴¹	Exemplaires / Výtisky
Boyer	27. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3
		<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Deroullède	27. 5. 1788	op. 13 et /a 14 (K 2894 ?)	3
Bouin	27. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3
		<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	3
Le Mercier	27. 5. 1788	op. 13 (K 2889)	3
		op. 14 (K 2897)	3
Le Duc	5. 6. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	6
Boyer	9. 6. 1788	op. 13 (K 2889)	2
Boyer	27. 9. 1788	op. 13 (K 2889)	4
Le Duc	1. 10. 1788 ²⁴⁵	op. 10 (K 2872)	<i>n</i>
		op. 13 (K 2889)	<i>n</i>
		op. 14 (K 2897)	<i>n</i>
Cousineau	7. 10. 1788	<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	6
Cousineau	30. 10. 1788	op. 15 (K 2902?)	3
Imbault	30. 10. 1788	op. 3 (K 2840) ²⁴⁶	3
Le Duc	30. 10. 1788	op. 18 [15?] (K 2902?)	3
Sieber	30. 10. 1788	op. 15 (K 2902?)	3

245 Le bon du 24 mai portait une note de Krumpholtz : « Le trois septembre reçu de Monsieur Le Duc en musique pour la somme de cent neuf livres au prix marqué et le premier octobre je lui ai envoyé pour ce même montant de mes dixième, treizième et quatorzième œuvres. »

246 Il s'agit probablement du quatuor op. 3, no 1 dans la version remaniée en 1789 (voir préface de l'op. 16).

245 Na poukázce z 24. května byla tato Krumpholtzova poznámka: „Dne třetího září jsem od pana Le Duca obdržel za hudbu částku sto devíti liber v oficiálně stanovené ceně a prvního října jsem mu za tuto částku poslal z mých děl opusy deset, třináct a čtrnáct.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

246 Pravděpodobně se jedná o smyčkový kvartet op. 3, č. 1, v přepracované verzi z r. 1789 (viz předmluva k op. 16).

Marchand / Obchodník	Date / Datum	Œuvre / Dílo – Numéro / Číslo RISM A/I ²⁴¹	Exemplaires / Výtisky
Boyer	30. 10. 1788	op. 15 (K 2902?)	3
Boyer	4. 11. 1788	op. 15 (K 2902?)	3
Boüin	4. 11. 1788	op. 15 (K 2902?)	2
Le Mercier	4. 11. 1788	op. 15 (K 2902?)	3
De Roullède	5. 11. 1788	[op. 15?] (K 2902?)	[3?]
Le Duc	2. 12. 1788	op. 15 (K 2902?)	6
Durieu	23. 12. 1788	op. 13 (K 2889)	6
		op. 14 (K 2897)	2
		op. 15 (K 2902?)	2
Cousineau	[1788/1789?] ²⁴⁷	op. 13 (K 2889)	36
		op. 14 (K 2897)	36
		op. 15 (K 2902?)	36
Cousineau	27. 2. 1789	op. 15 (K 2902?)	12
Boyer	13. 2. 1789	op. 15 (K 2902?)	3
		op. 13 (K 2889)	4
Cousineau	18. 2. 1789	Adagio de / z l'op. 14 (K 2900)	12
Le Duc	24. 2. 1789	op. 13 (K 2889)	4
Boyer	9. 4. 1789	op. 14 (K 2897)	2
		op. 13 (K 2889)	1
		op. 15 (K 2902?)	4
		<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	2
Cousineau	9. 7. 1789	op. 15 (K 2902?)	12
		op. 14 (K 2897)	6
		op. 13 (K 2889)	6

²⁴⁷ « En échange des douze premiers œuvres. »

²⁴⁷ „Výměnou za prvních dvanáct opusů.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

Marchand / Obchodník	Date / Datum	Œuvre / Dilo – Numéro / Číslo RISM A/I ²⁴¹	Exemplaires / Výtisky
Naderman	13. 7. 1789	op. 13 (K 2889)	25
		op. 14 (K 2897)	14
		op. 15 (K 2902?)	25
		<i>L'Amante abandonnée</i> (K 2900)	25
Cousineau	23. 10. 1789	op. 16 (K 2904)	6
		op. 13 (K 2889)	2
		op. 14 (K 2897)	2
Le Duc	27. 10. 1789	op. 13 (K 2889)	2
		op. 15 (K 2902?)	2
		op. 16 (K 2904)	4
Boyer	27. 10. 1789	op. 13 (K 2889)	2
		op. 15 (K 2902?)	2
		op. 16 (K 2904)	2
Cousineau	13. 11. 1789	op. 15 (K 2902?)	6
		op. 16 (K 2904)	6
Cousineau	22. 12. 1789	op. 16 (K 2904)	12

Les op. 13 à 15 paraissent avoir rencontré un succès commercial bien plus important que les précédents. L'op. 16, avec 30 exemplaires écoulés en seulement deux mois, aurait certainement atteint des chiffres similaires.

Opusy 13 až 15 měly podle všeho mnohem větší obchodní úspěch než ty předchozí. Opus 16, jehož se prodalo za pouhé dva měsíce 30 výtisků, by byl jistě do-
sáhl podobných čísel.

**Tab. 3. Nombre d'exemplaires pour chaque œuvre (par ordre décroissant) /
Počet výtisků každého opusu (řazeno sestupně)**

Œuvre / Opus	Exemplaires / Výtisky	Annonce / Inzerce	Période / Období
op. 13 ²⁴⁸	186 + <i>n</i>	15. 11. 1787	19. 12. 1787 – 27. 10. 1789
op. 14	144 + <i>n</i>	15. 11. 1787	19. 12. 1787 – 23. 10. 1789
op. 15	127 (133?)	21. 10. 1788	30. 10. 1788 – 13. 11. 1789
<i>L'Amante abandonnée</i>	106	24. 5. 1788	23. 5. 1788 – 13. 7. 1789
op. 8	41	29. 11. 1780	4. 11. 1780 – 30. 11. 1780
op. 7	37	19. 11. 1779	11. 11. 1779 – 4. 7. 1781
op. 16	30	24. 8. 1789	23. 10. 1789 – 22. 12. 1789
op. 5	34	24. 12. 1779	11. 12. 1779 – 28. 6. 1782
op. 10	18 + <i>n</i>	9. 12. 1783	11. 9. 1786 – 1. 10. 1788
op. 3	3	16. 12. 1778 ²⁴⁹	30. 10. 1788
op. 11	2	8. 8. 1784	16. 4. 1784
op. 12	2	30. 10. 1784	16. 4. 1784
op. [1] (ou / nebo 8?)	2	15. 12. 1778 (ou / nebo 29. 11. 1780)	4. 7. 1781

248 Pour les op. 13 et 14, les éditions séparées K 2889 et K 2897 et la « collection » K 2894 sont comptabilisées ensemble.

249 Il pourrait s'agir du *1^{er} quatuor de l'Œuvre 3^e arrangé de nouveau en 1789 pour la harpe avec accompagnement d'un violon 2 cors et une contre basse obligée*, mentionné dans le catalogue des œuvres de l'auteur figurant dans l'op. 16.

248 Pro opusy 13 a 14 jsou jednotlivé tisky K 2889 a K 2897 a „Collection“ K 2894 počítány dohromady.

249 Mohlo by se jednat o *1^{er} quatuor de l'Œuvre 3^e arrangé de nouveau en 1789 pour la harpe avec accompagnement d'un violon 2 cors et une contre basse obligée* [1. smyčcový kvartet z op. 3, nově upravený roku 1789 pro harfu s doprovodem jedné housle, 2 lesních rohů a jednoho kontrabasů obligato], zanesený v katalogu autorových děl uvedeného u opusu 16.

À l'inventaire est joint un état des dettes des élèves de Krumpholtz pour des « cachets » (honoraires de leçons)²⁵⁰ et des « nottes de musique » (exemplaires des œuvres gravées), pour lesquelles seule la somme due est indiquée. Il faut y ajouter « une lettre signée Daugy comtesse de Lambert²⁵¹ en datte du vingt novembre dernier pouvant indiquer que cette dame devoit quelques exemplaires au dit feu sieur Krumpholtz », faisant partie de la liasse de quatre lettres « trouvée dans les poches dudit feu sieur Krumpholtz ». Les prix de vente figurant sur les pages de titre permettent parfois de proposer des identifications.

Sur les 35 élèves de Krumpholtz qui lui devaient des leçons ou de la musique, à l'exclusion des « inconnus et sans nom », 33 sont donc des femmes: cela correspond à l'observation d'Emmanuelle Guelfucci selon laquelle « la harpe, instrument féminin par excellence, est enseignée à une écrasante majorité de femmes, mais les maîtres sont le plus souvent des hommes²⁵² ».

250 Le compte rendu de 1792 distingue deux tarifs: 6 lt et 9 lt.

251 Louise Julie Catherine Jeanne Daugy (1771-1824) avait épousé en 1788 François Marie de Lambert (1753-1815), comte de Lambert.

252 GUELFUCCI 1990, p. 164.

K inventáři je připojeno uznání dluhů Krumpholtzovými žáky za „hodiny“ [honoráře za hodiny hudby]²⁵⁰ a za „nottes de musique“ [výtisky vydaných děl], u nichž je uvedena vždy pouze dlužná částka. K tomu je třeba připojit „dopis podepsaný Daugyovou, hraběnkou de Lambert,²⁵¹ s datem dvacátého listopadu loňského roku, poukazující možná na to, že tato dáma zmíněnému zesnulému panu Krumpholtzovi dlužila za několik nototisků“, který byl obsažen ve svazku čtyř dopisů „nalezeném v kapsách zmíněného zesnulého pana Krumpholtze“. Určit dílo někdy umožňuje prodejní cena uvedená na titulní straně nototisku.

Ze 35 Krumpholtzových žáků, kteří mu dlužili za hodiny nebo za noty do hodin, je tedy 33 žen (vyloučíme-li „neznámé a bezejmenné“). To odpovídá i zjištění Emmanuelle Guelfucci, podle níž se na „harfu, ženský hudební nástroj par excellence, učily v drtivé většině ženy, ale učiteli byli nejčastěji muži“.²⁵²

250 Zpráva z r. 1792 uvádí za hodiny dvě různé ceny: 6 lt a 9 lt.

251 Louise Julie Catherine Jeanne Daugy (1771-1824) si v roce 1788 vzala za manžela hraběte François Marie de Lamberta (1753-1815).

252 GUELFUCCI 1990, s. 164. Pro originální citaci viz francouzský text.

Tab. 4. « Cachets » et « Nottes de musique » dûs par des élèves de Krumpholtz / „Hodiny“ a noty, za něž dlužili Krumpholtzovi žáci

Nom / Jméno	Nombre de cachets / Počet hodin výuky (honorář)	« Nottes de musique » / Noty	Œuvres / Díla
Mme la princesse de Rewuska née princesse de Lubomirska	4 651 lt ²⁵²		
Inconnus et sans nom [neznámí a beze jména]	31		
Mlle Merelle ²⁵³	9 (54 lt)		
Mlle La Borie / La Bory	7	4 lt 4 s	Erreur pour / chyba pro op. 16 ?
Mme la marquise de Saint-Vincent ²⁵⁴	7 (42 lt)		
Mme Bioche	6		
Mme la comtesse de Civrac ²⁵⁵	6		
Mme Bertelin	5 (30 lt)	7 lt 4 s	op. 16
Mme de Brat	5 (45 lt)		
Mme Lartigue	5		
Mlle de Montaugé	5 (45 lt)		

253 La somme figure uniquement dans le compte rendu de Pétilliot. D'après l'inventaire, elle est due « tant pour fournitures de harpes que pour instruction de musique. » Sur la comtesse Rzewuska, *cf. supra* chapitre 4, p. 148.

254 Sur Angélique-Constance Mérelle, *cf. supra* chapitre 4, p. 148.

255 Figure uniquement dans le compte rendu de 1792, à moins qu'elle ne soit identique à Mlle La Borie.

256 Sur Angélique-Victoire de Durfort-Civrac, comtesse de Chastellux, *cf. supra* chapitre 4, p. 146.

253 Tato částka je uváděna výhradně v Pétilliotově zprávě. Podle inventáře je dluhem „jak za pomůcky na harfu, tak za výuku hudby“. Pro originální citaci viz francouzský text. Pro více informací o komtesce Rzewuske, viz výše kapitola 4, s. 149.

254 O Angélique-Constance Mérelle, srov. viz výše kapitola 4, s. 149.

255 Je uvedena pouze ve zprávě z r. 1792, ledaže by byla totožná s mademoiselle La Borie.

256 O Angélique-Victoire de Durfort-Civrac, hraběnce de Chastellux, srov. kapitola 4, s. 147.

Nom / Jméno	Nombre de cachets / Počet hodin výuky (honorář)	«Nottes de musique» / Noty	Œuvres / Díla
Mlle Cherry	16 (144 lt) ²⁵⁶	7 lt 4 s	
Gaudot de Girolle ²⁵⁷	4	13 lt 4 s en 2 fois / ve dvou splátkách	op. 15 et 16 ou 14 et 16 / opp. 15 a 16 nebo 14 a 16
Mlle de Raseau	4		
Mme de Bourbon	3	9 lt	op. 15 et 17 ²⁵⁸ ou 14 et 17 / opp. 15 a 17 nebo 14 a 17
Mlle Deumier ²⁵⁹	3 (27 lt)		
Mme de Potoska ²⁶⁰	2	36 lt	
Mme Desentelles ²⁶¹	2 (18 lt)	15 lt	op. 13 et 14 ou 13 et 15 ou 13– 14 et 17 / opp. 13 a 14 nebo 13 a 15 nebo 13– 14 a 17
Mlle La Cour	2		
Mme la présidente Desplacelles	2		
Mlle Didelot ²⁶²	2		

257 Dans l'inventaire: 4 cachets et «un mois à 108 lt», donc 12 leçons dans le mois.

258 S'agit-il de Michel Denis Gaudot (1735-1805), auteur d'écrits sur les finances du royaume, mort à Girolles?

259 L'op. 17 est dédié à la duchesse de Bourbon (*cf. supra* chapitre 4, p. 130).

260 Il pourrait s'agir de Reine Antoinette Deumier (1771?-1838), fille de Pierre Deumier, serrurier des bâtiments du roi.

261 Membre de la famille Potocki.

262 Sur Henriette Hippolyte Lemoine, épouse de François Charles Maréchaux Des Entelles, *cf. supra* chapitre 4, p. 148.

263 Anne Louise Didelot (1774-1804) épousera en 1795 le harpiste Martin-Pierre Dalvimare.

257 V inventáři: 4 hodiny a „měsíc po 108 lt“, tedy 12 hodin za měsíc.

258 Mohl by jím být v Girolles zemřelý Michel Denis Gaudot (1735–1805), autor spisů o finančních záležitostech království?

259 Opus 17 je věnován vévodkyni z Bourbonu (srov. viz výše kapitola 4, s. 131).

260 Mohlo by se jednat o Reine Antoinette Deumier (1771?–1838), dceru Pierra Deumiera, zámečníka královských budov.

261 Členka rodiny Potocki.

262 O Henriette Hippolyte Lemoine, manželce Françoise Charlese Maréchaux Des Entelles, viz kapitola 4, s. 149.

263 Anne Louise Didelot (1774–1804) se roku 1795 provdala za harfistu Martina-Pierra Dalvimare.

Nom / Jméno	Nombre de cachets / Počet hodin výuky (honorář)	« Nottes de musique » / Noty	Œuvres / Díla
Mme de Rully	2		
Mlle de Lessert ²⁶³	2		
Mlle Defumeron cadette ²⁶⁴	1		
Mlle Le Roy	1		
M. Permon ²⁶⁵	1		
Mme de Cron		[63 lt]	« Trois exemplaires du XIII ^e , trois du XIV ^e , trois du XV ^e » / 3 výtisky op. 13, 3 výtisky op. 14 a 3 op. 15
Mme de Mailly		33 lt	
Mlle Du Parque		15 lt	op. 13 et 14 ou 13 et 15 ou 13– 14 et 17 / opp. 13 a 14 nebo 13 a 15 nebo 13– 14 a 17
Mme La Chapelle		15 lt	op. 13 et 14 ou 13 et 15 ou 13– 14 et 17 / opp. 13 a 14 nebo 13 a 15 nebo 13– 14 a 17
Mlles Tastar		10 lt 4 s	op. 16 et / a 17
Mme de Villiers		6 lt	op. 14 ou / nebo 15
Mlle Desgaudèche ²⁶⁶		6 lt	op. 14 ou / nebo 15

264 Il pourrait s'agir de Marguerite Madeleine Delessert (1767-1838), fille aînée du banquier Étienne Delessert. Les leçons seraient alors antérieures à son mariage avec Jean-Antoine Gautier en novembre 1789.

265 Il pourrait s'agir de Marie Antoinette Victoire de Fumeron de Verrières, fille cadette de Pierre Jacques de Fumeron de Verrières, commissaire des guerres.

266 Il s'agit de Constantin de Permon (1768?-1828), futur beau-frère du maréchal Junot.

267 Probablement membre de la famille mainiote Le Clerc Des Gaudèches.

264 Mohlo by se jednat o Marguerite Madeleine Delessert (1767–1838), nejstarší dceru bankéře Étienne Delesserta. Výuka by tak zřejmě probíhala ještě před jejím sňatkem s Jeanem-Antoinem Gautierem v listopadu 1789.

265 Mohlo by se jednat o Marie Antoinette Victoire de Fumeron de Verrières, nejmladší dceru Pierra Jacquese de Fumeron de Verrières, válečného komisaře.

266 Jde o Constantina de Permon (1768?–1828), budoucího švagra maršála Junota.

267 Pravděpodobně členka rodiny Le Clerc Des Gaudèches, z kraje Maine.

Appendice B

Épître dédicatoire des *Quatre sonates chantantes et peu difficiles*, op. 16 : la version complète de l'autobiographie de Krumpholtz

Jana Franková

Les *Quatre sonates chantantes et peu difficiles* op. 16 de Jean-Baptiste Krumpholtz parurent chez leur auteur en novembre 1789 selon les annonces de presse²⁶⁸. Elles sont précédées d'une importante introduction sous forme d'épître dédicatoire, dans laquelle Krumpholtz présente un « abrégé historique de son éducation », suivi d'un catalogue de ses œuvres composées jusqu'à ce jour. Ces riches informations donnent un aperçu unique de la vie du compositeur. Cette autobiographie de Krumpholtz fut ensuite reprise sous forme abrégée (avec l'omission du paragraphe introductif, de la dernière phrase du septième paragraphe, des deux premières du huitième, et enfin de la dernière phrase de la dédicace) par Jean-Marie Plane, élève de Krumpholtz, dans l'introduction des *Principes pour la harpe* par J. B. Krumpholtz (1809)²⁶⁹. C'est d'après cette réédition par Plane

²⁶⁸ Voir aussi le chapitre 5, note 170.

²⁶⁹ Sur l'origine de la méthode de Plane, voir le chapitre 5, p. 166 et 168.

Příloha B

Dedikační list z *Quatre sonates chantantes et peu difficiles*, op. 16: úplné znění Krumpholtzovy autobiografie

Jana Franková

Čtyři zpěvné a nepřiliš obtížné sonáty, op. 16, Jana Křtitele Krumpholtze byly vydány nákladem autora a lze je datovat dle dochované inzerce do listopadu 1789.²⁶⁸ Krumpholtz je opatřil obsáhlou předmluvou ve formě dedikačního dopisu, v němž přináší „historický výčet svého vzdělání“, a následuje kompletní katalog skladeb zkomponovaných do daného roku. Tyto cenné informace představují jedinečný vhled do skladatelova života. Ve zkrácené podobě, s vynechaným úvodním odstavcem, poslední větou sedmého a dvěma úvodními větami osmého odstavce a konečně závěrečnou větou dedikace, vydal tento Krumpholtzův životopis později jeho žák Jean-Marie Plane v úvodu učebnice *Principes pour la harpe par J. B. Krumpholtz* (1809).²⁶⁹ Krumpholtzův životopis

²⁶⁸ Viz kapitola 5, pozn. 170.

²⁶⁹ O původu této Planem vydané učebnice viz kapitola 5, s. 167 a 169.



26. Jean-Baptiste Krumpholtz. Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe, dédiées aux dames et amateurs de la harpe. Œuvre XVI. Paris: l'auteur, Naderman, [1789], page de titre, épître dédicatoire / titulní strana, dedikační list.

CZ-Bu, STMus4-0805.904. (© Moravská zemská knihovna)

que l'autobiographie de Krumpholtz est généralement connue²⁷⁰, faute d'accès à l'édition de son op. 16.

Celui-ci ne figure pas dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, qui grâce au dépôt légal conserve une grande partie de la musique imprimée à Paris. La base de données RISM ne signale que trois exemplaires de cet opus en deux éditions (K 2904 et K 2905). La première (RISM A/I K 2904), publiée par Krumpholtz lui-même, comporte l'importante épître dédicatoire contenant l'autobiographie de Krumpholtz mentionnée ci-dessus. D'après le RISM, deux exemplaires de cette édition sont conservés (CH-W, BRH 10825/47 et I-OS, Ediz.mus.C 526)²⁷¹. Un troisième exemplaire, non répertorié au RISM, fait

270 L'ouvrage publié par Plane est accessible dans la bibliothèque numérique Gallica à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10072679q>; Il en existe deux éditions en fac-similé (KRUMPHOLTZ 1977 et SAINT-ARROMAN 2002). Une traduction tchèque de l'introduction d'après le fac-similé Minkoff (KRUMPHOLTZ 1977) a été publiée par Miloš Müller dans son ouvrage sur Krumpholtz (MÜLLER 1999, p. 141-144). L'édition moderne de la sonate op. 15, n° 1 donne dans son introduction des citations de l'autobiographie accompagnées de leur traduction anglaise (KRUMPHOLTZ 2011).

271 La page de titre transcrite dans le RISM correspond par erreur à celle de la seconde édition (K 2905). Je remercie Elise Superbi (Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati Ostiglia) et Karin Briner (Studienbibliothek, Winterthur) d'avoir aimablement vérifié les éditions de leurs fonds.

je znám právě z tohoto Planova pozdějšího vydání,²⁷⁰ a to zejména z důvodu nedostupnosti původního tisku op. 16.

Krumpholtzův op. 16 se totiž nedochoval ve sbírkách Francouzské národní knihovny, která díky právu povinného výtisku uchovává značkou část v Paříži vydaných hudebnin. Databáze hudebních pramenů RISM uvádí pouze tři známé výtisky tohoto opusu, a to se dvěma variantami (K 2904 a K 2905). První vydání (RISM A/I K 2904), vydané přímo Krumpholtzem, obsahuje zmíněný obsáhlý dedikační dopis se skladatelovou autobiografií. Dle RISMu se dochovaly dva výtisky tohoto vydání (CH-W, BRH 10825/47 a I-OS, Ediz.mus.C 526).²⁷¹ Jediný další známý výtisk, dosud neevidovaný v RISM, se nachází ve sbírkách Moravské zemské knihovny

270 Planova učebnice je dostupná v digitální knihovně Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10072679q>; byla vydána dvě její faksimile (KRUMPHOLTZ 1977 a SAINT-ARROMAN 2002). Český překlad předmluvy na základě faksimile vydaného Minkoffem (KRUMPHOLTZ 1977) vydal ve své monografii o Krumpholtzovi Miloš Müller (MÜLLER 1999, s. 141-144). Úryvky z životopisu nalezneme v originále a v anglickém překladu také v předmluvě edice Krumpholtzovy sonáty, op. 15, č. 1 (KRUMPHOLTZ 2011).

271 Přepis titulního listu v databázi RISM chybně uvádí verzi ze druhého vydání (K 2905). Děkuji Elise Superbi (Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati Ostiglia) a Karin Briner (Studienbibliothek, Winterthur) za laskavé ověření daných vydání v jejich sbírkách.

partie de la collection musicale de la Bibliothèque de Moravie à Brno (CZ-Bu)²⁷². La seconde édition (RISM A/I K 2905), publiée par Jean-Henri Naderman en 1789 ou début 1790 d'après l'adresse, avec une page de titre modifiée, ne comporte pas l'épître dédicatoire avec l'autobiographie de Krumpholtz. Le RISM en localise un seul : GB-Lbl, e.320.b.(6)²⁷³.

L'exemplaire de la première édition de l'op. 16 conservé à la Bibliothèque de Moravie fait partie d'un très intéressant recueil factice de musique pour la harpe. Le volume contient six éditions d'œuvres de Krumpholtz : *Sonates pour la harpe*, op. 17 (KRUMPHOLTZ 1789b), *Quatre sonates chantantes et peu difficiles*, op. 16 (KRUMPHOLTZ 1789a), *Deux sonates en forme de scènes di mezzo-caractere*, op. 15 (KRUMPHOLTZ 1788b), *Six sonates d'une difficulté graduelle*, op. 13 et 14 (KRUMPHOLTZ 1787a), *Sonate pour la harpe en scene de stile pathétique*, op. 18 [bis] (KRUMPHOLTZ 1790f) – identique à l'op. 16 [bis], n° 1 – et *Andante du célèbre Haydn arrangé pour la harpe* (KRUMPHOLTZ 1790e). Seule la partie de la harpe est présente dans le volume, aucune partie d'éventuels instruments accompagnateurs n'est jointe. Le recueil, pourvu d'une reliure ancienne en basane avec encadrement et dos dorés et gardes en papier marbré bleu/vert-noir-blanc²⁷⁴ ne porte aucun ex-libris. On lit seulement un prix, noté au crayon au verso de la garde. Il renvoie à l'achat

²⁷² CZ-Bu, STMus4-0805.904, accessible à l'adresse : <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:b9e52a2b-b5df-4f88-a5bc-889e27da20bf>.

²⁷³ RISM A/I K 2905, voir GB-Lbl, e.320.b.(6.). La page de titre porte : *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe seul ou avec accompagnement d'un violon et basse. Dediées aux dames et amateurs de la harpe. Composée par J. B. Krumpholtz. Œuvre XVI. Gravé par M^{lle} Fleury. Prix 9 lt. A Paris, chez H. Naderman, Editeur, luthier, facteur de harpe, ordinaire du service de la Reine, Rue d'Argenteuil, butte St. Roch. Et aux adresses ordinaires. N.B. tous les exemplaires seront signés de l'editeur.* Suit la signature à l'encre par Naderman. Je remercie Wallace Kwong de la British Library d'avoir bien voulu comparer les deux éditions de l'op. 16 pour moi. Sur l'adresse de Naderman, voir DEVRIÈS – LESURE 1979, p. 123.

²⁷⁴ Un papier marbré très proche ou même identique apparaît aussi dans la collection de Heinrich Wilhelm von Haugwitz (1770-1842) de Náměšť nad Oslavou (40 km à l'ouest de Brno), cette fois-ci couvrant les plats de la reliure. Le comte Haugwitz faisait relier ses partitions à Vienne et cet usage du papier marbré sur les plats de la reliure, accompagné d'une collette en papier blanc d'une forme ornée portant le titre, semble typique pour les reliures viennoises de cette époque. Je remercie Simona Šindlářová du Musée de Moravie (Moravské zemské muzeum), responsable de la collection de Náměšť nad Oslavou, pour ses réponses à mes nombreuses questions à son sujet.

v Brně (CZ-Bu).²⁷² Druhé vydání (RISM A/I K 2905), které vytiskl dle adresy roku 1789 nebo začátkem roku 1790 Jean-Henri Naderman, obsahuje mírně upravený titulní list a chybí v něm Krumpholtzův dedikační list s autobiografií. Tohoto vydání se dle RISMu dochoval pouze jediný exemplář: GB-Lbl, e.320.b.(6).²⁷³

Výtisk první edice op. 16 ze sbírek Moravské zemské knihovny je součástí výjimečného konvolutu repertoáru pro harfu. Je zde svázáno celkem šest tisků Krumpholtzových skladeb: *Sonates pour la harpe*, op. 17 (KRUMPHOLTZ 1789b), *Quatre sonates chantantes et peu difficiles*, op. 16 (KRUMPHOLTZ 1789a), *Deux sonates en forme de scènes di mezzo-caractere*, op. 15 (KRUMPHOLTZ 1788b), *Six sonates d'une difficulté graduelle*, opp. 13 a 14 (KRUMPHOLTZ 1787a), *Sonate pour la harpe en scene de stile pathétique*, op. 18 [bis] (KRUMPHOLTZ 1790f) – shodná s op. 16 [bis], č. 1 –, a *Andante du célèbre Haydn arrangé pour la harpe* (KRUMPHOLTZ 1790e). Svazek obsahuje pouze harfové party, žádné party pro případné doprovodné nástroje zde nejsou obsaženy. Tento konvolut je svázán v původní vazbě z basany se zdobeným zlaceným tlačeným rámečkem a hřbetem a s předšádkami z mramorového modrozeleno-černo-bílého papíru.²⁷⁴ Svazek neobsahuje žádné exlibris, na vnitřní předšádce je pouze tužkou dopsána cena. Ta odpovídá nákupu u blíže neurčeného antikváře v roce 1979. Tehdy knihovna zakoupila pro svůj fond zároveň tři svazky hudebnin. Kromě již

272 CZ-Bu, STMus4-0805.904, dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:b9e52a2b-b5df-4f88-a5bc-889e27da20bf>.

273 RISM A/I K 2905, viz GB-Lbl, e.320.b.(6.). Titulní list druhého vydání doslovně uvádí: *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe seul ou avec accompagnement d'un violon et basse. Dediées aux dames et amateurs de la harpe. Composée par J. B. Krumpholtz. Oeuvre XVI. Gravé par M^{le} Fleury. Prix 9 lt. A Paris, chez H. Naderman, Editeur, luthier, facteur de harpe, ordinaire du service de la Reine, Rue d'Argenteüil, butte St. Roch. Et aux adresses ordinaires. N.B. tous les exemplaires seront signés de l'editeur.* Následuje podpis perem Nadermana. Děkuji Wallace Kwongovi z British Library za laskavé porovnání obou vydání. Ohledně Nadermanovy adresy viz DEVRIËS – LESURE 1979, s. 123.

274 Podobný či téměř stejný papír lze nalézt, tentokrát však na svrchní straně desek vazby, například v hudební sbírce Heinricha Wilhelma Haugwitz (1770–1842) z Náměště nad Oslavou. Hrabě Haugwitz nechával své hudebniny vázat ve Vídni a použít mramorového papíru na svrchní desky vazby spolu s ozdobnou vinětou z bílého papíru s názvem díla se zdá být typickým typem vazby vyráběné ve Vídni v této době. Za četné konzultace k náměšťské sbírce děkuji kurátorce Moravského zemského muzea Simoně Šindlářové.

en 1979 auprès d'un libraire d'ancien non identifié, de qui la bibliothèque acquit en même temps une copie manuscrite de 1846 de la symphonie KV 550 de Mozart (cote RKPMus-0805.902) et l'édition de 1790 du traité de composition de Johann Georg Albrechtsberger (cote STMus4.0805.903)²⁷⁵. Ces deux volumes portent une reliure plus récente.

Faute d'autres indices à l'intérieur du recueil d'œuvres de Krumpholtz, il est difficile d'identifier son ancien propriétaire. La harpe était un instrument très à la mode au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles ; pour l'orbite de Brno, nous pouvons citer par exemple la famille Haugwitz qui, ayant acquis en 1752 le château de Náměšť nad Oslavou, en fit un centre de vie musicale sans égal à cette époque. Le principal mécène fut Heinrich Wilhelm von Haugwitz (1770-1842), qui créa un orchestre privé en 1794 et y donna des représentations d'opéras et d'oratorios. Sa collection musicale compte plus de 1400 articles. Elle comprend notamment plusieurs manuscrits autographes d'Antonio Salieri, avec qui Haugwitz était en rapport direct à Vienne²⁷⁶. Le fils de Heinrich Wilhelm, Karl Wilhelm von Haugwitz (1797-1874) fut un harpiste accompli qui réalisa aussi des arrangements pour son instrument et s'essaya à la composition musicale²⁷⁷. Des sources exceptionnelles de la musique pour la harpe figurent dans sa bibliothèque. Hélas, la reliure de notre recueil ne se retrouve pas dans la collection des Haugwitz. Espérons que de futures recherches permettront de préciser sa provenance.

L'accès jusqu'ici limité à l'édition originale de l'op. 16 de Krumpholtz a ainsi été la cause d'une connaissance incomplète de son autobiographie. Nous joignons donc la version complète de son épître dédicatoire en fac-similé et en traduction tchèque²⁷⁸.

²⁷⁵ Wolfgang Amadeus Mozart. *Sinfonie en sol mineur*, KV 550. Copie manuscrite en partition, 30 août 1846. CZ-Bu, RKPMus-0805.902, accessible à l'adresse : <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:8689c3de-4819-4d7f-aab1-b90fc39726b5>. Johann Georg Albrechtsberger. *Gründliche Anweisung zur Komposition: mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert und mit einem Anhang : Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790. CZ-Bu, STMus4-0805.903, accessible à l'adresse : <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:9fddf9fd-8a94-4add-a394-14375d3e364f>.

²⁷⁶ Le lien entre Haugwitz et Antonio Salieri a été récemment présenté dans l'exposition à l'occasion du 200^e anniversaire de la mort du compositeur. Voir ŠINDLÁŘOVÁ 2025, p. 113-128.

²⁷⁷ Voir par exemple HECZKO 2003.

²⁷⁸ La traduction tchèque complète et corrige la traduction de la version publiée par Plane (d'après KRUMPHOLTZ 1977) publiée dans MÜLLER 1999, p. 141-143.

zmíněného konvolutu Krumpholtzových skladeb se jedná ještě o opis z roku 1846 Mozartovy symfonie, KV 550, sign. RKPMus-0805.902, a o tisk učebnice kompozice Johanna Georga Albrechtsbergera z roku 1790, sign. STMus4-0805.903.²⁷⁵ Oba posledně zmíněné svazky vykazují mírně mladší vazbu.

Bez dalších indicií přímo v konvolutu Krumpholtzových děl je obtížné zjistit jeho původní majitele. Harfa byla velmi oblíbeným nástrojem na přelomu 18. a 19. století. V dosahu Brna můžeme zmínit například zámek Náměšť nad Oslavou, náležející od roku 1752 rodu Haugwitzů, který se v této době stal významným hudebním centrem. Hlavním hudebním mecenášem a organizátorem hudebního života byl zejména Heinrich Wilhelm von Haugwitz (1770–1842), který zde roku 1794 založil kapelu a prováděl operní a oratorní představení. Jeho hudební sbírka činí na 1 400 položek. Udržoval také osobní styk s Antoniem Salierim, od něhož se ve sbírce dochovalo několik autografů.²⁷⁶ Syn Heinricha Wilhelma Karl Wilhelm von Haugwitz (1797–1874) byl zdatným hráčem na harfu, sám byl také autorem aranží a dokonce i komponoval.²⁷⁷ V zámecké hudební sbírce se dochovaly unikátní prameny harfové literatury. Nenalezli jsme zde však žádnou knižní vazbu totožnou s tou na našem konvolutu Krumpholtzových děl. Věřme, že další výzkum umožní v budoucnu jeho provenienci upřesnit.

Vzhledem k obtížné dostupnosti Krumpholtzova op. 16 a tedy šíření neúplné verze jeho autobiografie zde připojujeme kompletní znění dedikačního listu svazku v originální verzi a v českém překladu:²⁷⁸

275 Wolfgang Amadeus Mozart. *Sinfonie en sol mineur*, KV 550. Rukopisná partitura, 30. 8. 1846. CZ-Bu, RKPMus-0805.902, dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:8689c3de-4819-4d7f-aab1-b90fc39726b5>; Johann Georg Albrechtsberger. *Gründliche Anweisung zur Komposition: mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790. CZ-Bu, STMus4-0805.903, dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:9fddf9fd-8a94-4add-a394-14375d3e364f>.

276 Vazbě Antonia Salieriho na Haugwitze se nově věnuje výstava uspořádaná k 200. výročí skladatelova úmrtí, viz ŠINDLÁŘOVÁ 2025, s. 113–128.

277 O tom více například HECZKO 2003.

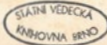
278 Zde předkládaný český překlad doplňuje a reviduje překlad Planem vydané verze (KRUMPHOLTZ 1977) v monografii Müllerově, viz MÜLLER 1999, s. 141–143.

AUX AMATEURS DE LA HARPE.

MESDAMES ET MESSIEURS,

C'est à vous que je dédie cet Œuvre ; mon intention , en le composant , a été d'éviter toutes difficultés ; & de réunir des idées simples aussi faciles à exécuter qu'à retenir. C'est un pur délassement que je fais précéder d'un abrégé historique de mon éducation. Je n'ai cependant rien négligé pour le rendre digne de vous être offert. Puisse-t-il amuser quelques-uns de vos loisirs , & vous attacher davantage à l'instrument que vous cultivez. Cet instrument a moins de difficultés qu'on ne se l'imagine communément ; il n'exige pas une grande connoissance de la théorie musicale ; & mon exemple en est une preuve. Cet aveu vous étonne peut-être ; il faut donc entrer dans quelques détails ; vous me pardonnerez de parler de moi , puisque je ne le fais que pour vous encourager , & pour confesser mon ignorance.

Ma mère n'avoit d'autre héritage à me laisser que sa passion pour la Harpe. Un maître qui auroit eu besoin d'apprendre ce qu'il enseignoit , me donna les premières leçons ; il ne recevoit d'autre rétribution qu'un mince repas qu'il prenoit chez nous ; & comme il répétoit ses visites trois ou quatre fois par jour , sa grande exactitude peut faire juger de son talent & de sa vogue. Au bout de trois mois je jouois des menuets & des allemandes aussi-bien , ou du-moins pas plus mal que mon maître. A cette époque je quittai Prague ma patrie , pour accompagner mon père qui étoit attaché comme musicien à un régiment François. Ne pouvant aider mes dispositions pour la Harpe , il préféra de me faire souffler , ainsi que lui , dans le haut-bois , & racler le violon & l'alto. Il m'apprit à connoître les notes & leur valeur , mais pas un mot de composition ; je donnois toujours à la Harpe les momens que je pouvois dérober aux autres instrumens. A l'âge de quatorze ans , le hasard me conduisit à Paris. On me procura la connoissance de M. Hofbrucker. Il daigna me recevoir une douzaine de fois ; je jouai devant lui quelques-unes de ses sonates ; il parut m'écouter avec indulgence , & me conseilla de donner à mon jeu plus de force & plus de rapidité. J'ai suivi ce conseil , & je me trouve heureux de pouvoir lui témoigner publiquement ma reconnaissance.



DÁMY A PÁNOVÉ,

Právě vám dedikuji toto dílo; mým úmyslem při jeho komponování bylo vyhnout se všem složitostem a využít prosté a snadno hratelné i zapamatovatelné myšlenky. Slouží jen k zábavě a odpočinku a uvádím je shrnutím svého vzdělání. Nic jsem však neopomenul, aby bylo dílo hodné být vám nabídnuto. Nechtě pobaví vaše chvíle odpočinku a ještě více vás přikloní k nástroji, jemuž se věnujete. Tento nástroj je méně obtížný, než se obvykle myslí; nevyžaduje také velkou znalost hudební teorie, a já sám jsem toho důkazem. Toto doznání vás snad překvapí, je tedy třeba představit některé detaily; odpusťte, že budu mluvit o sobě, dělám to jen proto, abych vám dodal odvahy a abych se doznal ke svým neznalostem.

Má matka mi odkázala jediné dědictví a tím je vášeň pro harfu. Měl jsem učitele, který by se býval potřeboval naučit to, čemu vyučoval, a od něj se mi dostalo prvních hodin. Za odměnu u nás dostával menší jídlo, a protože své návštěvy u nás opakoval třikrát či čtyřikrát denně, tato neobyčejná přesnost dává tušit nejen míru jeho talentu, ale i jeho oblíbenost. Po třech měsících jsem hrál taneční menuety a allemandy stejně dobře, nebo alespoň ne hůř, než můj učitel. V té době jsem se loučil s Prahou, mojí otčinou, abych doprovázel otce, který byl jako hudebník přidělen jednomu francouzskému regimentu. Otec nemohl při nejlepší vůli rozvíjet mé nadání pro harfu, a tak jsem začal jako on hrát na hoboje a pokoušel jsem se zvládnout housle a violu. Naučil mě noty a tóny, ale ani slovo o komponování. Harfa zůstávala mým vyvoleným nástrojem, jí patřily všechny chvílky, o které jsem ochuzoval ostatní nástroje. Když mi bylo čtrnáct let, náhoda mě zavedla do Paříže. Zprostředkovaně jsem se seznámil s panem Hochbuckerem. Přijal mě asi dvanáctkrát, hrál jsem u něj některé jeho sonáty a zdálo se, že mi naslouchá s jistou shovívavostí. Když jsem dohrál, poradil mi, abych do hry vložil více důrazu a rychlosti. Jeho radu jsem přijal a jsem šťasten, že mu mohu veřejně vyjádřit svou vděčnost.

(2)

Je quittai bientôt Paris pour me rendre à Lille en Flandre. L'envie que j'avois d'apprendre la composition me tourmentoit. Un médecin (a) qui me crut des dispositions, s'avisa de vouloir être mon maître. Il s'ennuya & se fatigua inutilement pendant six mois; pendant six mois je travaillai inutilement jour & nuit; je barbouillai des rames de papier; j'appris Rameau par cœur, mais je ne pus jamais le comprendre. Enfin nous perdîmes patience mon maître & moi. Je n'avois d'autre moyen pour subsister que de suivre les régimens, & les orchestres des troupes de Comédiens de province. J'étudiai le cors, je profitai du peu de leçons que me donna M. Rodolphe, & pendant cinq ans j'oubliai totalement la Harpe. J'en avois vingt-cinq lorsque je retournai à Prague. Mon père voulut m'associer à un petit commerce qu'il avoit entrepris, & qui le faisoit vivre. Me voilà donc garçon de boutique. Une nuit, passant près d'un jardin, j'entendis une sérénade, dont l'ensemble me parut extraordinaire. Je distinguai facilement une clarinette, mais je ne pus reconnaître l'instrument qui l'accompagnait; ses sons même dans les dessus, étoient pleins & moelleux, au point de se confondre avec ceux de la clarinette. Je m'approchai. Quelle fut ma surprise en voyant une Harpe ! un enfant de douze ans la pinçoit; elle étoit de bois de noyer, sans pédales, & faite par un simple Menuisier. Les cordes du haut me sembloient un peu fortes, & j'en demandai la raison. L'enfant me répondit que les cordes fines étoient rarement bonnes; qu'il falloit en acheter un grand nombre pour avoir la facilité de choisir, & qu'une pareille dépense surpassoit ses moyens. « Je suis fâché, ajouta-t-il, d'être obligé de me servir de grosses cordes; elles me font mal aux doigts, mais j'espère qu'à la longue je m'y accoutumerai ». Je reconnus alors que la grosseur des cordes contribuoit beaucoup à la bonté des sons, mais je sentis en même-temps qu'il falloit éviter l'excès. Des cordes trop grosses fatiguent l'instrument, & donnent moins de vibrations. Des cordes trop fines ne rendent que des sons aigres; leur mollesse ne permet ni force ni rapidité dans l'exécution, encore moins le moelleux qu'il faut pour l'expression, genre sans doute le plus précieux.

Cette sérénade reveilla mon ancienne passion. Je tourmentai mon père; je le déterminai enfin à faire venir de Paris une bonne Harpe à pédales. J'étudiai avec plus d'opiniâtreté que jamais. Je me procurai les ouvrages des meilleurs clavecinistes. L'extrême difficulté que je trouvois à les arranger pour la Harpe ne me rebuta point. Par ce travail pénible & continu, je meublai ma tête & je me familiarisai avec toutes les modulations possibles.

Je fus alors assez heureux pour gagner l'amitié du célèbre Vagenzail: il me permit d'aller tous les matins étudier sous ses yeux. Il me faisoit jouer pendant deux heures, toujours de suite, & toujours de tête. Lorsqu'il me voyoit prêt à m'arrêter, faites d'idées nouvelles, il me disoit: « Allez, forcez votre imagination, c'est le seul moyen de la rendre féconde ». Quelquefois il m'arrêtoit pour me faire remarquer quelques idées plus heureuses que les autres; il vouloit que je les misse aussi tôt sur le papier, & il m'apprit ainsi à écrire. Il exécutoit ensuite ces mêmes traits sur le clavecin, pour me donner une nouvelle jouissance, & pour m'accoutumer à me juger moi-même. Il interrompoit souvent la leçon par ces mots: Quel dommage! quel dommage! Un jour je lui en demandai l'explication; il me répondit: « Je vous plains & je vous félicite, votre tête est déjà trop remplie, il ne reste plus de place pour ce qu'on voudroit y faire entrer; vous ne serez jamais théoricien, vous ne serez jamais compositeur. Bornez-vous donc à bien connaître votre Harpe; j'ai jugé votre talent, vous n'imiterez pas, vous aurez un genre à vous, & vous réussirez; je vous le prédis ». D'après ses conseils

(a) M. Saladin.

Brzy jsem opustil Paříž a odjel do Lille ve Flandrech, stále trýzněn vidinou naučit se komponování. Jeden lékař [M. Saladin], který věřil mým vlohám, se uvolil stát se mým učitelem. Obtěžoval se a namáhal celých šest měsíců, ale zbytečně. Celou tu dobu jsem pracoval dnem i nocí marně. Zkázil jsem stohy papíru, naučil se zpaměti Rameaua, aniž bych mu však porozuměl. Konečně nám oběma došla trpělivost. Z existenčních důvodů jsem musel následovat vojenské regimenty a kapely venkovských hereckých společností. Přitom jsem studoval hru na lesní roh, plně využíval těch několika málo hodin u pana Rodolpha a na celých pět let jsem zcela zapomněl na harfu. Bylo mi dvacet pět, když jsem se vracel do Prahy. Otec mě chtěl připoutat k obchodu, který sám provozoval, a který byl zdrojem živobytí. Tak jsem se stal příručím. Jednou v noci, když jsem šel kolem zahrady, zaslechl jsem serenádu, která mi připadala zvláštní a výjimečná. Lehce jsem rozeznal klarinet, ale nemohl jsem určit nástroj, který ho doprovázel: jeho tóny, i ve výškách, byly plné a lahodné a v některých okamžicích jako by se mísily s klarinetem. Šel jsem blíž. Jaké bylo mé překvapení, když jsem spatřil harfu. Hrál na ni dvanáctiletý chlapec, byla z ořechového dřeva, bez pedálů a vyrobil ji obyčejný truhlář. Horní struny se mi zdály trochu silné, zeptal jsem se chlapce na důvod. Odpověděl mi, že jemné struny nebývají tak dobré a že by jich proto musel koupit větší počet, aby si z nich mohl vybrat, což mu jeho možnosti nedovolují: „Mrzí mě, že musím používat tak silné struny, bolí mě z nich prsty, ale snad si časem zvyknu“. Poté jsem si uvědomil, že síla strun spíše přispívá k dobrému tónu, ale zároveň jsem cítil, že přehánění není na místě. Příliš silné struny unavují nástroj, mají menší vibrační schopnost. Naopak, příliš jemné struny, vyluzují ostré tóny, jejich měkkost nedovoluje hrát s důrazem a razancí, tím méně pak s harmonickým výrazem, který je u harfy bezpochyby tím nejcennějším.

Serenáda znovu probudila mou starou vášně. Žadonil jsem u otce, aby mi dal přivést z Paříže dobrou pedálovou harfu. Studoval jsem s obrovským nasazením. Opatřil jsem si skladby nejlepších clavecinistů. Jejich úpravu pro harfu jsem shledával nesmírně obtížnou, nikterak mě to však neodrazovalo. Tvrdou a systematickou prací jsem získával zkušenosti, seznamoval jsem se se všemi možnými způsoby průběhu skladeb.

Byl jsem šťasten, když jsem získal přátelství slavného Wagenseila: každé ráno jsem pod jeho dohledem pokračoval ve studiu hudby. Nechával mě hrát dvě hodiny bez přestávky a musel jsem improvizovat. Když viděl, že mi dochází inspirace, říkal mi: „Pokračujte, namáhejte svou představivost, to je jediný způsob, jak ji učinit tvůrčí a plodnou.“ Občas mě sám zastavil, aby mě upozornil na některé snad trochu šťastnější nápady, a chtěl, abych je hned přenesl na papír a tím mě učil komponovat. Sám pak přehrával tyto pasáže na cembalo, to proto, aby mi dodal odvahy a naučil mě posuzovat vlastní tvorbu. Často přerušoval hodinu těmito slovy: „Jaká škoda, jaká škoda!“ Jednou jsem se ho zeptal, co to má znamenat. Odpověděl mi: „Lituji vás a blahopřeji vám. Vaše hlava je přeplněná nápady, není v ní místo pro nic, co bych vás chtěl ještě naučit. Nikdy nebudete teoretikem, nikdy nebudete skladatelem. Zaměřte se proto na perfektní zvládnutí harfy. Měl jsem možnost posoudit váš talent: nikoho nebudete kopírovat, máte svůj vlastní rukopis a dosáhnete úspěchu, to vám předpovídám.“ Po těchto radách [\[pokračování další strana ve faksimile\]](#)

(3)

je me déterminai à me faire connoître au public, & je débutai par un concerto ; c'est le premier de mon œuvre 4. M. Püchel, actuellement maître de musique à la Cour de Milan, & qui se trouvoit alors à Vienne, se chargea des accompagnemens. Il ne changea rien à la partie principale, il crut même devoir y laisser une faute assez grossière qui subsiste encore. Quelques jours après je jouai à Esterhaz devant la Cour Impériale, & le lendemain le célèbre Haydn, directeur du concert, me proposa de la part du prince de rester au nombre de ses musiciens. J'acceptai avec joie, & je ne me montrai pas difficile sur l'article du traitement ; heureux de pouvoir entendre & exécuter tous les jours les ouvrages du dieu de l'harmonie. Je composai un nouveau concerto, qui se trouve le premier de mon œuvre 6. Je m'adressai encore à M. Püchel pour les accompagnemens. Je fus obligé de refaire les tutti en entier, parce qu'ils n'avoient nul rapport aux motifs de ma partie principale. Le succès m'encouragea. Je fis le deuxième concerto de cet œuvre 6, & je travaillai moi-même les accompagnemens. Je priai M. Haydn de jeter les yeux sur mon brouillon ; il ne trouva rien à corriger à ma partie principale, mais il me fit remarquer plusieurs fautes dans les accompagnemens ; je donnois à un instrument ce qui appartenait à un autre, & cette transposition jetoit dans l'ensemble beaucoup de désordre & de confusion. Je soumis de même à son examen mes six premières sonates, & il n'y trouva pas six notes à changer. Je composai ensuite le deuxième concerto de mon œuvre 4, avec tous les accompagnemens, & je l'exécutai sans consulter M. Haydn. Il écouta avec attention, & parut étonné de ma hardiesse. Je lui dis, qu'ayant dessein de voyager, & prévoyant le moment où je serois privé de ses conseils, j'avois voulu essayer à voler de mes propres ailes. « Je désire pourtant, me répondit-il, que vous me communiquiez ce nouvel ouvrage. Vous avez entrepris dans le solo du dernier morceau une suite de modulations qui me paroît bien hardie, sur-tout pour la Harpe ». J'obéis, il examina ma partition ; & je n'attribue qu'à son extrême indulgence les éloges qu'il me donna.

J'obtins un congé de deux ans. Je visitai plusieurs Cours, je m'arrêtai dans plusieurs villes. Chemin faisant, je composai les quatre sonates de mon œuvre 3^e, avec accompagnement pour un violon, deux cors & une basse. J'arrivai enfin à Paris le 14 Février 1777. J'avois des protecteurs, je me fis entendre dans quelques sociétés, & j'eus bientôt plus d'écoules qu'il n'en falloit pour occuper tous mes moments. Je fus donc obligé, pour vivre, de faire métier d'un art que j'aimois avec passion & pour lui-même ; je fus obligé d'enseigner, lorsque je sentois vivement le besoin & l'envie de m'instruire encore. On me reprochoit de ne jouer que ma musique, & on reprochoit à ma musique d'être toujours trop difficile ou trop mélancolique ; il n'en faut pas davantage pour décréditer un professeur. Je sentis la nécessité de détruire ces premières impressions, & je me décidai à jouer au concert spirituel. Je composai dans cette intention mon cinquième concerto, où je variaï l'air : O ma tendre musette, & que je terminai par un rondeau gai. Peus d'abord envie de faire moi-même les accompagnemens. Mais je n'avois que peu de théorie & de pratique. Il eut fallu m'enfermer pendant trois mois, abandonner mes écoliers, & négliger l'exécution qu'on ne peut conserver que par une grande habitude. Je fis donc ce qu'on a fait avant moi, ce qu'on fait encore, & ce qu'on fera toujours. Je pris un peintre, mais je le choisis bien, ce fut M. Rigel peintre. J'exécutai mon concerto au concert spirituel, le jour de Noël 1778.

C'est toujours à M. Rigel que j'ai eu recours dans la suite pour mes accompagnemens. Il connoît mon ignorance mieux que personne ; mais il conviendra lui-même que jamais il n'a trouvé de fautes dans les parties principales de la Harpe. Il a voulu, comme tant d'autres, m'apprendre la composition ; quatre jours ont suffi pour le convaincre de mon incapacité absolue. Il m'a gardé le secret ; mais je me dois à moi-même de lui rendre la justice qu'il mérite, & de reconnaître combien son talent m'a été utile. Je déclare donc que j'ai

jsem se odhodlal předstoupit před publikum. Debutoval jsem sólovým koncertem, prvním v mém opusu 4. Pan Pichl, současný kapelník na milánském dvoře, pobývajícím tou dobou ve Vídni, zajistil doprovod. Hlavní part nechal beze změn, dokonce byl toho názoru, že v něm má zůstat i jedna dost závažná chyba, která je v něm tedy dosud. O několik dní později jsem hrál v Esterháze před císařským dvorem. Skončilo to tím, že nazítří mi slavný Haydn, který byl koncertním ředitelem, tlumočil princovu nabídku, abych zůstal v souboru jeho hudebníků. S radostí jsem přijal a byl jsem, jak se domnívám, naprosto nenáročný, pokud jde o plat, tolik jsem byl šťastný, že mohu denně poslouchat a sám hrát díla božského mistra harmonie. Zkomponoval jsem další koncert, který je prvním v mém opusu 6. Na doprovodech se účastnil opět pan Pichl. Byl jsem nucen předělat všechny nástrojové party v tutti, neboť postrádaly jednotlicí prvek s motivem partu sólového nástroje. Dosaženým úspěchem jsem byl povzbuzen. Zkomponoval jsem druhý koncert opusu 6 a tentokrát jsem již sám pracoval na doprovodech. Požádal jsem Haydna, aby se podíval na koncept, on neshledal nic, co by se v hlavním hlase mělo opravit, ale upozornil mě na několik chyb v doprovodech; přidělil jsem totiž určitému nástroji to, co patřilo jinému, a tato transpozice způsobila nepřehlednost a zmatek. Dal jsem mu rovněž posoudit svých prvních šest sonát, nenašel však nic, co by stálo za změnu. Následoval druhý koncert opusu 4, pro který jsem zkomponoval i doprovody a sám jej provedl, aniž bych předem konzultoval u Haydna. Naslouchal velmi pozorně a zdál se být překvapen mou smělostí. Řekl jsem mu, že jsem měl v úmyslu odcestovat a že jsem tudíž předem počítal s tím, že se ocitnu bez možnosti jeho konzultace, a proto jsem se chtěl pokusit letět na vlastních křídlech. „Přesto si přeji,“ odpověděl mi, „abyste mi podstoupil toto nové dílo. V sóle v poslední části jste se pustil do sledu modulací, který mi připadá dosti odvážný zvláště pro harfu.“ Uposlechl jsem a dal mu přehlédnout celou partituru, přičítám jen jeho velké shovívavosti uznání, které mi vyslovil.

Dostal jsem dvouroční dovolenou. Navštěvoval jsem různé dvory, pobýval v mnoha městech. Na cestách jsem zkomponoval čtyři sonáty mého třetího opusu s doprovodem pro housle, dva lesní rohy a bas. Konečně jsem přijel 14. února 1777 do Paříže. Měl jsem tu své příznivce, zahrál jsem v několika společnostech a brzy jsem měl víc žáků, než kolik mi dovozoval čas. Umění, které jsem miloval vášnivě a pro ně samotné, jsem byl nucen provozovat jako řemeslo, abych měl z čeho žít; musel jsem vyučovat, zatímco jsem cítil touhu a potřebu dál se sám vzdělávat. Vytýkali mi, že hraji pouze svou hudbu, a této hudbě pak vytýkali, že je příliš obtížná, či příliš melancholická. To stačilo, abych byl jako profesor připraven o důvěru. Cítil jsem, že musím rozbít tento první dojem, který byl o mě vytvořen, a rozhodl jsem se, že zahraji v Concert spirituel. Veden tímto úmyslem, zkomponoval jsem svůj pátý koncert. Střídal jsem v něm melodii s variacemi na něžný zvuk dud („O ma tendre musette“) a končil jsem veselým rondem. Zpočátku jsem chtěl sám složit doprovody, ale chyběla mi teorie i praxe. Musel bych se býval na tři měsíce uzavřít před světem, opustit žáky, zanedbávat hraní, které se udržuje jen stálým opakováním. Udělal jsem to, co udělali jiní přede mnou, co se dělá a bude dělat stále: vzal jsem si na pomoc pana Rigela staršího a vybral jsem si dobře. Svůj koncert jsem hrál v Concert spirituel na Boží hod vánoční 1778.

K Rigelovi jsem se obracel i s dalšími doprovody. Znal mé nedostatky lépe než kdokoli jiný, ale byl zajedno v tom, že se nikdy nenašla žádná chyba v partech pro sólovou harfu. Přál si, tak jako mnoho dalších, naučit mě komponovat. Čtyři dny stačily, abych jej přesvědčil o mé úplné neschopnosti. Nikdy o tom nehovořil a já jsem sám sobě povinován přiznat zásluhy, které mu patří, a uznat, nakolik mi jeho talent byl užitečným. Prohlašuji tedy, že [pokračování další strana ve faksimile]

(4)

eu pour coopérateurs M^{rs}. Püchel, Haydn & Rigel l'aîné ; que j'ai meublé ma tête en Allemagne ; & formé mon goût en France : je dois ce dernier avantage au desir que j'ai toujours eu de me rendre agréable aux talens distingués de plusieurs Dames, dont les desirs sont devenus des loix pour moi.

Voici les seuls ouvrages qui soient de moi en entier, c'est-à-dire, ceux dont j'ai moi-même travaillé les accompagnemens : les œuvres 1^{re}, 3^{me} & 8^{me}, le 2^e concerto de l'œuvre 4, le 2^e concerto de l'œuvre 6, & le 1^{er} quatuor de l'œuvre 3 que j'ai refait & publié au commencement de cette année. Cette dernière production ne doit être considérée que comme musique d'effet & d'harmonie, & je la soumets au jugement des connoisseurs, de même que les œuvres indiqués sur mon catalogue actuel par le signe \mathfrak{M} . On me reproche de négliger l'exécution. Il est vrai que je l'ai presque totalement abandonnée. Si c'est un tort, j'avoue qu'il devient pour moi une nouvelle jouissance. Je suis devenu trop exigeant & peut-être trop difficile pour mon propre compte, m'étant vu surpassé par ma femme : la nature lui a donné pour la Harpe une facilité sans exemple. Elle joint la force à la plus grande volubilité ; & ce qui vaut mieux encore, elle met dans son jeu cette expression & ce sentiment, qui sont de la musique un véritable langage. Je lui laisse le soin d'exprimer mes idées. En exécutant, il m'étoit impossible de juger des effets ; lorsque j'écoute, rien ne m'échappe. Je gagne donc du côté de la composition ce que je perds du côté de l'exécution. Je n'en suis que plus utile aux Amateurs. Je n'en suis même que plus utile à mes écoliers ; car ayant fait répéter à ma femme les mêmes traits de vingt manières différentes, je sais mieux que personne ce que peuvent les doigts, & ce que permet l'instrument.

On me reproche encore de chercher les difficultés ; on se trompe ; j'en ne cherche qu'à faire connoître toute l'étendue, & toutes les ressources de la Harpe. Cet instrument a ses défauts, mais il n'est inférieur à aucun, quand il est bien connu. Il ne lui manque peut-être qu'une douzaine de compositeurs habiles de plus. J'ai tâché de reculer les bornes qu'on sembloit lui fixer, & de lui donner un plus grand caractère. C'est à vous, Mesdames & Messieurs, de juger si j'ai bien ou mal réussi. Votre suffrage sera toujours celui que j'ambitionnerai le plus.

Je suis avec respect,

MESDAMES ET MESSIEURS,

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,

K R U M P H O L T Z.

N.B. Les œuvres marqués sur mon catalogue du signe \mathfrak{M} ; sont en entier de ma composition.

Et la lettre initiale qui marque les autres indique le nom de l'un des auteurs dont j'ai fait mention ci-dessus, & qui ont composé les accompagnemens.

mými spolupracovníky byli pánové Pichl, Haydn a Rigel starší, že zkušenosti jsem získal v Německu a vkus jsem si formoval ve Francii. Za to vděčím své ustavičné touze zalíbit se mnoha talentovaným dámám, jejichž přání se pro mě stala rozkazem.

Toto jsou díla, která jsem napsal zcela sám, tedy u nichž jsem psal i doprovodné party: opusy 1, 3 a 8, druhý koncert z op. 4, druhý koncert z op. 6 a první kvartet z op. 3, který jsem upravil a vydal začátkem tohoto roku. Toto poslední dílo je třeba považovat za efektní a harmonickou hudbu a předkládám ji k posouzení znalcům, stejně jako díla, která jsou v mém katalogu označena symbolem +. Vytýkalo se mi, že zanedbávám hraní. Je pravda, že jsem je téměř zcela opustil. Možná je to chyba, ale přiznávám, že mi to přináší nový požitek. Stal jsem se příliš náročným a možná i nepřístupným vůči sobě samému. Snad to pramenilo z toho, že jsem si uvědomoval, jak mě má žena převyšuje, příroda ji obdařila bezpříkladnou lehkostí hry na harfu. Snoubí se v ní síla a výmluvnost, a co je cennější, vkládá do hry cit a zaujetí, což jsou nezbytné předpoklady toho, aby hudba opravdu promlouvala a oslovovala. Svěřoval jsem své ženě ztvárnění svých myšlenek, neboť když sám hraji, nemohu posoudit efekt hry, zato když poslouchám, nic mi neunikne. Získávám tedy na poli komponování to, co ztrácím při hraní. Stávám se tím užitečnějším pro milovníky hudby i pro své žáky a tím, že nechávám svou ženu opakovat stejné pasáže dvaceti různými způsoby, poznávám lépe než kdo jiný, co dokáží prsty a co umožňuje nástroj.

Vytýká se mi také, že vyhledávám obtíže. Není to pravda. Jde mi jen o to poznat celý rozsah, celý potenciál harfy. Tento nástroj má své nedostatky, ale není o nic horší než jiný, musíme jej však dobře znát. To, co mu zcela jistě chybí, je asi tak tučet zručných skladatelů. Snažil jsem se změnit názor, že jde o nástroj omezených možností. Snažil jsem se rozvinout jeho možnosti, jeho prestiž. Posuďte sami, dámy a pánové, zda se mi to podařilo. Vaší pochvaly si budu vždy nejvíce cenit.

Jsem s úctou,

DÁMY A PÁNOVÉ,

Váš nejponíženější a nejposlušnější služebník,
K R U M P H O L T Z

P.S. Díla označená v katalogu hvězdičkou jsem zkomponoval zcela sám.

A první písmeno jména uvedené u ostatních děl odkazuje na jednoho z výše zmíněných autorů, kteří zkomponovali doprovody.

6.

Chapitre 6

Kapitola 6



« Exécuté au Concert spirituel » : les cornistes bohémiens à Paris, du concert à l'édition

Beverly Wilcox

Les mentions « exécuté au Concert spirituel » ou « du répertoire du Concert spirituel » apparaissent sur les pages de titre gravées de plus de cent soixante éditions musicales parues entre 1727 et la disparition du Concert spirituel en 1790²⁷⁹. (fig. 27) Elles indiquent souvent la date de l'exécution et peuvent inclure le nom d'un mécène ou d'un interprète célèbre. La plupart d'entre elles garantissent également à l'acheteur que la musique, bien que composée pour des musiciens professionnels, peut être jouée par des amateurs à la maison.

Au XVIII^e siècle, Paris était le centre du commerce de la gravure musicale²⁸⁰. Au départ, la plupart des éditions françaises traitaient d'œuvres de compositeurs français, mais après 1748, lorsque le nouveau directeur du Concert spirituel, Pancrace Royer, se mit à promouvoir des compositeurs

²⁷⁹ ÉLART 2014, p. 77-113.

²⁸⁰ DEVRIÈS 2005b, p. X-XI ; BROOK 1962, vol. I, p. 36-37.

„Provedeno v Concert spirituel“: Čeští hornisté v Paříži, od koncertu k vydání

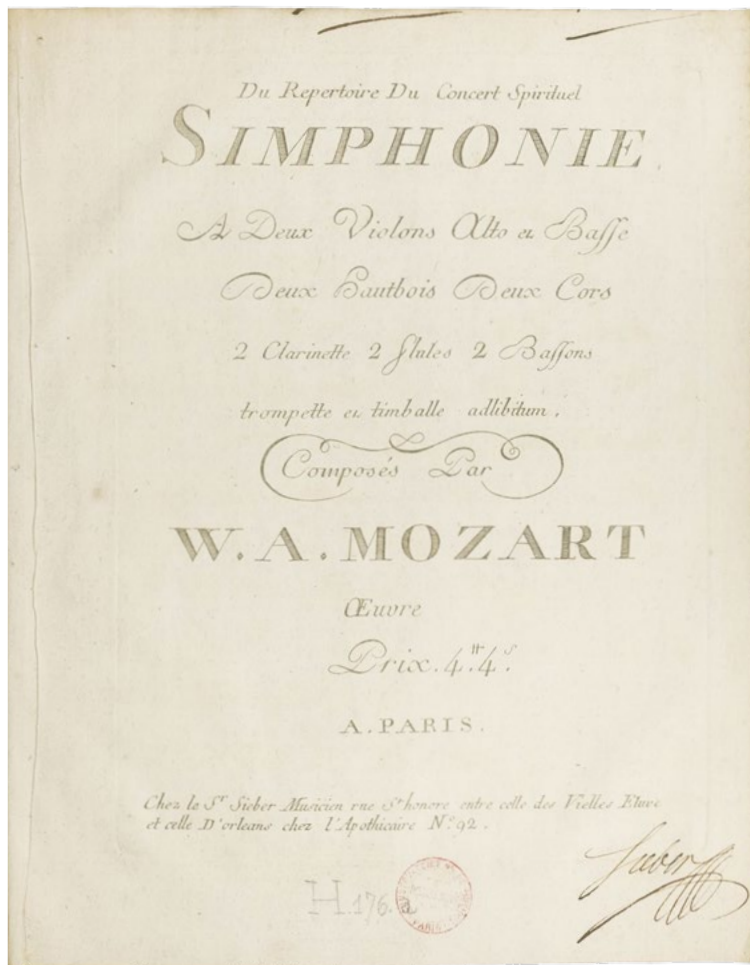
Beverly Wilcox

Nápisy „exécuté au Concert spirituel“ [provedeno v Concert spirituel] nebo „du répertoire du Concert spirituel“ [z repertoáru v Concert spirituel] se objevují na rytých titulních stranách více než sto šedesáti hudebních titulů vydaných mezi rokem 1727 a zánikem Concert spirituel v roce 1790.²⁷⁹ (obr. 27) Často uvádějí datum vystoupení a mohou obsahovat jméno mecenáše nebo slavného interpreta. Většina z nich také nabízí kupujícímu ujištění, že hudbu, ačkoli byla zkomponována pro profesionální hudebníky, si doma mohou zahrát i amatéři.

V osmnáctém století byla Paříž centrem obchodu s rytými hudebninami.²⁸⁰ Zpočátku většina francouzských vydání obsahovala díla domácích skladatelů, ale po roce 1748, kdy nový pořadatel Concert spirituel, Pancrace Royer, začal propagovat zahraniční skladatele a interprety na veřejných

²⁷⁹ ÉLART 2014, s. 77–113.

²⁸⁰ DEVRIÈS 2005b, s. X–XI; BROOK 1962, sv. I, s. 36–37.



27. Wolfgang Amadeus Mozart. Du répertoire du Concert spirituel. Symphonie à deux violons alto et basse deux hautbois deux cors 2 clarinette 2 flûtes 2 bassons trompette et timballe ad libitum. Œuvre [].

Paris: Sieber, [1788?]. KV 297, page de titre du violon I / titulní strana partu 1. houslí.

F-Pn, H-176. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

et des interprètes étrangers lors des concerts publics, leurs succès furent largement rapportés dans la presse musicale et des éditions de leur musique commencèrent à paraître. À la fin du siècle, les symphonies de Haydn étaient très demandées, et un virtuose bohémien du cor nommé Jan Václav Stich (italianisé en « Giovanni Punto ») se produisait en concert et vendait des éditions de ses concertos²⁸¹. Retracer le voyage aller-retour du cor – de France vers la Bohême comme accessoire de chasse, puis de retour en France comme instrument d'orchestre – illustre au niveau le plus fin cette question plus vaste: comment l'isolationnisme musical de la France prit-il fin grâce à deux de ses contributions à notre monde musical moderne, la série de concerts publics et l'art de la gravure musicale.

Le Concert spirituel de Paris

Le Concert spirituel, une des plus anciennes institutions de concerts publics en Europe, commença ses activités en 1725 au Palais des Tuileries, dans une salle de garde désaffectée qui avait été récemment utilisée

²⁸¹ Il était déjà bien connu lorsque Mozart l'entendit à Paris en 1778 et jouissait d'une renommée internationale lorsqu'il créa à Vienne, avec Beethoven, la Sonate pour piano et cor op. 17 de ce dernier.

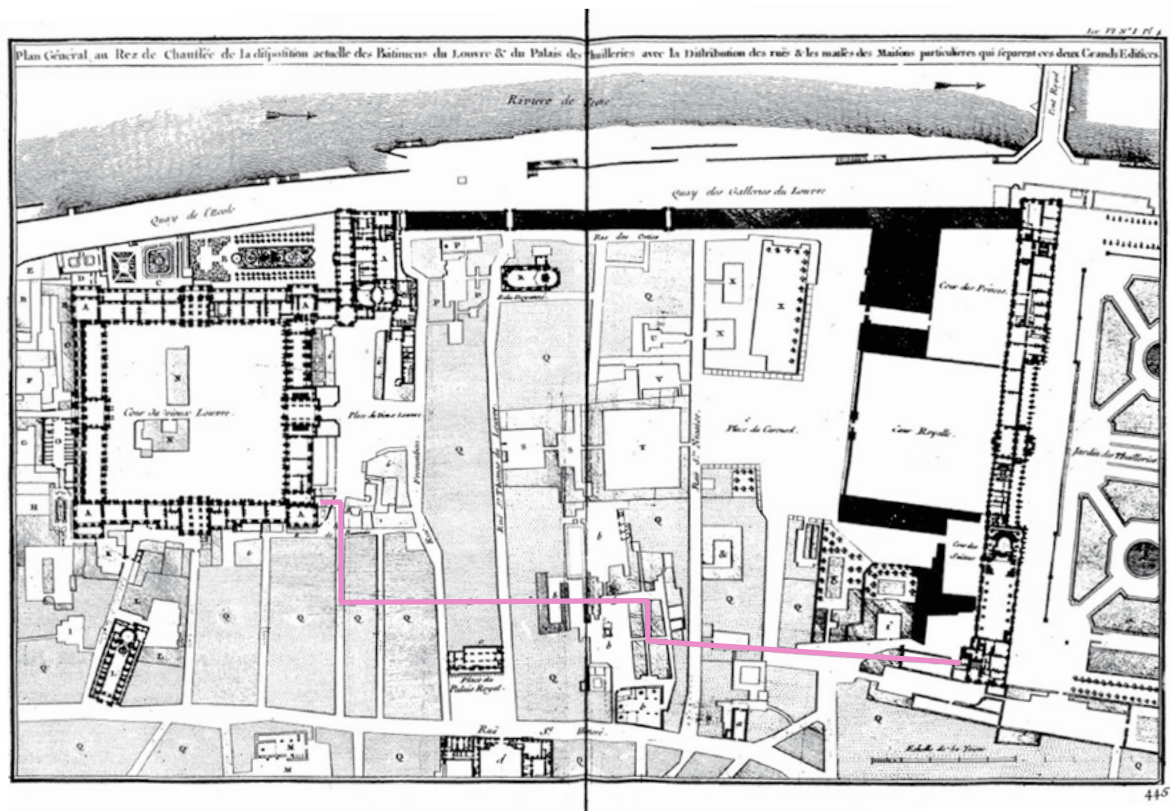
koncertech a o jejich úspěších se hojně psalo v hudebním tisku, začaly vycházet i edice jejich hudby. Koncem století byly žádané Haydnovy symfonie a český virtuos na lesní roh Jan Václav Stich (poitalštěný na „Giovanni Punto“) vystupoval a prodával tisky svých koncertů.²⁸¹ Sledování cesty lesního rohu tam a zpět – z Francie do Čech jako loveckého doplňku a zpět jako orchestrálního nástroje – poskytuje vhled do této rozsáhlé problematiky na té nejjemnější úrovni: jak skončil hudební izolacionismus Francie v důsledku dvou jejích příspěvků našemu modernímu hudebnímu světu: série veřejných koncertů a umění rytí hudebnin.

Pařížský Concert spirituel

Concert spirituel, jedna z nejstarších institucí pořádajících veřejné koncerty v Evropě, zahájil svou činnost v roce 1725 v Tuilerijském paláci, v nepoužívané strážnici, která ještě nedávno sloužila k ochraně královských komnat v době regentství.²⁸² Šlo o organizaci, kterou bychom dnes nazvali „festivalovým souborem“, který během velikonočních dvou týdnů denně vystupoval

²⁸¹ Byl již velmi známý, když ho Mozart slyšel v Paříži v roce 1778, a mezinárodně proslulý, když spolu s Beethovenem uvedl ve Vídni jeho Sonátu pro klavír a lesní roh, op. 17.

²⁸² Pro více informací viz BRENET 1900; PIERRE 2000; a WILCOX 2013.



28. Le Louvre et le palais des Tuileries en 1756 / Louvre a Tuilerijský palác v roce 1756. In: Jacques-François Blondel. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*. Tome quatrième. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1756, pl. / rytina č. 4. (La ligne rose représente une proposition de Claude Perrault pour une aile nord pour relier les deux palais / Růžová linie představuje návrh Clauda Perraulta na severní křídlo, které by propojilo oba paláce.) F-Pnla, V 2131. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

pour protéger les appartements royaux pendant la Régence²⁸². L'organisation ressemblait à ce que nous appellerions aujourd'hui un « ensemble de festival », qui se produisait quotidiennement durant la quinzaine de Pâques, puis se réunissait à nouveau à l'occasion d'une douzaine de fêtes au cours du reste de l'année. Des motifs pour solistes, chœur et orchestre, empruntés à la chapelle royale de Versailles, constituaient l'ossature de son répertoire d'origine; ils étaient entrecoupés d'œuvres solistes pour voix, violon ou flûte accompagnés de basse continue ou d'un orchestre réduit.

Le public attendu – bourgeoisie commerçante, détenteurs d'offices, gens de qualité et abbés érudits – était attiré par des affiches dans les rues et après 1745 par des annonces dans les journaux, et venait aux concerts en se promenant dans le Jardin des Tuileries (fig. 28) jusqu'à l'entrée arrière du pavillon central du palais. Les artistes et la foule moins haut placée arrivaient par le côté du Louvre, à travers des rues poussiéreuses ou boueuses et un méli-mélo de bâtiments divers. Réunis dans un but commun comme rarement ailleurs, tous montaient un élégant escalier et remettaient leurs billets à un huis-sier à l'entrée d'une immense salle haute de plafond qui occupait tout le premier étage du pavillon.

282 Pour plus d'information, voir BRENET 1900, PIERRE 2000 et WILCOX 2013.

a po zbytek roku se scházel asi na tucet dalších svátků. Páteř jeho raného repertoáru tvořila moteta pro sólisty, sbor a orchestr, zapůjčená z královské kaple ve Versailles, prokládaná sólovými skladbami pro zpěv, housle nebo flétnu s doprovodem bassa continua nebo redukováného orchestru.

Typické publikum – bohatí obchodníci, úředníci, urození lidé a vzdělaní opati – bylo přilákáno pouličními plakáty a po roce 1745 novinou inzerce a přicházelo na koncerty procházkou přes Tuilerijské zahrady (obr. 28) k zadnímu vchodu do centrálního pavilonu paláce. Účinkující a méně vznešený dav se k němu blížili ze strany Louvru a prodírali se prašnými nebo blátivými ulicemi a změtí různých budov. Spojili se za společným účelem způsobem jinde nezvyklým, vystoupali po elegantním schodišti a odevzdali vstupenky zřízenci u vchodu do obrovské místnosti s vysokým stropem, která zabírala celé první patro pavilonu.

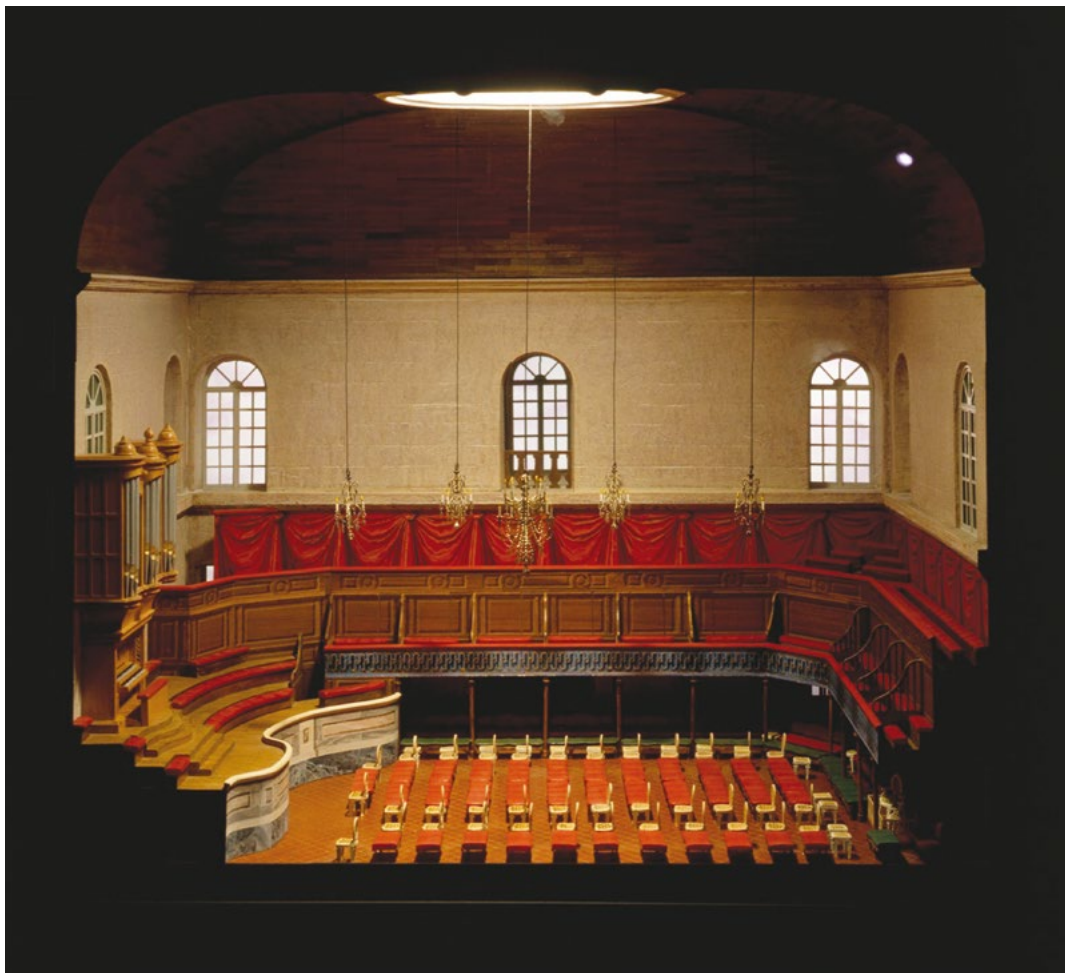
Vybírání vstupenek muselo být zpočátku do jisté míry šokující. Obvykle se na koncert chodilo pouze na pozvání a hosté se během hudebního vystoupení volně pohybovali, povídali si, jedli, pili a nahlíželi účinkujícím přes rameno. V Concert spirituel však neznámí lidé seděli ve vyrovnaných řadách naproti vyvýšenému pódiu, které oddělovalo publikum od hudebníků stejně jistě, jako byly v kostelech odděleny chór a chrámová loď (obr. 29). Moteta byla zdánlivým důvodem pro shromáždění v době uzavření divadel během církevních svátků, ale byli to vokální a instrumentální sólisté, kteří

Le contrôle des billets a dû causer un certain choc au début. Normalement, on n'assistait à un concert que sur invitation, et les invités circulaient librement tout au long de l'exécution musicale, discutant, mangeant, buvant, et jetant des coups d'œil par-dessus l'épaule des interprètes. Mais au Concert spirituel, des inconnus étaient assis en bon ordre face à une scène surélevée qui séparait le public des musiciens aussi sûrement que le chœur et la nef l'étaient dans les églises (fig. 29). Les motets fournissaient la raison apparente pour se rassembler pendant la fermeture des théâtres les jours de fêtes religieuses, mais c'étaient les solistes vocaux et instrumentaux qui attiraient le public et captaient l'attention de la presse musicale.

Contrairement à nos jours, on ne pouvait alors entendre de la musique que si elle était jouée par des musiciens en chair et en os. La solution à ce problème était la pratique musicale domestique : chanter et jouer d'après des éditions produites par une multitude de graveurs parisiens. Lors de la fondation du Concert spirituel, Paris était depuis plus de vingt ans le centre de l'industrie de la gravure musicale. On pouvait acheter des éditions de musique vocale, pour flûte, pour clavier, des partitions réduites d'opéras, de motets, d'airs italiens – souvent directement au compositeur, s'il avait financé lui-même l'édition – et les jouer chez soi, avec ses amis et sa famille. Une partie du tout premier répertoire du Concert spirituel a été publiée de cette façon, notamment *Le*

přítahovali publikum a kterým se dostávalo největší pozornosti v hudebním tisku.

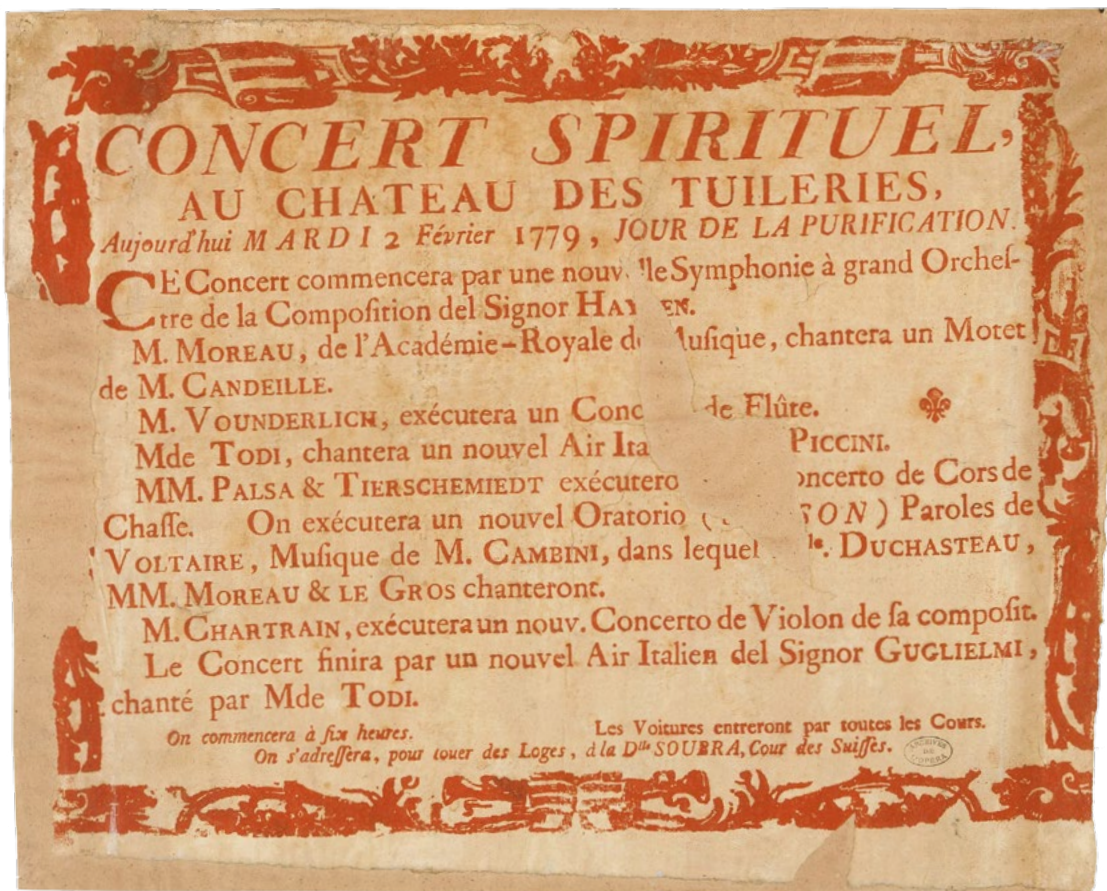
Na rozdíl od dnešní doby bylo možné si hudbu poslechnout pouze tehdy, když ji hráli živí hudebníci. Řešením tohoto problému bylo domácí muzicírování: zpěv a hra z tištěných titulů, které produkovalo nepřeborné množství pařížských rytců. V době založení Concert spirituel byla Paříž již více než dvacet let centrem hudebního ryteckého průmyslu. Člověk si mohl koupit vydání vokální, flétnové a klávesové hudby a particella oper, motet a italských árií – často přímo od skladatele, pokud vydání sám financoval – a hrát je doma s přáteli a rodinou. Tímto způsobem byla vydána část raného repertoáru Concert spirituel, včetně malé opery Françoise Colina de Blamont *Le Retour des Dieux sur la terre* (1727, první dílo s označením „provedeno v Concert spirituel“), souborného vydání velkých motet Michela-Richarda de Lalande (1729–1734) a italské árie, kterou zpívala slavná francouzská operní hvězda Marie Fel (1737). Divadelní skladatel Jean-Joseph Mouret, který měl značné předchozí zkušenosti s vydáváním vlastních děl, pravděpodobně upevnil vazby mezi veřejnými koncerty a publikováním během šesti let, kdy řídil Concert spirituel a komponoval pro něj. Ve druhé polovině 18. století sloužila každá z těchto forem masové kultury jako reklama a podporovala prodej té druhé.



29. Maquette de la salle des Cent-Suisses du palais des Tuileries
[salle du Concert spirituel] / Maketa sálu Cent-Suisses v Tuilerijském paláci [sál Concert spirituel].

Cf: BEAUMONT - WILCOX 2015, p. / s. 134, fig. 6.

(© Musée de la Musique / Cliché Fessy)



30. Concert spirituel au château des Tuileries. 2 février 1779 / 2. února 1779.
 F-Po, AFFICHES RESERVE 29 (1779, 02-02). (© Bibliothèque nationale de France)

Retour des Dieux sur la terre de François Colin de Blamont (1727, première œuvre à porter la mention « exécuté au Concert spirituel »), une édition complète des grands motets de Michel-Richard de Lalande (1729-1734), ou encore un air italien chanté par une vedette de l'opéra français, Marie Fel (1737). Le compositeur de théâtre Jean-Joseph Mouret, fort de sa considérable expérience antérieure en tant qu'éditeur de ses propres œuvres, renforça probablement les liens entre concert et édition pendant les six années où il dirigea le Concert spirituel et composa pour lui. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, chacune de ces formes de culture de masse servait de publicité à l'autre et en stimulait les ventes.

La symphonie avec cors arrive à Paris

Les premiers directeurs du Concert spirituel firent faillite, et les concerts furent longtemps gérés par l'Opéra avec une négligence bienveillante qui produisait néanmoins un petit bénéfice chaque année²⁸³. Lorsque l'Opéra s'approcha également de la faillite en 1748, l'une des mesures d'austérité prises fut de louer le privilège du concert à un nouvel entrepreneur, Pancrace Royer.

Royer transforma le Concert spirituel en institution internationale. Il fit venir à Paris des interprètes et

Symfonie s lesními rohy přijíždí do Paříže

První pořadatelé Concert spirituel zkrachovali a koncerty byly dlouho provozovány Pařížskou operou s blahovolnou nedbalostí, která však každoročně přinášela malý zisk.²⁸³ Když se v roce 1748 blížila k bankrotu i Pařížská opera, bylo jedním z úsporných opatření pronajmout koncertní privilegium novému podnikateli Pankráci Royerovi.

Royer vytvořil z Concert spirituel mezinárodní instituci. Do Paříže přivedl slavné interprety a skladatele a každý koncert začal zahajovat novým žánrem – symfonií. V prvním roce jeho působení složili dvě třetiny symfonií Francouzi, zbytek Alberti a Geminiani. Ale již o čtyři roky později byla většina symfonií od italských, německých a českých skladatelů, včetně Jommelliho, Hasseho a Jana Václava Stamice. Některé z nich se hrály z tištěných rytých partů, které vydávali pařížští hudební nakladatelé. V roce 1765 mohl Nicolas Bricaire de La Dixmerie napsat: „Je to zkrátka právě takové představení, na němž si lze plně užít jak ty nejlepší symfonie jednotlivých národů, tak hudbu uzpůsobenou všemožným druhům nástrojů.“²⁸⁴

²⁸³ WILCOX 2013, s. 50.

²⁸⁴ BRICAIRE DE LA DIXMERIE 1765, s. 78. Pro originální citaci viz francouzský text.

²⁸³ WILCOX 2013, p. 50.

des compositeurs de renom et introduisit dans les programmes un genre encore jeune – la symphonie – pour ouvrir chaque concert. La première année, les deux tiers des symphonies étaient composés par des Français, le reste par Alberti et Geminiani. Toutefois, quatre ans plus tard, la majorité des symphonies était due à des compositeurs italiens, allemands et bohémiens, dont Jommelli, Hasse et Johann Stamitz. Certaines ont été exécutées à partir de parties gravées produites par les éditeurs de musique parisiens. En 1765, Nicolas Bricaire de La Dixmerie déclarait : « C'est, en un mot, à ce Spectacle où l'on peut jouir le plus complètement & des meilleures symphonies de chaque nation, & de la musique propre aux instrumens de toute espèce²⁸⁴. »

Nombre de ces symphonies comportaient des parties de cors, une nouveauté qui faisait souvent l'objet d'une mention particulière sur les affiches (fig. 30) et dans les comptes rendus des concerts, comme dans l'inventaire de la bibliothèque musicale de Royer²⁸⁵. Elles n'étaient pas composées pour la vieille trompe de chasse française dont les serviteurs du comte de Charolais avaient joué en 1729 et que l'orchestre du Concert spirituel avait utilisée pour les exécutions annuelles de *La Chasse du cerf* de Jean-Baptiste Morin, le jour de la Saint-Hubert, à partir de l'année 1728²⁸⁶. Étant donné la prévalence des noms en provenance d'Europe centrale dans les listes des membres des orchestres parisiens dans les années 1750²⁸⁷, ces cornistes jouaient certainement sur les Wald-horns austro-bohémiens auxquels ils étaient habitués. Ancelet mentionne leur capacité à se fondre dans le reste de l'orchestre : « Les Allemands nous ont appris à employer les Cors de chasse : ce sont eux qui nous ont montré combien ces Instruments soutiennent et remplissent un orchestre »²⁸⁸.

²⁸⁴ BRICAIRE DE LA DIXMERIE 1765, p. 78.

²⁸⁵ Sur les 66 pièces de la section « Symphonies tant italiennes que françaises », 14 étaient imprimées (F-Pan, MC/ET/XLVII/183, « Bail de la musique du Concert spirituel », transcrit dans WILCOX 2012, p. 401-402).

²⁸⁶ *Mercur de France*, décembre 1729, vol. I, p. 2947 ; novembre 1728, p. 2509 sqq.

²⁸⁷ *Spectacles de Paris* (Paris : Duchesne, 1751-1800, titre variable) ; LARUE – BROFSKY 1960, p. 136 et 138-140. CUCUEL 1913a, p. 26, 27 pense que La Popelinière fit venir à Paris vers 1748 les cornistes de Bohême Syryneck et Steinmetz et les prêta à Royer pour une symphonie avec « deux nouveaux cors de chasse allemands » (*Mercur de France*, décembre 1748, t. II, p. 181). Mais voir FRANKOVÁ 2016a, vol. 2, p. 41-42 : Franz Steinmetz dans la suite de Wenzel Anton, comte Kaunitz, ambassadeur d'Autriche en France.

²⁸⁸ ANCELET 1757, p. 32-33.

Mnohé z těchto symfonií byly opatřeny party lesních rohů, což byla novinka, které se často dostalo zvláštní pozornosti na plakátech koncertů (obr. 30), v publikovaných recenzích koncertů a v soupisu Royerovy hudební knihovny.²⁸⁵ Nebyly však napsány pro starý francouzský lovecký roh, na který hrálo služebnictvo hraběte de Charolais v roce 1729 a který orchestr Concert spirituel používal při každoročním provedení *La Chasse du cerf* Jeana-Baptisty Morina na svátek svatého Huberta, počínaje rokem 1728.²⁸⁶ Vzhledem k převaze střeoevropských jmen na soupiskách pařížských orchestrů v 50. letech 18. století²⁸⁷ hráli tito hornisté jistě na rakousko-české Waldhorny, na které byli zvyklí. Ancelet zmiňuje jejich schopnost splynout se zbytkem orchestru: „Němci nás naučili používat lesní rohy: právě oni nám ukázali, jak tyto nástroje umějí podpořit a vyplnit orchestr.“²⁸⁸ Tyto hornové party byly velmi jednoduché; omezovaly se na otevřené tóny rohu ve středním rejstříku a tu a tam na pár taktů kvint lesních rohů. Dvojice hornistů se objevovaly příležitostně jako hosté například Peria a Grillet a Češi Šířinec [Syrýneck] a Steinmetz.²⁸⁹ Zaměřme se nyní na vývoj nástroje z francouzského loveckého rohu směrem k lesnímu rohu typickému pro střední Evropu.

285 Čtrnáct z 66 položek rubriky „Simphonies tant italiennes que françaises“ bylo vydáno (F-Pan, MC/ET/XLVII/183, „Bail de la musique du Concert spirituel,“ přepis viz WILCOX 2012, s. 401–402.

286 *Mercure de France*, prosinec 1729, sv. I, s. 2947; listopad 1728, s. 2509ad.

287 *Spectacles de Paris* (Paris: Duchesne, 1751–1800, pod různými názvy); LARUE – BROFSKY 1960, s. 136 a 138–140. CUCUEL 1913a, s. 26, 27 se domnívá, že La Popelinière nechal do Paříže přivézt kolem roku 1748 české hornisty Šířínka [Syrýnka] a Steinmetze a zapůjčil je Royerovi pro symfonii se „dvěma nově přišedšími německými hornisty“ (*Mercure de France*, prosinec 1748, sv. II, s. 181), pro originální citaci viz francouzský text. Viz však FRANKOVÁ 2016a, sv. 2, s. 41–42: Franz Steinmetz jako doprovod Václava Antonína knížete z Kounic, rakouského velvyslance ve Francii.

288 ANCELET 1757, s. 32–33. Pro originální citaci viz francouzský text.

289 *Mercure de France*, červen 1753 (sv. I, s. 168), květen 1754 (s. 186). Grillet a Peria se brzy po svém vystoupení jako sólisté stali členy orchestru Concert spirituel (*Spectacles de Paris*, 1755, s. 4; shrnuto v LARUE – BROFSKY 1960, s. 139–140).



31. Emanuel Joachim Haas. *Franciscus Antonius S.R.I. comes de Sporck [...] Ætatis LXXIII ann.*
Estampe en taille-douce / Médiryt, 1735 (frontispice du livre / frontispis knihy; Nicolas Le Tourneux.
*Das christliche Jahr, oder die Episteln und Evangelien auf die Kirchen-Fest-Tage und Gelübd-Messen
durch das ganze Jahr, sambt dererselben Außlegung, in gebundener und ungebundener Rede. Sechster Theil.*
Prag: Labaunischen Erben, 1733). CZ-Bu, ST4-0030.680,6-11,A. (© Moravská zemská knihovna)

Ces parties de cor étaient fort simples ; elles se limitaient aux sons ouverts du cor dans le registre médian, avec quelques mesures de « quintes de cors » ici et là. Des duos de cornistes faisaient occasionnellement des apparitions en tant qu'invités, notamment Peria et Grillet et les Bohémiens Syryyneck [Šiřínek] et Steinmetz²⁸⁹. Il convient ici de retracer l'évolution de la trompe de chasse française vers le Waldhorn typique de l'Europe centrale.

Les cors de chasse français en Bohême

En 1679, Franz Anton, comte de Sporck (fig. 31) hérita le titre et les domaines bohémiens de son père allemand²⁹⁰. Il avait reçu une bonne éducation, s'intéressait aux arts et, surtout, aimait la nature et la chasse. Encore trop jeune pour exercer ses fonctions féodales, il entreprit un Grand Tour incluant, outre l'itinéraire italien traditionnel, l'Espagne, la France, l'Angleterre et les

²⁸⁹ *Mercure de France*, juin 1753 (vol. I, p. 168), mai 1754 (p. 186). Grillet et Peria devinrent membres de l'orchestre du Concert spirituel peu après leur apparition comme solistes (*Spectacles de Paris*, 1755, p. 4 ; résumé dans LARUE – BROFSKY 1960, p. 139-140).

²⁹⁰ Pour plus d'informations à ce sujet, voir: BENEDIKT 1923; FITZPATRICK 1970, p. 9-25 ; et FREEMAN 1992. Freeman (p. 8) suppose que Sporck s'est de nouveau rendu à Paris entre 1682 et 1684.

Francouzské lovecké rohy v Čechách

V roce 1679 zdědil hrabě František Antonín Špork (obr. 31) po svém německém otci titul a české statky.²⁹⁰ Měl vynikající vzdělání, zájem o umění a především lásku k přírodě a lovu. Ještě příliš mladý na to, aby se ujal svých feudálních povinností, se vydal na kavalírskou cestu, která kromě tradičního italského itineráře zahrnovala Španělsko, Francii, Anglii a Nizozemí. Někdy v roce 1680 dorazil do francouzského hlavního města a byl okouzlen francouzským jezdeckým honem na jeleny. Než se v roce 1681 vrátil domů do Lysé, na panství nedaleko Prahy, kde se narodil, nechal dva ze svých českých služů, Václava Svídu [Wenzel Sweda] a Petra Rölliga, naučit hrát na lovecký roh (*trompe-de-chasse*).²⁹¹

Lov na jelena brzy převzala rakousko-česká šlechta a po Šporkově založení loveckého spolku Řád svatého Huberta se rozšířil i v habsburských zemích. Zatímco ve Francii zůstal lovecký roh venkovním nástrojem, na který hráli lovci, kteří nebyli hudebníky, Češi brzy zařadili hráče na rohy do hudebního osazenstva panství,

²⁹⁰ Další informace k tomuto tématu viz BENEDIKT 1923; FITZPATRICK 1970, s. 9–25; FREEMAN 1992. Freeman (s. 8) se domnívá, že Špork navštívil Paříž znovu někdy v letech 1682–1684.

²⁹¹ Někteří autoři se domnívají, že Svída a Röllig získali vzdělání ve Versailles poté, co se Špork vrátil do Lysé.

Pays-Bas. Il arriva dans la capitale française au cours de l'année 1680 et s'éprit de la chasse au cerf à cheval à la française. Il fit apprendre à jouer de la trompe de chasse à deux de ses serviteurs bohémiens, Wenzel Sweda et Peter Röllig, avant de rentrer chez lui en 1681 à Lysá, le domaine proche de Prague où il était né²⁹¹.

La chasse au cerf fut bientôt reprise par la noblesse austro-bohémienne et se répandit sur les terres habsbourgeoises après que Sporck eut fondé une association de chasse – l'Ordre de Saint-Hubert. Alors qu'en France la trompe de chasse demeurait un instrument musical de plein air, joué par des chasseurs qui n'étaient pas musiciens, les Bohémiens ne tardèrent pas à intégrer des joueurs de cor au personnel musical des domaines, des monastères et des églises paroissiales²⁹². Des sonneries de cors de chasse commencèrent à apparaître dans la musique savante allemande : parmi les premiers exemples, citons le Singspiel *Octavia* de Reinhard Keiser (Hambourg, 1705) et la cantate de chasse de J. S. Bach « Was mir behagt ist nur die muntre Jagd » (Weimar, 1713).

La Hofkapelle de Dresde engagea des cornistes bohémiens en 1711²⁹³, et l'orchestre de la cour impériale de Vienne fit de même en 1713²⁹⁴. La transmutation de l'énorme et rauque cor de chasse en un instrument susceptible de se mêler aux cordes et aux bois de l'orchestre (et de tenir dans les limites d'un salon, d'une tribune de musiciens ou d'une fosse d'orchestre) est l'œuvre des frères Leichnambschneider, facteurs de trompettes, originaires de Souabe, installés à Vienne. Sporck et ses cornistes passaient chaque année la saison de la Cour à Vienne, et il est possible qu'ils les aient aidés à mettre au point, vers 1703, un instrument plus petit et plus sonore que l'on appela *Waldhorn*²⁹⁵. À l'instar de la trompe de chasse, le *Waldhorn* ne pouvait jouer que dans une seule

²⁹¹ Certains auteurs estiment que Sweda et Röllig furent formés à Versailles après le retour de Sporck à Lysá.

²⁹² PILKOVÁ (1983, p. 66-67) analyse huit inventaires datant d'environ 1700 à 1720. Elle constate aussi que sur les 81 cornistes mentionnés dans le *Künstlerlexikon* de Dlabacž, 64 vivaient ou travaillaient à l'étranger (p. 71).

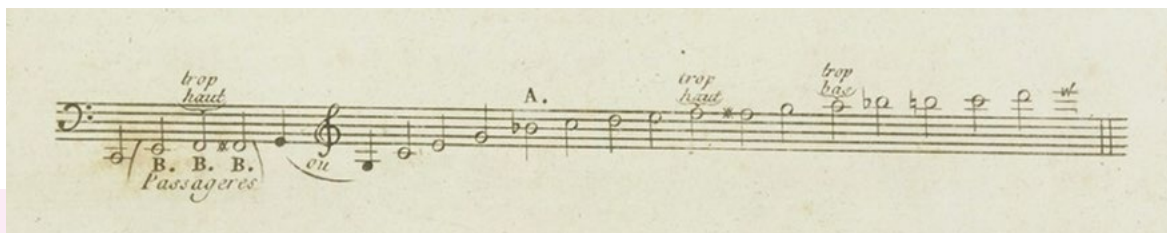
²⁹³ FITZPATRICK 1970, p. 96, n. 2 : « Zweg Hoff-Waldhornisten ex Böhmen ». HIEBERT (1992, p. 114) ajoute que l'un était Bohémien et l'autre Franconien. Voir aussi BAUER 1983, p. 39-43.

²⁹⁴ FITZPATRICK (1970, p. 59-60) estime probable que ces derniers aient été formés par les Bohémiens de Sporck.

²⁹⁵ FITZPATRICK 1970, p. 30-33. Ce n'est qu'au xix^e siècle qu'il a reçu son nom tchèque, à savoir *lesní roh*, traduction littérale de *Waldhorn*.

klášterů a farních kostelů.²⁹² V německé umělecké hudbě se začaly objevovat znělky loveckých rohů: mezi první příklady patří Singspiel Reinharda Keisera *Octavia* (Hamburk, 1705) a lovecká kantáta J. S. Bacha „Was mir behagt ist nur die muntre Jagd“ (Výmar, 1713).

Dražďanská dvorní kapela najala české hornisty v roce 1711²⁹³ a císařský dvorní orchestr ve Vídni ji následoval v roce 1713.²⁹⁴ O přeměnu mohutného, hlučného loveckého rohu na něco, co se mohlo mísit s orchestrálními smyčci a dřevěnými dechovými nástroji (a vejít se do prostoru salonu, balkonu pro hudebníky nebo orchestršišťě), se zasloužili bratři Leichnambschneiderové, švábští výrobci trubek ve Vídni. Špork a jeho hornisté trávili každý rok dvorní sezónu ve Vídni a možná jim pomohli vyvinout, kolem roku 1703, menší, plněji znějící nástroj, kterému se začalo říkat *Waldhorn* (lesní roh).²⁹⁵ Stejně jako lovecký roh mohl hrát pouze v jedné tónině a byl dále omezen na tóny v harmonické řadě, označované jako „otevřené tóny“ (obr. 32). První z těchto potíží



32. Louis-Joseph Francœur. *Diapason général de tous les instrumens à vent*. Paris: Des Lauriers, 1772, p. / s. 36. F-Pn, MS-1843. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

²⁹² PILKOVÁ (1983, s. 66–67) analyzuje osm inventářů z let 1700 až 1720. Konstatuje také, že z 81 hornistů zmíněných v Dlabačově *Künstlerlexikonu* jich 64 žilo nebo působilo v zahraničí (s. 71).

²⁹³ FITZPATRICK 1970, s. 96, č. 2: „Zwey Hoff-Waldhornisten ex Böhmen.“ HIEBERT (1992, s. 114) dodává, že jeden byl český a jeden franský. Viz také BAUER 1983, s. 39–43.

²⁹⁴ FITZPATRICK (1970, s. 59–60) považuje za pravděpodobné, že je učili Šporkovi Češi.

²⁹⁵ FITZPATRICK 1970, s. 30–33. Teprve v devatenáctém století získal svůj český název „lesní roh“.

tonalité et il était de plus limité aux harmoniques naturelles, dites aussi « sons ouverts » (fig. 32). Les frères Leichnambschneider surmontèrent la première de ces difficultés en fabriquant des tons de rechange – des morceaux de tube enroulés – qui, insérés entre l'embouchure et le corps de l'instrument, permettaient au corniste de jouer dans d'autres tonalités. Les tons de rechange usités mettaient le cor dans les tonalités d'*ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa* ou *sol* ; ainsi équipé, un corniste d'orchestre pouvait fournir un soutien harmonique et rythmique aux accords de tonique et de dominante et des « quintes de cor » pour embellir les formules de cadence. Les paires de cors devinrent la norme dans les orchestres d'opéra et de la noblesse dans les pays habsbourgeois et au-delà. À Dresde, les cornistes réussirent à dépasser la limitation à l'accord de tonique en jouant dans le registre difficile du *clarino*, où les notes de la série harmonique peuvent produire une gamme majeure désaccordée ; Heinichen, Lotti, Händel et Bach ont écrit des parties de cor dans ce style baroque.

Cependant, le cor d'orchestre ne trouva pas sa place en France. Lorsqu'on avait besoin de sonneries de cor pour une scène de chasse dans un opéra ou une cantate de chambre²⁹⁶, on empruntait les cornistes à un équipage de chasse royal ou aristocratique. L'Opéra de Paris utilisait parfois des cors (par exemple Campra, *Achille et Déidamie*, 1735 ; Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, 1739), mais les passages caractéristiques avec « quintes de cor » pouvaient être exécutés par les instruments à cordes ou les hautbois²⁹⁷. Ce n'est qu'en 1759 que l'Opéra engagea des cornistes permanents²⁹⁸.

Un âge d'or symphonique

L'expérience symphonique de Royer ayant réussi, un des violonistes du rang du Concert spirituel, un Italien nommé Venieri, commença à publier des symphonies sous le nom de « Jean-Baptiste

²⁹⁶ Sur la signification des sonneries de cor dans la musique savante, voir MONELLE 2006, chapitres 4-7.

²⁹⁷ CUCUEL (1913a, p. 27) cite une annotation d'une partition manuscrite : « Ces cors ne sont pas absolument obligés, non plus que ceux qu'on a ajoutés aux airs suivants, mais ils ne peuvent pas nuire dès qu'ils ménagent leurs sons de manière à ne point couvrir l'orchestre ».

²⁹⁸ Le premier état des effectifs de l'orchestre de l'Opéra mentionnant des cors a été publié dans *Les Spectacles de Paris*, 1760, p. 8.

bratři Leichnambschneiderové překonali výrobou doladovacích snížců a kruhových nástrček, které po vložení mezi ústnicový nástavec a tělo nástroje umožňovaly hráči na roh hrát v dalších tóninách. Obvyklé přeladovací nástrčky umožňovaly hrát na roh v tónině C, D, Es, F nebo G; takto vybavený jakýkoli orchestrální hornista mohl poskytovat harmonickou a rytmickou podporu tonickým a dominantním akordům a zdobit kadence pomocí „kvint loveckých rohů“. Dvojice rohů se staly běžnou součástí operních a domácích orchestrů v habsburských zemích i mimo ně. V Drážďanech překonávali hornisté omezení tonického akordu hrou v obtížném klarinovém rejstříku, kde mohou tóny harmonické řady vytvářet rozladěnou durovou stupnici; Heinichen, Lotti, Händel a Bach psali hornové party v tomto barokním stylu.

Orchestrální roh však ve Francii nenašel své místo. Když bylo potřeba pro loveckou scénu v opeře nebo komorní kantátě použít znělky lesních rohů,²⁹⁶ byli hráči zapůjčeni z královského nebo šlechtického loveckého prostředí. V Pařížské opeře se rohy používaly sporadicky (například Campra, *Achille et Deidamie*, 1735; Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, 1739), ale charakteristické pasáže „kvint loveckých rohů“ mohly obstarat smyčce nebo hoboje.²⁹⁷ Pařížská opera najala hornisty do stálého souboru až v roce 1759.²⁹⁸

Zlatý věk symfonie

Když se Royerův symfonický experiment zdařil, začal jeden z členů sekce houslistů Concert spirituel, Ital jménem Venieri, vydávat symfonie pod jménem „Jean-Baptiste Venier“.²⁹⁹ V roce 1755 získal

²⁹⁶ O významu troubení na roh v umělecké hudbě viz MONELLE 2006, kapitoly 4–7.

²⁹⁷ CUCUEL (1913a, s. 27) cituje poznámku v rukopisné partituře: „Tyto lovecké rohy nejsou zcela nezbytné, stejně jako ty, které jsem přidal k následujícím áriím. Avšak ničemu neuškodí, za předpokladu, že ovládnou svůj tón natolik, aby nepřehlušili orchestr.“ Pro originální citaci viz francouzský text.

²⁹⁸ První soupis orchestru Pařížské opery zmiňující hornisty byl publikován v *Les Spectacles de Paris*, 1760, s. 8.

²⁹⁹ Pro více informací o tom, kdy se tito hudebníci-vydavatelé připojili k orchestru Concert spirituel, viz *Spectacles de Paris*. Data, kdy začali vydávat, viz JOHANSSON 1955.

Venier »²⁹⁹. En 1755, il obtint un privilège pour des « symphonies di varii autori », valable pour une période de douze ans. Dès 1758, il avait publié onze volumes, chacun contenant six symphonies, dont la plupart avec des parties de cor facultatives. Étant donné que les noms de certains de ses compositeurs avaient figuré auparavant sur les programmes du Concert spirituel et qu'ils devaient apparaître par la suite dans un inventaire des symphonies de Royer, il semble que Venier ait mis à profit sa situation d'« initié » au sein du Concert spirituel pour se lancer dans une nouvelle aventure commerciale.

Antoine Huberty, contrebassiste, entra au Concert spirituel en 1757 et obtint son premier privilège d'édition la même année. Les frères Leduc suivirent un parcours similaire : Simon Leduc rejoignit l'orchestre en tant que violoniste du rang en 1758 et publia quelques éditions à partir de 1768 ; son frère cadet, Pierre, entama une longue et fructueuse carrière d'éditeur musical en 1771 et fut recruté au Concert spirituel en tant que violoniste du rang en 1775. L'orchestre accueillit deux autres éditeurs musicaux en herbe en tant que violonistes du rang : en 1770 Marie-Alexandre Guénin, déjà actif dans le domaine de l'édition musicale, et en 1773 Jean-Jérôme Imbault, violoniste respecté, qui commença à publier dans les années 1780. Et lorsque Joseph Legros devint le nouvel entrepreneur du Concert spirituel en 1777, il embaucha aussitôt le Bavarois Jean-Georges Sieber, corniste dans l'orchestre de l'Opéra de Paris, peut-être parce que Sieber publiait de la musique des compositeurs d'Europe centrale depuis 1771 et pouvait l'aider à enrichir son répertoire³⁰⁰.

²⁹⁹ Pour savoir quand ces musiciens-éditeurs ont rejoint l'orchestre du Concert Spirituel, voir *Spectacles de Paris*. Pour savoir quand ils ont commencé à publier, voir JOHANSSON 1955.

³⁰⁰ Le catalogue de Sieber avait déjà une dimension internationale, avec des symphonies de Haydn, J. C. Bach, Dittersdorf, Toeschi, Vanhal, Pugnani, Rosetti, Boccherini et Carl Stamitz, des concertos de Cramer, Borghi et Punto, ainsi que des quatuors de Cambini, Abel et Saint-Georges. En 1778, Sieber ajouta les sonates pour piano et violon de Mozart KV 301-306.

vydavatelské oprávnění na „symphonies di varii autori“ platné po dobu dvanácti let. Od roku 1758 vydával jedenáct svazků, z nichž každý obsahoval šest symfonií, většinou s volitelnými party pro lesní roh. Vzhledem k tomu, že jména některých jeho skladatelů se již objevila na programech Concert spirituel a později také v soupisu Royerových symfonií, zdá se, že využil svého postavení „zasvěcence“ v Concert spirituel k zahájení nového podnikání.

Antoine Huberty, kontrabasista, se připojil ke Concert spirituel v roce 1757 a v témže roce získal své první vydavatelské oprávnění. Podobnou cestou se vydali i bratři Leducové: Simon Leduc se připojil jako řadový houslista v roce 1758 a od roku 1768 vydal několik publikací, jeho mladší bratr Pierre zahájil dlouhou a úspěšnou kariéru hudebního vydavatele v roce 1771 a v roce 1775 byl přijat jako řadový houslista do Concert spirituel. Jako řadoví houslisté se připojili i další dva začínající hudební vydavatelé: v roce 1770 Marie-Alexandre Guénin, který se hudebnímu vydavatelství již věnoval, a v roce 1773 Jean-Jerôme Imbault, který byl uznávaným houslistou a začal vydávat v 80. letech 18. století. A když se Joseph Legros stal v roce 1777 novým pořadatelem Concert spirituel, okamžitě najal Jeana-Georgese Siebera, bavorského hráče na lesní roh v orchestru Pařížské opery, nejspíše proto, že Sieber od roku 1771 vydával hudbu středoevropských skladatelů a mohl mu pomoci obohatit repertoár.³⁰⁰

Technický vývoj a cestující virtuosové

Waldhorny se dále rozvíjely ve střední Evropě.³⁰¹ V padesátých letech 18. století český hornista v drážďanském dvorním orchestru Antonín Josef Hampl spolupracoval s místním nástrojařem Johannem Wernerem na přesunutí kruhových nástrčků z ústnicového nástavce do středu rohu;

300 Sieberův katalog měl již tehdy mezinárodní rozsah: symfonie Haydna, J. C. Bacha, Dittersdorfa, Toeschiho, Vaňhala, Pugnaniho, Rosettiho, Boccheriniho a Karla Stamice; Cramerovy, Borghiho a Puntovy koncerty a kvartety Cambiniho, Abela a Saint-Georgese. V roce 1778 Sieber přidal Mozartovy sonáty pro klavír a housle KV 301–306.

301 Rohy, o nichž je zde řeč, si můžete prohlédnout a poslechnout ve videoukázce amerického výrobce rohů Richarda Seraphinoffa na adrese <https://youtu.be/Y4Ng1IXnPQI>.

Développements techniques et virtuoses itinérants

Le *Waldhorn* continua de se développer en Europe centrale³⁰¹. Dans les années 1750, un corniste bohémien de la Hofkapelle de Dresde, Anton Joseph Hampl, travailla avec un facteur d'instruments local, Johann Werner, pour déplacer les tons de rechange de la branche d'embouchure vers le milieu du cor ; plus tard, les points d'attache de ce que l'on appelait *Inventionshorn* furent modifiés pour doter le cor d'une coulisse d'accord³⁰². Hampl inventa également une méthode pour jouer des notes intermédiaires entre les sons naturels du cor en insérant sa main à mi-chemin dans le pavillon, ce qui permet d'abaisser une note ouverte d'un voire deux demi-tons. Bien que les notes « bouchées » eussent un son quelque peu étouffé, cette technique permettait aux cornistes de produire de plaisantes mélodies diatoniques sans avoir à jouer dans l'ancien registre *clarino* de l'époque baroque. Les élèves de Hampl diffusèrent rapidement cette technique auprès des musiciens des cours et des églises de tous les pays germanophones. Il s'agissait toutefois d'une technique réservée aux solistes ; les parties orchestrales restaient limitées aux notes ouvertes. La technique des sons bouchés resta un secret de métier jusqu'à environ 1797³⁰³, lorsque le Belge Othon Vandenbroek la décrivit dans une méthode, bientôt suivi par les professeurs du Conservatoire de Paris Frédéric Duvernoy (Français) (fig. 33) et Heinrich Domnich (Allemand d'origine hongroise).

Jean-Joseph Rodolphe, un Alsacien qui travaillait à Stuttgart et avait étudié avec Traetta et Jommelli, exécuta au Concert spirituel, lors de sa visite à Paris en 1764, un concerto de sa propre composition en utilisant cette

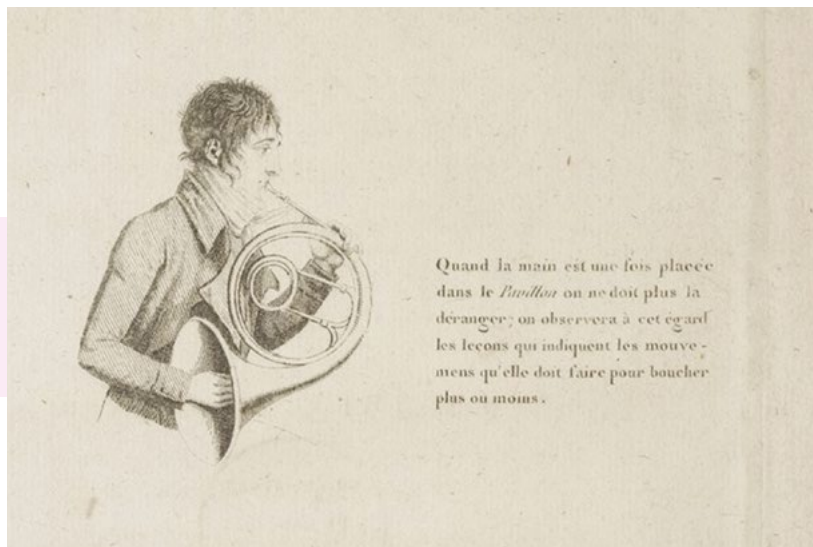
**33. Frédéric Duvernoy. *Méthode pour le cor suivie de duo et de trio pour cet instrument*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, 1802, p. / s. 4. F-Pn, A-549 (3).
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)**

301 Les cors dont il est question dans le présent article peuvent être vus et entendus dans une vidéo de démonstration réalisée par le facteur de cors américain Richard Seraphinoff disponible à l'adresse : <https://youtu.be/Y4Ng1IXnPQI>.

302 FITZPATRICK 1970, p. 126-130.

303 MORLEY-PEGGE 1973, p. 89. FITZPATRICK 1970, p. 182.

později byly upevňovací body tohoto takzvaného invenčního rohu (*Inventionshorn*) upraveny tak, aby roh měl ladicí snížec.³⁰² Hampl také našel způsob hraní tónů mezi otevřenými tóny, a to částečným krytím roztrubu vsunutou rukou (technika krytí). To umožňuje snížit otevřený tón o jeden až dva půltóny. Ačkoli „rukou zastavené“ tóny zněly poněkud tlumeně, umožnila tato technika hornistům vytvářet příjemné melodie postupující po sousedních tónech, aniž by museli hrát ve starém barokním klarinovém rejstříku. Hamplovi žáci tuto techniku brzy rozšířili mezi chrámové a dvorní hudebníky po celých německy mluvících zemích. Byla to však technika pro sólisty; orchestrální party lesních rohů zůstaly omezeny na otevřené tóny. Technika krytí byla obchodním tajemstvím až přibližně do roku 1797,³⁰³ kdy ji v učebnici zveřejnil Belgičan Othon Vandebroek, kterého brzy následovali profesori pařížské konzervatoře Frederic Duvernoy (Francouz) (obr. 33) a Heinrich Domnich (Němec maďarského původu).



302 FITZPATRICK 1970, s. 126–130.

303 MORLEY-PEGGE 1973, s. 89. FITZPATRICK 1970, s. 182.

technique³⁰⁴. Il s'agissait manifestement d'une nouveauté pour les critiques de concerts parisiens : « jamais cet instrument n'avait été poussé à un point si accompli » ; « jusqu'à ce qu'on l'eût entendu, on ne croyait pas possible de rendre sur cet instrument, comme le fait M. Rodolphe, toutes les difficultés d'une musique sçavante »³⁰⁵. Rodolphe s'installa définitivement à Paris, joua dans l'orchestre privé du prince de Conti, composa de la musique pour de nombreuses œuvres scéniques et acheva sa carrière comme professeur de solfège au Conservatoire de Paris. Carmontelle le représente utilisant les sons bouchés, mais au lieu de l'*Inventionshorn* germano-bohémien, il joue sur un nouveau modèle conçu par des facteurs parisiens, appelé « *cor solo* »³⁰⁶.

Joseph Leitgeb ou Leutgeb³⁰⁷, un Viennois actif à Salzbourg, fut le suivant à présenter la technique des sons bouchés au public du Concert spirituel. Les remarques d'un critique en 1770 montrent qu'elle était encore largement inconnue à Paris : « Il tire de cet instrument des intonations que les connoisseurs ne cessent d'entendre avec surprise »³⁰⁸. Il jouait ses propres concertos ; ceux que Mozart a écrits pour lui ne verraient le jour qu'une dizaine d'années plus tard.

Giovanni Punto, virtuose du cor le plus illustre du XVIII^e siècle, naquit sous le nom de Jan Václav Stich dans une famille de serfs à Žehušice, l'un des domaines bohémiens de Johann Josef Anton, comte de Thun-Hohenstein³⁰⁹. Le comte lui fit suivre une formation auprès des meilleurs cornistes à Prague, puis à Dobříš et enfin à Dresde, où il a appris la technique des sons bouchés

304 Il joua peut-être son concerto n° 1 en *mi* majeur, qui ne fut publié que vers 1779 (RISM A/I R 1840) par Sieber. Le seul exemplaire connu, F-Pn, K-2101, ne comporte pas la partie soliste.

305 BACHAUMONT 1777, p. 50-51, daté du 21 avril 1764 ; *Mercure de France*, mai 1764, p. 194.

306 Voir CARMONTELLE. *Messieurs Duport, Vachon, Rodolphe, Provers, Venier*. [1765-1770]. F-CHm, CAR 424. Accessible à l'adresse : <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/06-507570>.

307 Michael Lorenz, spécialiste de Mozart et généalogiste, corrige de nombreuses erreurs répandues depuis longtemps dans les biographies de Leitgeb, voir LORENZ 2013.

308 *Mercure de France*, mai 1770, p. 164. Le critique continue ainsi : « Son mérite est surtout de chanter l'*adagio* aussi parfaitement, que la voix la plus moëlleuse », ce qui indique à coup sûr qu'il utilisait plutôt la technique des sons bouchés que le *clarino* dans le registre suraigu.

309 On trouvera des recherches de première main sur les origines de Punto dans VOLEK 1983, p. 44-46 et ZWART 2023, p. 33-41.

Jean-Joseph Rodolphe, Alsasan působící ve Stuttgartu, který studoval s Traettou a Jommellim, zahrál při své návštěvě Paříže v roce 1764 v Concert spirituel svůj vlastní koncert s využitím této techniky.³⁰⁴ Pro pařížské koncertní recenzenty to byla zjevně naprostá novinka: „nikdy nebyl tento nástroj dohnán k takové dokonalosti“; „dokud jsme to sami neslyšeli v podání pana Rodolpha, věřili jsme, že není možné na tomto nástroji vyjádřit všechny komplikovanosti vážné hudby“³⁰⁵ Rodolphe se natrvalo přestěhoval do Paříže, hrál v soukromém orchestru knížete Contiho, napsal hudbu k mnoha scénickým kusům a svou kariéru zakončil jako profesor *solfège* [hudební nauky a pěvecké přípravy] na Pařížské konzervatoři. Carmontelle ho zobrazuje, jak používá techniku krytí, ale namísto německo-českého invenčního rohu hraje na nový typ nástroje vytvořený pařížskými staviteli – sólový lesní roh.³⁰⁶

Další, kdo představil veřejnosti techniku krytí v Concert spirituel, byl vídeňský rodák působící v Salzburgu Joseph Leitgeb či Leutgeb.³⁰⁷ Poznámky jednoho z recenzentů z roku 1770 ukazují, že tato technika byla v Paříži stále ještě do značné míry neznámá: „získává z tohoto nástroje tóny, jež nepřestávají překvapovat samotné znalce“.³⁰⁸ Hrál své vlastní skladby; koncerty, které pro něj napsal Mozart, vznikly až o deset let později.

Giovanni Punto, nejslavnější virtuos na lesní roh 18. století, začínal svůj život jako Jan Václav Stich; narodil se v poddanské rodině v Žehušicích, jednom z českých panství Jana Josefa Antonína hraběte z Thun-Hohensteinu.³⁰⁹ Hrabě ho poslal do učení k předním hornistům do Prahy, pak

304 Možná hrál svůj koncert č. 1 E dur, který byl vydán až kolem roku 1779 (RISM A/I R 1840) u Siebera. V jediném známém exempláři, F-Pn, K-2101, chybí sólový part.

305 BACHAUMONT 1777, s. 50–51, s datem 21. dubna 1764; *Mercure de France*, květen 1764, s. 194. Pro originální citaci viz francouzský text.

306 CARMONTELLE. *Messieurs Duport, Vachon, Rodolphe, Provers, Venier*. [1765–1770]. F-CHm, sign. Car 424. Dostupné z: <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/06-507570>.

307 Mozartovský badatel a genealog Michael Lorenz opravuje četné dlouholeté chyby v Leitgebových životopisech, viz LORENZ 2013.

308 *Mercure de France*, květen 1770, s. 164. Recenze pokračuje: „Jeho hlavním přínosem je, že vyzpívá adagio stejně dokonale, jako ten nejmedovější hlas.“ To je jistá známka toho, že v horním rejstříku používal spíše techniku krytí než klarinový rejstřík. (Pro originální citace viz francouzský text.)

309 Primární zdroje o původu Punta lze nalézt v publikacích VOLEK 1983, s. 44–46; a ZWART 2023, s. 33–41.

auprès de Houdek et de Hampl³¹⁰. Il joua du cor et du violon dans l'orchestre du comte pendant plusieurs années, avant de fuir le servage et d'échapper au mandat d'arrêt du comte, transmis par des collègues cornistes ; il joua dans de petits orchestres de cour et traduisit son nom en italien. En 1772, il entreprit une tournée et étonna les publics de Londres à la Rhénanie, au départ seulement par l'innovation technique des sons bouchés, puis par son réel mérite artistique : lorsque Mozart l'entendit jouer à Paris en 1778, il envoya un compte rendu trilingue à son père – « Punto bläst Magnifique » – et écrivit par la suite pour le corniste une partie dans une symphonie concertante destinée au Concert spirituel³¹¹.

Punto enseigna le cor à des élèves partout en Europe, et peut-être leur vendait ou leur donnait-il des exemplaires de ses concertos gravés à Paris entre environ 1777 et 1800. Son élève Mlle Pokorny en joua un lors d'un Concert spirituel très spécial, la veille de Noël 1779, avec presque uniquement des solistes femmes³¹². Vers la fin de sa carrière, il publia une méthode de cor³¹³. La technique des sons bouchés restait un secret de métier : bien que Punto affirme que sa méthode est sa propre révision de celle de Hampl, il ne donne aucune explication sur les sons bouchés et les

310 On dispose d'une facture établie par Hampl pour des leçons (VOLEK 1983, p. 45). Tomislav Volek nous avertit que le bouchage à la main n'a peut-être pas été inventé dans les années 1750, comme l'affirme la majorité des auteurs (par exemple FITZPATRICK 1970, p. 88), mais plutôt dans les années 1760, après que Punto eut quitté Dresde. Quoi qu'il en soit, un corniste inventif peut trouver la solution après avoir vu et entendu une démonstration.

311 Mozart, post-scriptum au bas de la lettre adressée à sa mère en date du 5 avril 1778 (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1004>). L'entrepreneur de l'époque, Joseph Legros, s'enfuit de Paris pendant la Révolution en emportant avec lui au moins une partie de la musique du concert. Il est possible que les partitions autographes de Mozart, autrefois en possession de Legros, soient un jour retrouvées dans ses lieux de refuge (Bordeaux 1789-1790, La Rochelle 1793) ou dans ceux de son associé, Isidore Bertheaume (Rouen 1790, Eutin 1791, Saint-Petersbourg 1801).

312 *Affiches de Paris*, 26 décembre 1779, p. 2879-2880 ; *Mercure de France*, janvier 1780, p. 32. Le dictionnaire MENDEL – REISSMANN (1877, p. 131) est le premier à lui attribuer le prénom Beate, non attesté antérieurement. BARBOUR (1963, p. 40-41) l'identifie par hypothèse comme une fille du compositeur bohémien František Xaver Pokorný (1728-1794), qui travailla à Wallerstein puis à Ratisbonne.

313 Modestement intitulée *Seule et vraie méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors aux jeunes élèves* (PUNTO 1795).

do Dobříše a nakonec do Drážďan, kde se od Houdka a Hampla naučil techniku krytí.³¹⁰ Několik let hrál na lesní roh a housle v hraběcí zámecké kapele, pak uprchl z poddanství a vyhnul se hraběcímu zatykači, předanému kolegy hornisty; hrál v malých dvorních orchestrech a přeložil své jméno do italštiny. V roce 1772 začal koncertovat a udivoval posluchače od Londýna až po Porýní, nejprve jen technickou novinkou v podobě krytí, později však svými skutečnými uměleckými zásluhami. Když ho Mozart v roce 1778 v Paříži slyšel, sepsal o něm trojjazyčnou zprávu svému otci – „Punto bläst Magnifique“ – a napsal mu part v koncertní symfonii určené pro Concert spirituel.³¹¹

Punto vyučoval žáky hře na lesní roh po celé Evropě a možná jim prodával nebo dával výtisky svých koncertů, které byly vydány v Paříži přibližně mezi lety 1777 až 1800. Jeho žačka Mlle Pokorný hrála jeden z nich na mimořádném večeru v Concert spirituel na Štědrý den roku 1779, na kterém byly všechny sólistky ženy.³¹² Na sklonku své kariéry vydal metodickou příručku pro lesní roh.³¹³ Krytí bylo stále ještě obchodním tajemstvím, a i když Punto tvrdí, že jeho metoda je jeho revizí Hamplovy metody, chybí v ní vysvětlení techniky krytí a cvičení se omezují na otevřené tóny. Punto se vrátil do Čech, protože jeho zdraví se zhoršilo, a v roce 1803 zemřel.

310 Dochoval se účet za výuku, který vystavil Hampl (VOLEK 1983, s. 45). Tomislav Volek nás upozorňuje, že technika krytí nemusela být vynalezena v 50. letech 18. století, jak tvrdí většina autorů (např. FITZPATRICK 1970, s. 88), ale spíše v 60. letech 18. století, po Puntově odchodu z Drážďan. V každém případě na to vynalézavý hornista může přijít sám po zhlédnutí a vyslechnutí ukázky.

311 Mozart, postskriptum k dopisu matce z 5. dubna 1778 (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1004>). Tehdejší ředitel Joseph Legros uprchl během revoluce z Paříže a odvezl si s sebou alespoň část hudebnin z Concert spirituel. Možná, že Mozartovy autografní partitury, které Legros kdysi vlastnil, budou jednou nalezeny v místech, kde se ukrýval on (Bordeaux 1789–1790, La Rochelle 1793) nebo jeho obchodní partner Isidor Bertheaume (Rouen 1790, Eutin 1791, Petrohrad 1801).

312 *Affiches de Paris*, 26. prosince 1779, s. 2879–2880; *Mercure de France*, leden 1780, s. 32. Křestní jméno „Beate“, které není dříve doloženo, jí dává až slovník MENDEL – REISSMANN 1877, s. 131. BARBOUR (1963, s. 40–41) ji neurčitě identifikuje jako dceru českého skladatele Františka Xavera Pokorného (1728–1794), který působil ve Wallersteinu a poté v Regensburgu.

313 Skromně nazvanou *Seule et vraie méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors aux jeunes élèves* [Jediná a skutečná učebnice ke snadnému naučení se hry na první a druhý lesní roh pro mladé žáky] (PUNTO 1795).

exercices se limitent aux notes ouvertes. Punto regagna la Bohême en raison de sa santé déclinante et mourut en 1803.

La domination des cornistes bohémiens au sein des orchestres parisiens se poursuivit jusqu'à ce que le Conservatoire soit en mesure de produire des lauréats français au XIX^e siècle. Aussi tard qu'en 1792, Ernst Ludwig Gerber pouvait encore écrire avec fierté : « Et qui ignore combien les Bohémiens sont allés loin sur cet instrument depuis lors [i.e. depuis le retour en Bohême de Sporck et de ses cornistes] : de sorte que pour avoir de bons cornistes, on est obligé depuis longtemps, même à Paris, d'aller les chercher en Bohême³¹⁴. »

La fin de l'isolement

Les cornistes bohémiens évoqués dans le présent chapitre³¹⁵ sont dans l'ensemble représentatifs des nombreux musiciens d'Europe centrale qui ont cherché la gloire et la fortune en venant à Paris pour jouer, diriger, composer et/ou publier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Plus d'une douzaine d'entre eux se sont produits ou ont été joués au Concert spirituel à peu près au moment même où leur musique était gravée et publiée à Paris³¹⁶. Comme nous le savons par la correspon-

314 « Und wer weißt nicht wie weit es seitdem die Böhmen auf diesem Instrumente gebracht haben : so daß man seit geraumer Zeit selbst in Paris genöthiget ist, um gute Waldhornisten zu haben, selbige aus Böhmen zu holen » (GERBER 1790-1792, article Sporcken (Franz Anton von), vol. 2, p. 547).

315 Et d'autres exécutants au Concert spirituel non mentionnés ici : Johann Palsa et Carl Thürschmidt (duettistes, 1773), Ludwig Lachnith (1773), Leopold Kohl (1778), Heinrich Domnich (1785) et Anton Buch (ou Boeck, 1788).

316 Telemann (œuvres jouées en 1738, il avait déjà publié à Paris en 1735), Venceslas Joseph Spourny (1741, 1740), Georg Christoph Wagenseil (1759, 1758), Joseph Kohaut (1763, 1764), Wilhelm Cramer (1769, 1769), Anton et Carl Stamitz (1772, 1773), Ludwig Lachnith (1773, 1777), Giovanni Punto (1776, 1777), Jean-Baptiste Krumpoltz (1778, 1778), Wolfgang Amadeus Mozart (1778, 1778, plus deux publications de jeunesse en 1764), Leopold Kohl (1778, 1781), Antonio Rosetti (1780, 1780), et Josef Reicha (1782, 1784). Les dates exactes de publication étant difficiles à déterminer, il convient de supposer que toute publication d'un op. 1 dans les deux ou trois ans suivant la date de leur première exécution au Concert spirituel indique que leur visite à Paris avait un double objectif.

Čeští hornisté měli v pařížských orchestrech dominantní postavení až do 19. století, kdy Pařížská konzervatoř začala produkovat francouzské absolventy. Ještě v roce 1792 mohl Ernst Ludwig Gerber s hrdostí napsat: „A kdo by nevěděl, jak dalece pokročili Češi od té doby [tj. od návratu Šporka a jeho hornistů do Čech] ve hře na tento nástroj. Natolik, že abychom měli dobré hornisty, musíme je již dlouho, dokonce i do Paříže, shánět v Čechách.“³¹⁴

Konec izolace

Čeští hornisté, o nichž je v této kapitole řeč,³¹⁵ jsou obecně zástupci mnoha středoevropských hudebníků, kteří ve druhé polovině 18. století přicházeli do Paříže za slávou a bohatstvím, aby zde hráli, dirigovali, komponovali a/nebo publikovali.³¹⁶ Více než tucet z nich vystupovalo nebo nechávalo hrát své skladby v rámci Concert spirituel přibližně ve stejné době, kdy byla jejich hudební díla v Paříži ryta a vydávána. Jak víme z korespondence Mozartovy rodiny, tyto dvě rané formy masové kultury – veřejné koncerty a vydávání hudby – byly aktivitou budující kariéru. Veřejná a soukromá vystoupení vedla k seznamování s bohatými milovníky hudby, získávání lekcí výuky jejich dětí a někdy i k mecenášství; díky publikacím se pověst šířila mezi dodavateli hudby ve velkých evropských městech. Tok hudby a hudebníků však nesměřoval výhradně do Paříže. Pohled do Breitkopfových

314 Heslo Sporken (Franz Anton Graf von), GERBER 1790–1792, sv. 2, s. 547. Pro originální citaci viz francouzský text.

315 A další interpreti v Concert spirituel, kteří zde nejsou: Jan Palsa a Carl Thürrschmidt (duettisté, 1773), Ludvík Lachnith (1773), Leopold Kohl (1778), Heinrich Domnich (1785) a Anton Buch (nebo Boeck, 1788).

316 Telemann (díla hraná 1738, v Paříži vydával již v roce 1735), Václav Josef Spurný (1741, 1740), Georg Christoph Wagenseil (1759, 1758), Josef Kohout (1763, 1764), Wilhelm Cramer (1769, 1769), Antonín a Karel Stamicovi (1772, 1773), Ludvík Lachnith (1773, 1777), Giovanni Punto (1776, 1777), Jan Křtitel Krumpholtz (1778, 1778), Wolfgang Amadeus Mozart (1778, 1778, plus dvě juvenilní publikace z roku 1764), Leopold Kohl (1778, 1781), Antonio Rosetti (1780, 1780) a Josef Reicha (1782, 1784). Vzhledem k tomu, že přesná data vydání je velmi obtížné určit, lze předpokládat, že všechny op. 1 byly vydány do dvou nebo tří let od data jejich prvního představení v rámci Concert spirituel, což svědčí o dvojím účelu jejich pařížské návštěvy.

dance de la famille de Mozart, ces deux formes précoces de culture de masse que sont les concerts publics et l'édition musicale permettaient de se bâtir une carrière. Les exécutions publiques et privées donnaient lieu à des rencontres avec des amateurs fortunés, à des leçons pour leurs enfants et parfois à du mécénat ; l'édition propageait la réputation des musiciens auprès des marchands de musique des grandes villes d'Europe. Le flux de musique et de musiciens ne se dirigeait cependant pas entièrement vers Paris : un coup d'œil aux catalogues de Breitkopf montre que lorsqu'il ajouta des symphonies, des concertos et de la musique de chambre gravés à son catalogue de manuscrits en 1768, ces œuvres apparaissaient sous la rubrique « intagliate in Parigi etc. »³¹⁷. Ce n'est qu'en 1770 qu'il commença à proposer des éditions gravées provenant d'autres villes ; Leipzig formait pour la musique gravée en France une porte d'entrée vers le reste de l'Europe centrale.

Les symphonies composées en Europe centrale finirent par supplanter les symphonies de compositeurs français au Concert spirituel, et les dix dernières années de programmation furent remarquablement internationales, mettant fin une fois pour toutes à l'insularité musicale du Grand Siècle. Il est significatif que les premières des grandes querelles musicales dans le Paris du XVIII^e siècle aient porté sur les musiques française et italienne pour deux d'entre elles et sur la musique française ancienne et nouvelle pour une troisième, mais que la dernière ait opposé Piccini à Gluck : un Italien et un Allemand élevé en Bohême³¹⁸. Le français resta néanmoins la langue des élégantes pages de titre dans toute l'Europe jusque bien avant dans le XIX^e siècle (fig. 34).

34. Ludwig van Beethoven. Sonate pour le piano-forté avec cor, ou violoncelle ou violon. Œuvre 17. Offenbach a. M.: Johann André, [1850?].
CZ-Bu, STMus4-O531.043. (© Moravská zemská knihovna)

³¹⁷ BROOK 1966.

³¹⁸ Raguenet – Lecerf (1702), Ramistes – Lullistes (1733), Querelle des Bouffons (1752), Gluckistes – Piccinnistes (1774).



katalogů ukazuje, že když v roce 1768 přidal do svého katalogu manuskriptů tištěné symfonie, koncerty a komorní hudbu, byly uvedeny v rubrice „intagliate in Parigi etc.“.³¹⁷ Teprve v roce 1770 začal nabízet tisky z jiných měst; Lipsko bylo branou, kterou francouzské tisky putovaly do zbytku střední Evropy.

Symfonie zkomponované ve střední Evropě nakonec vytlačily symfonie rodilých Francouzů v Concert spirituel a závěrečných deset let programu mělo pozoruhodný mezinárodní rozsah, čímž definitivně skončila hudební izolovanost Grand Siècle. Je příznačné, že první z velkých sporů v hudbě v Paříži 18. století vyvolávaly ve dvou případech rozdíly mezi francouzskou a italskou hudbou a v jednom mezi starou a novou francouzskou hudbou; ta poslední se týkala souboje Piccinni versus Gluck: Ital a Němec, který vyrůstal v Čechách.³¹⁸ Francouzština však zůstala jazykem elegantních titulních stran v celé Evropě až do konce 19. století (obr. 34).

³¹⁷ BROOK 1966.

³¹⁸ Raguenet – Lecerf (1702), Ramistes – Lullistes (1733), Querelle des Bouffons (1752), Gluckistes – Piccinnistes (1774).

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

KATALOG
VÝSTAVY

Vydávání hudebnin

v Paříži 18. století

L'édition musicale

à Paris au XVIII^e siècle





- 35. Simon-Charles Miger. J. G. Cousineau, dessiné par / kresba C.-N. Cochin. [Paris], 1786.**
Estampe à l'eau-forte et au burin / Tisk z rytiny a leptu. F-Pn, Est. Cousineau 001.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

» I Simon-Charles Miger. *J. G. Cousineau, dessiné par C.-N. Cochin. [Paris], 1786.*
F-Pn, Est. Cousineau 001.

Nombre d'éditeurs et marchands de musique parisiens du XVIII^e siècle exerçaient aussi, à titre principal ou secondaire, une ou plusieurs professions du domaine musical : compositeur ou arrangeur, instrumentiste ou chanteur, facteur ou marchand d'instruments, ou encore professeur de chant, d'instruments ou de composition. Mais Jacques-Georges Cousineau (1760-1836), dit Cousineau fils, est quasiment le seul, avec Benoît Pollet (1755-1823), à les avoir toutes cumulées.

Fils du luthier, marchand d'instruments et éditeur de musique Georges Cousineau (1732-1800) et de Madeleine Victoire Regnaud ou Regnault (après 1734-1819), graveuse de musique, Cousineau fils est mentionné dès 1775 comme facteur de harpes. L'année suivante, il devient harpiste de l'orchestre de l'Académie royale de musique (c'est-à-dire l'Opéra de Paris), puis publie chez son père son op. 1, des sonates pour harpe et violon, fin 1780. Il se produit à sept reprises au Concert spirituel, tour à tour en tant qu'accompagnateur, soliste et compositeur, entre 1781 et 1785. En février 1784, il devient l'associé de son père, tant comme « luthiers brevetés de la Reine et de la comtesse d'Artois » que comme éditeurs de musique, sous la raison sociale Cousineau père et fils, et dès 1785, il est réputé comme « excellent maître de harpe et compositeur » (*ALMANACH* 1775, p. 148 ; *PIERRE* 1893,

» I Simon-Charles Miger. *J. G. Cousineau, kresba C.-N. Cochina. [Paříž], 1786.*
F-Pn, sign. Est. Cousineau 001.

Celá řada pařížských hudebních nakladatelů a obchodníků s hudebninami 18. století vykonávala zároveň jedno i více hudebních povolání, ať už jako hlavní, nebo vedlejší činnost. Jednalo se o hudební skladatele nebo aranžéry, hráče na nástroj či zpěváky, výrobce či prodejce hudebních nástrojů, popřípadě učitele zpěvu, hry na nástroj nebo hudební kompozice. Ovšem takřka jediným, kdo vykonával výše uvedené profese všechny, byl Jacques-Georges Cousineau (1760–1836) neboli Cousineau syn, ještě spolu s Benoîtem Polletem (1755–1823).

Cousineau syn, tento syn houslaře, prodejce hudebních nástrojů a hudebního nakladatele Georgese Cousineaua (1732–1800) a hudební rytkyně Madeleine Victoire Regnaud či Regnault (po 1734–1819), je uváděn od roku 1775 jako výrobce harf. Následujícího roku se stává harfistou orchestru *Académie royale de musique* [Královské hudební akademie], tedy Pařížské opery, a koncem roku 1780 vydává u otce svůj první opus, sonáty pro harfu a housle. Mezi lety 1781 až 1785 účinkuje sedmkrát na koncertech v Concert spirituel, střídavě jako doprovod, sólový hráč i skladatel. V únoru 1784 se stává otcovým společníkem a oba pak působí jako „licencovaní stavitelé strunných hudebních nástrojů francouzské královny a hraběnky z Artois“ i jako hudební nakladatelé

p. 115-116; DEVRIÈS 2005b, p. 130-131; PIERRE 2000, p. 317, 318, 327-329; DEVRIÈS – LESURE 1979, p. 52-53; *TABLETTES* 1785, p. [38]).

À seulement vingt-six ans, Jacques-Georges Cousineau occupe donc une place en vue dans le milieu musical parisien lorsque Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) dessine son portrait en 1786. Le dessinateur comme son modèle font partie des familiers du graveur Simon-Charles Miger (1736-1820): élève de Cochin, il a épousé en 1768 Jeanne-Marguerite Griois, élève de Cousineau père, qui enseigne elle-même la harpe et le piano-forte. Lorsqu'elle meurt en 1787, Cousineau fils figure parmi les proches qui désignent Miger comme tuteur de leur fille, née en 1777 et qui a pour parrain Cousineau père (BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1856, p. 21-26 et 109-110; F-Pan, Y//5152/A, tutelle Miger, 4 avril 1787). En 1790, on retrouve le graveur aux côtés des deux luthiers-éditeurs comme membre de la nouvelle loge maçonnique Les amis de la liberté (F-Pnm, FM Fichier Bossu (75), sous « Cousineau » et FM Fichier Bossu (223), sous « Miger »).

Par la suite, Cousineau continuera à publier ses propres œuvres (plus souvent des arrangements que des compositions originales) et celles d'autres compositeurs jusqu'à la vente de son fonds de commerce de musique et d'instruments en 1822.

(FPG)

pod firmou Cousineau otec a syn. Od roku 1785 je Cousineau syn znám jako „výtečný harfista a hudební skladatel“ (*ALMANACH* 1775, s. 148; PIERRE 1893, s. 115–116; DEVRIÈS 2005b, s. 130–131; PIERRE 2000, s. 317, 318, 327–329; DEVRIÈS – LESURE 1979, s. 52–53; *TABLETTES* 1785, s. [38]).

V pouhých dvaceti šesti letech, tedy v roce 1786, kdy Charles-Nicolas Cochin (1715–1790) kreslil jeho portrét, Jacques-Georges Cousineau dosáhl v pařížském hudebním světě nepřehlédnutelné pozice. Kreslíř i jeho model patřili k okruhu rodinných přátel rytce Simona-Charlese Migera (1736–1820), který byl Cochinovým žákem a roku 1768 se oženil s Jeanne-Marguerite Griois, žačkou Cousineauova otce, která sama vyučovala hře na harfu a klavír. Když Jeanne-Marguerite roku 1787 zemřela, objevuje se Cousineau syn mezi blízkými, kteří určili Migera za poručníka jejich dcery, narozené roku 1777, jejímž kmotrem byl Cousineau otec (BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1856, s. 21–26 a 109–110; F-Pan, Y//5152/A, tutelle Miger [poručnictví Migera], 4. dubna 1787). V roce 1790 ještě tohoto rytce nacházíme po boku obou stavitelů nástrojů a nakladatelů jakožto člena nové zednářské lóže Přátelé svobody (F-Pnm, FM Fichier Bossu (75), viz „Cousineau“ a FM Fichier Bossu (223), viz „Miger“).

Cousineau poté pokračoval ve vydávání děl vlastních (častěji ovšem aranžmá než původních skladeb) i děl jiných skladatelů, a to až do roku 1822, kdy došlo k prodeji jeho obchodu s hudebninami a hudebními nástroji.

(FPG)

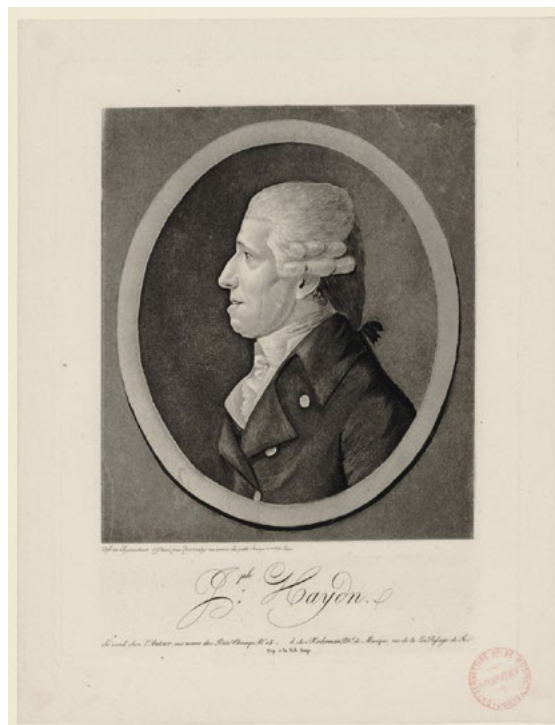
Tři oblíbenci Pařížanů

**Les trois favoris
des Parisiens**



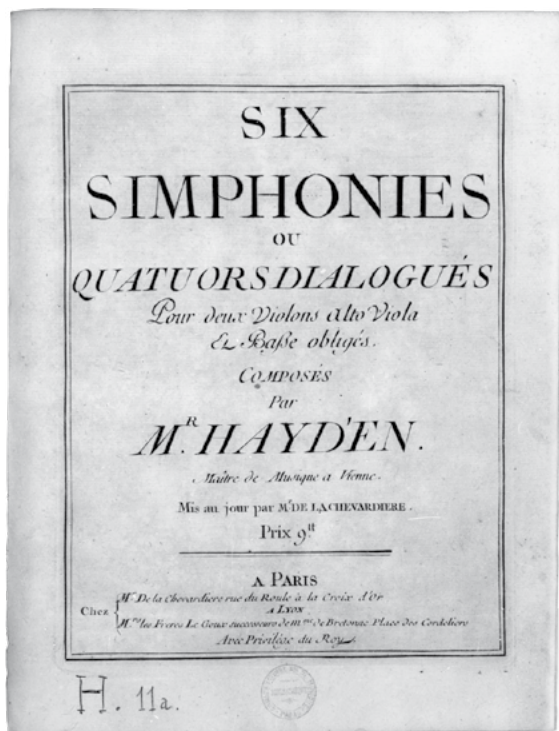
» II Joseph Haydn. *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés*. Paris: La Chevardière; Lyon: les frères Le Goux, [1764].
F-Pn, H-11 (A-D).

La première édition française d'une œuvre de Joseph Haydn fut annoncée dans les *Annonces, affiches, et avis divers* du 30 janvier 1764 (DEVRIÈS 2005b, p. 251). Il s'agit des quatuors Hob III:1 à 6, publiés par Louis-Balthazar de La Chevardière et vendus également à Lyon par les frères Le Goux. La page de titre les décrit comme *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés. Composés par M^r Hayd'en. Maître de musique à Vienne. Mis au jour par M^r de La Chevardiere*, chaque œuvre étant ensuite simplement intitulée *Sinf^a [I-VI]*. En effet, lorsque Haydn compose ses premiers quatuors à cordes à la fin des années 1750, ce genre musical n'a pas encore acquis une identité propre, d'où une grande variété terminologique dans la désignation des œuvres. À l'exception du cinquième, en trois mouvements seulement et qui existe aussi sous forme de symphonie avec hautbois et cors (Hob I:107), leur forme en cinq mouvements, avec deux menuets encadrant le mouvement central, et leur caractère léger (ce qui n'exclut pas une grande qualité d'écriture), les rapprochent davantage du divertimento. Certaines copies manuscrites de ces mêmes quatuors portent ainsi des titres comme *divertimento*, *cassation*, *notturmo*, *parthia* ou *sonata a quattro* (HOBOKEN 1957, p. 359-368). Du reste,



36. Edmé Quenedey. J^{ph} Haydn,
dessiné au physionotrace et gravé par / rytina
Edmé Quenedey podle fyzionotrované kresby.
Paris: l'auteur, 1805. Estampe à l'aquatinte / Tisk
akvatinty. F-Pn, Est. Haydn F. 039.

(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



37. Joseph Haydn. *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons, alto viola et basse obligés*. Paris: La Chevardière, 1764, page de titre / titulní strana. F-Pn, H-II (A-D).

(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

» **II Joseph Haydn. *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés*. Paříž: La Chevardière; Lyon: bratři Le Gouxové, [1764].**
F-Pn, H-II (A-D).

První francouzské vydání díla Josepha Haydna bylo ohlášeno v listu *Annonces, affiches, et avis divers* ze 30. ledna 1764 (DEVRIES 2005b, s. 251). Jde o kvartety s katalogovými čísly Hob III:1 až 6, vydané Louisem-Balthazarem de La Chevardière a prodávané rovněž bratry Le Gouxovými v Lyonu. Titulní strana je popisuje jako *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés. Composés par M^r Hayd'en. Maître de musique à Vienne. Mis au jour par M^r de La Chevardiere* [Šest symfonií nebo dialogických kvartetů pro obligátní dvoje housle, violu a bas. Složeno panem Haydnem, kapelníkem ve Vídni. Objeveno panem de La Chevardiere], přičemž každé jednotlivé dílo je poté nadepsáno jednoduše *Sinf^a I[-VI]*. Když totiž Haydn koncem 50. let 18. století skládal své první smyčcové kvartety, nebyl ještě smyčcový kvartet jakožto svébytný hudební žánr ustálen, a proto v označení těchto skladeb panuje značná terminologická různorodost. S výjimkou pátého kvartetu, který je pouze třívětý a existuje i v podobě symfonie s hoboji a lesními rohy (Hob I:107), jsou tyto kvartety pětivěté – prostřední větu rámuje dva menuety – a lehčího rázu (to ovšem nevylučuje vysokou kvalitu kompozice), což je přibližuje spíše k divertimentu. Některé opisy těchto kvartetů tudíž nesou názvy jako

Haydn conservera le titre *divertimento* jusqu'à l'op. 20 (1772) inclus, mais adoptera dès l'op. 9 (vers 1770) la forme à quatre mouvements en supprimant un des menuets.

Les éditions parisiennes attribuent généralement au compositeur la qualité assez vague de maître de musique (ou maître de chapelle) à Vienne et seul Huberty précise qu'il est au service du prince Esterházy. L'expression « mis au jour », fréquente sur les éditions de l'époque, participe de la stratégie commerciale en soulignant le caractère de nouveauté des œuvres publiées.

Un seul des exemplaires mis en vente en janvier 1764 a été conservé (F-Pn, H-11 (A-D); RISM A/I H 3433). Il fait partie d'un recueil factice de symphonies ayant appartenu au « comte de Luzignem », identifié comme Philippe Hugues Anne Roland Louis de Lusignan de Lezay (1731-1802) (CHAMPION 2022). Le catalogue Joh 49 (cf. JOHANSSON 1955) qui figure à la partie de premier violon correspond bien à la date de l'annonce : dans la deuxième colonne, la dernière des « Sinfonies périodiques » (*Toeschy N° 58*) fut annoncée dans le *Mercure de France* de janvier 1764. Les dernières entrées des « Sinfonies » (*Stamitz 8^e Corni*) et des rubriques « Trio » (*Filtz 4^e pour clav. V et B*) et « Clavecin » (*Filtz 4^e avec accompagnem^t*) – cette même œuvre d'Anton Fils apparaît donc dans deux catégories sous des formulations différentes – l'avaient été dans le même *Mercure* en juin et octobre 1763 (DEVRIÈS 2005b, p. 505, 484, 505 respectivement). Il n'y a donc pas lieu de retenir la date

de 1762 proposée par Hoboken pour ce premier tirage (HOBOKEN 1957, p. 361).

Curieusement, le contenu ne correspond pas exactement au titre : la partie de *violino primo* devient *flauto o violino primo* dans les deux dernières œuvres et précise qu'elles sont « del Sig^r Toeschy ». Ces deux quatuors (LEE 2005, IV:1 et IV:2) se distinguent nettement des quatre de Haydn qui les précèdent (Hob III:1 à 4) par leur brièveté et leur coupe en deux mouvements seulement. Ils seront réimprimés en 1768 comme op. 3, n^{os} 2 et 1 respectivement, dans les *Six quartetti et quintetti à flûte, violon, alto, basso & violoncello, œuvre troisième* de Carl Joseph Toeschi parus à Amsterdam chez Johann Julius Hummel (RISM A/I T 885).

En revanche, les réimpressions des *Six symphonies ou quatuors dialogués* (RISM A/I H 3434) contiennent bien les quatuors Hob III:1 à 6, conformément à ce que laissait attendre le titre. Aucun des six exemplaires complets – la partie de premier violon manque dans celui de Lille (F-Lm, M 6554) – ne comporte le(s) même(s) catalogue(s) de l'éditeur. Ceux-ci montrent que le recueil fut réimprimé à plusieurs reprises sur une longue période (voir le tableau). Les deux exemplaires les plus anciens (Carpentras et Berkeley) contiennent une variante du catalogue Joh 50 (1765), auquel le graveur ajoute régulièrement de nouveaux titres tant qu'il reste de la place dans les différentes rubriques. Le catalogue de l'exemplaire de Paris est basé sur un nouveau modèle, Joh 54 : nous sommes à présent en 1770 et les pardessus de viole ne sont plus

divertimento, *cassation*, *notturmo*, *parthia* nebo *sonata a quattro* (HOBOKEN 1957, s. 359–368). Ostatně sám Haydn ponechával nadpis *divertimento* až po op. 20 (1772) včetně, ale počínaje op. 9 (kolem roku 1770) vypustil jeden z menuetů a začal tedy využívat pouze čtyřvětého schématu.

Pařížská vydání označují skladatele většinou dosti vágně jako hudebního ředitele (nebo kapelníka) ve Vídni a jediný Huberty upřesňuje, že Haydn působí ve službách knížete Esterházyho. Výraz „*mis au jour*“ [objeveno], který se na dobových tiscích vyskytoval často, byl součástí tehdejší obchodní strategie, neboť podtrhoval novost vydávaných děl.

Z výtisků uvedených do prodeje v lednu 1764 se dochoval jeden jediný (F-Pn, H-11 (A-D); RISM A/I H 3433). Ten je součástí umělé vytvořeného konvolutu symfonií, jenž patřil „hraběti de Luzignem“, který byl identifikován jako Philippe Hugues Anne Roland Louis de Lusignan de Lezay (1731–1802) (CHAMPION 2022). Katalog Joh 49 (viz JOHANSSON 1955), otištěný v partu prvních houslí, skutečně odpovídá datu vydání inzerátu – ve druhém sloupci je uvedena poslední ze „*Sinfonies périodiques*“ [Periodických symfonií] (*Toeschy N° 58*), kterou ohlašoval *Mercure de France* z ledna 1764. Poslední záznamy v katalogu, v oddíle „*Sinfonies*“ (*Stamitz 8° Corni*) a v oddílech „*Trio*“ (*Filtz 4^e pour clav. V et B* [Fils 4. pro cemb. V a B]) a „*Clavecin*“ [Cembalo] (*Filtz 4^e avec accompagnement* [Fils 4. s doprovodem]) – jedno a totéž dílo Antona Filse se tedy objevuje ve dvou kategoriích pod dvěma různými

označeními –, byla ohlášena rovněž v *Mercure de France* v červnu a říjnu 1763 (DEVRIÈS 2005b, s. 505, 484, 505, v daném pořadí). Není tedy důvodu držet se datace rokem 1762, již navrhl pro toto první vydání Hoboken (HOBOKEN 1957, s. 361).

Zvláštní ovšem je, že obsah not neodpovídá tak úplně jejich názvu: z partu *violino primo* se u obou posledních kvartetů stávají *flauto o violino primo* [flétna nebo první housle] a je u nich upřesněno, že jsou „*del Sig^r Toeschy*“ [od pana Toeschyho]. Tyto dva kvartety (LEE 2005, IV:1 a IV:2) se od čtyř Haydnových kvartetů, jež jim předcházejí (Hob III:1 až 4), jasně odlišují stručností a pouze dvouvětým schématem. Byly opětovně vydány v roce 1768 jako op. 3, č. 2 a 1 (v daném pořadí) v rámci sbírky *Six quartetti et quintetti à flûte, violon, alto, basso & violoncello, œuvre troisième* [Šest kvartetů a kvintetů pro flétnu, housle, violu, bas & violoncello, opus třetí] Carla Josepha Toeschiho, vydané v Amsterdamu u Johanna Julia Hummela (RISM A/I T 885).

Zato opakovaná vydání *Six symphonies ou quatuors dialogués* (RISM A/I H 3434) skutečně zahrnují všechny kvartety Hob III:1 až 6, zcela v souladu s názvem. Žádný z úplných výtisků – part prvních houslí ve výtisku z Lille chybí (F-Lm, M 6554) – neobsahuje tentýž/tytéž nakladatelský/é katalog/y. Z nich vyplývá, že daná sbírka byla opakovaně po dlouhé období přetiskována (viz následující tabulka). Oba nejstarší výtisky (Carpentras a Berkeley) obsahují jednu verzi katalogu Joh 50 (1765), k němuž rytec pravidelně přidával nové tituly, dokud

proposés comme alternative aux violons pour les duos. Les trois exemplaires les plus tardifs contiennent deux pages de catalogue, respectivement pour la musique vocale et la musique instrumentale, comme c’est le cas à partir de 1772 environ (Joh 55-56). Les datations ci-dessous restent approximatives en raison du nombre important d’éditions pour lesquelles aucune annonce n’est parue dans la presse.

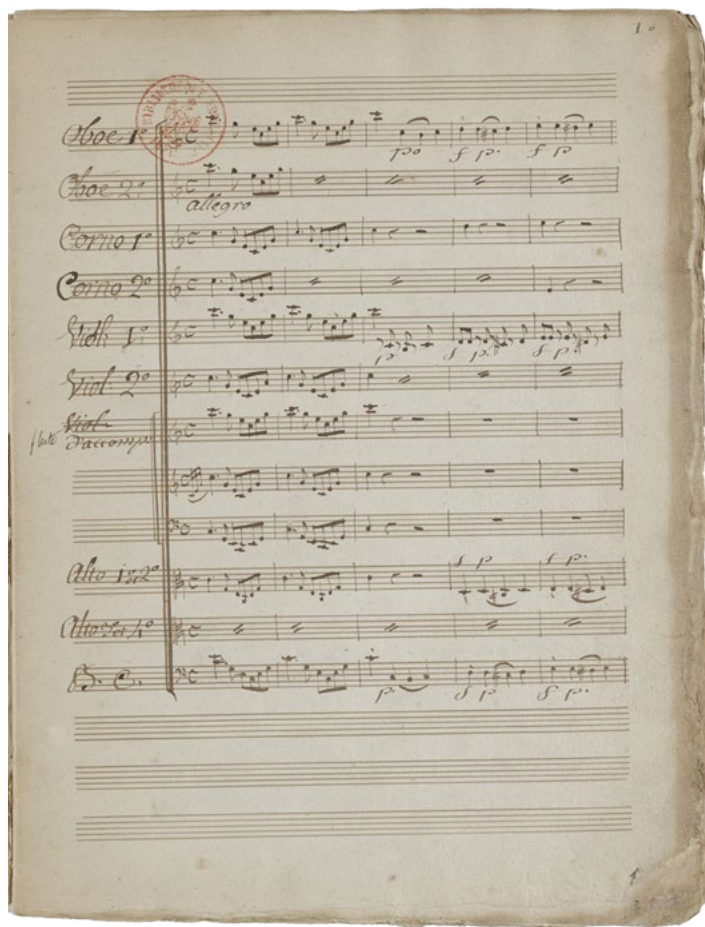
Pierre Le Duc, après avoir acquis le fonds de La Chevardière, réimprima les mêmes œuvres en 1785 à partir des mêmes planches de musique, mais avec une nouvelle page de titre entièrement regravée, à présent libellée *Six quatuor [sic] concertants pour deux violons, alto et basse par G. Haydn. Œuvre ler* (RISM A/I HH 3434a): il n’y avait désormais plus à hésiter quant à la désignation

zbývalo v jednotlivých kolonkách místo. Katalog obsažený v pařížském výtisku vychází již z nového vzoru, a to Joh 54. Jsme v roce 1770 a u duetů již nejsou nabízeny jako alternativa k houslím sopránové violy da gamba (*pardessus de viole*). Tři nejnovější výtisky mají každý dvě katalogové strany, jednu pro vokální a druhou pro instrumentální hudbu, tak jak tomu bývá pravidelně zhruba od roku 1772 (Joh 55–56). Níže uváděné datace jsou stále jen přibližné, protože vycházel i velký počet nototisků, které neohlašoval žádný inzerát v novinách.

Poté, co Pierre Le Duc získal de La Chevardièreovu firmu, vytiskl tatáž díla v roce 1785 ze stejných hudebních matric, jenom se zcela nově vyrytou titulní stranou nesoucí nyní název *Six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse par G. Haydn. Œuvre ler* [Šest

Exemplaire / Výtisk	Datation / Datace	Annonce ou œuvre la plus tardive / Inzerce nebo nejnovější dílo
F-C, MUS 598	Mars / březen 1767	<i>Ariettes périodiques par MM. Philidor et Trial</i> [...] N° 24 [N° 13 annoncé en septembre 1766, il paraît une ariette tous les quinze jours / č. 13 inzerováno v září 1766, jedna arieta vycházela každé dva týdny]
US-BEm	Fin / konec 1768	Janson, <i>Sonates op. 2</i> , 27 octobre / 27. října 1768
F-Pn, A-34320	Fin / konec 1771?	Fouquet, <i>Recueil de jolis airs</i> , 24 octobre / 24. října 1771
GB-Lbl, Hirsch IV.1611.a	Fin / konec 1774	Le Bel, <i>5e recueil d'airs en quatuor</i> , 8 octobre / 8. října 1774
A-Wnh, SH.Haydn.443	1775	Stamitz, <i>Symphonies concertantes n° 10–13</i> (1775 d’après / dle LESURE 1981)
US-Wc, M3.3.H18 L3 Op. 1 (Case)	1780 ou / nebo 1781	Catalogues Joh 61 et 62 / Katalogy Joh 61 a 62

Chronologie des exemplaires d’après les catalogues de La Chevardière /
Chronologie výtisků podle katalogů La Chevardièra (srov. JOHANSSON 1955)



38. Wolfgang Amadeus Mozart. Concerto pour flûte, harpe et orchestre en ut majeur / Koncert pro flétnu, harfu a orchestr C dur, KV 299. Copie manuscrite française / Opis na francouzském papíře [1778].

F-Pn, VM7-4808. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

des œuvres, le quatuor à cordes étant devenu un genre musical à part entière, en grande partie grâce à Haydn, dont les 68 quatuors, composés de la fin des années 1750 à 1803, auront servi de modèles à ses contemporains et à ses successeurs. Le numéro d'opus, qui ne doit rien au compositeur, avait déjà été attribué en 1765 par l'éditeur amstellodamois Johann Julius Hummel à une édition au contenu très voisin, où les quatuors Hob II:6 (remplaçant Hob III:5) et Hob III:6 *précédaient* Hob III:1 à 4 (*Six quatuor a deux violons, taille et basse obligés. Composés par Giuseppe Haydn a Vienne. Opera prima*, RISM A/I H 3436).

(FPG)

» **III Wolfgang Amadeus Mozart. Concerto pour flûte, harpe et orchestre en ut majeur, KV 299. Copie manuscrite française [1778].**
F-Pn, VM7-4808.

Parti de Salzbourg en compagnie de sa mère le 23 septembre 1777 à la suite de son licenciement par l'archevêque Colloredo, Mozart séjourna à Paris pour la troisième et dernière fois du 23 mars au 26 septembre 1778, après avoir vainement sollicité des emplois à Munich et à Mannheim. Peu après son arrivée, le baron Grimm l'introduisit auprès du duc de Guînes (Adrien Louis Bonnières de Souastre, 1735-1806). Dans une lettre à son père du 14 mai, Mozart dépeint le duc comme un « incomparable » flûtiste et sa fille Marie Louise Philippine

(1759-1796) comme une « magnifique » harpiste capable de jouer de mémoire les deux cents morceaux de son répertoire. Le duc, convaincu du génie de sa fille, chargea Mozart de lui donner des leçons de composition, afin qu'elle puisse écrire de « grandes sonates » pour leur duo familial, et lui commanda un concerto pour leurs deux instruments (MOZART s.d., lettre du 14 mai 1778). La correspondance de la famille Mozart permet d'en situer la composition début avril : le 5 avril, Maria Anna Mozart mentionne la commande et le 31 juillet, Wolfgang se plaint de ce que le duc ne lui a toujours pas payé le concerto écrit quatre mois auparavant (MOZART s.d., lettres du 5 avril 1778 et du 31 juillet 1778). On ignore en revanche quand l'œuvre fut jouée. Son éventuelle exécution ne pourrait avoir eu lieu au plus tard que le 29 juillet 1778, jour du mariage de Mademoiselle de Guînes avec le comte de Charlus, futur duc de Castries. Le concerto fut-il joué à l'occasion des festivités nuptiales ? Quoi qu'il en soit, cette union mit fin aux leçons de composition, pour lesquelles le duc ne paya du reste que la moitié du prix convenu.

L'autographe du compositeur fait partie des fonds de l'ancienne Preussische Staatsbibliothek de Berlin (actuelle Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz) mis à l'abri en Silésie pendant la seconde guerre mondiale puis transférés après 1945 à la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie, où il se trouve toujours (PL-Kj, Berol. Mus. ms. autogr. Mozart K 299). Il fut longtemps la seule source primaire connue et a servi à toutes les éditions du concerto (MOZART 1983, p. VIII-IX).

koncertantních kvartetů pro dvojce housle, violu a bas od G. Haydna. Opus prvn[í] (RISM A/I HH 3434a). V té době již nebylo ohledně pojmenování daných skladeb pochybností, neboť smyčcový kvartet se mezitím stal plnohodnotným hudebním žánrem, z velké části právě díky Haydnovi, jehož šedesát osm smyčcových kvartetů složených od konce 50. let 18. století do roku 1803 sloužilo za vzor jeho současníkům i následovníkům. Za své opusové číslo zde uváděná skladba ovšem nevědčí skladateli, nýbrž jí bylo přisouzeno již roku 1765 amsterodamským nakladatelem Johannem Juliem Hummelem, a to konkrétně jejímu vydání v rámci sbírky s velmi podobným obsahem, kde kvartety Hob II:6 (nahrazující Hob III:5) a Hob III:6 předcházely kvartetům Hob III:1 až 4 (*Six quatuor a deux violons, taille et basse obligés. Composés par Giuseppe Haydn a Vienne. Opera prima*, RISM A/I H 3436).

(FPG)

» III Wolfgang Amadeus Mozart. Koncert pro flétnu, harfu a orchestr C dur, KV 299. Francouzský opis [1778]. F-Pn, VM7-4808.

Mozart v Paříži pobýval potřetí a naposledy od 23. března do 26. září 1778 poté, co 23. září 1777 opustil v doprovodu své matky Salzburg, kde byl předtím propuštěn ze služeb arcibiskupa Colloreda, a poté, co se marně ucházel o místo v Mnichově a v Mannheimu. Krátce po Mozartově příjezdu do Paříže jej baron Grimm

vedl k vévodovi de Guines (Adrien Louis Bonnières de Souastre, 1735–1806). V jednom dopise ze 14. května adresovaném otci popisuje Mozart vévodu jako „nesouměřitelného“ flétnistu a jeho dceru Marii Louisu Philippinu (1759–1796) jako „velkolepou“ harfistku schopnou hrát z paměti všech dvě stě kusů svého repertoáru. Vévoda, přesvědčený o genialitě své dcery, pověřil Mozarta, aby jí dával hodiny kompozice, aby mohla psát „velké sonáty“ pro jejich rodinné duo, a objednal u něj koncert pro jejich dva nástroje (MOZART s. d., dopis ze 14. května 1778). Korespondence rodiny Mozartovy dovoluje datovat kompozici tohoto koncertu na začátek dubna: 5. dubna zmiňuje Maria Anna Mozart objednávku a 31. července si Wolfgang stěžuje, že vévoda mu stále ještě za koncert složený před čtyřmi měsíci nezaplatil (MOZART s. d., dopisy z 5. dubna 1778 a z 31. července 1778). Naopak nám není známo, kdy bylo dílo provozováno. Jeho případné provedení by bývalo mohlo proběhnout nejpozději 29. července 1778, ve svatební den mademoiselle de Guines s hrabětem de Charlus, budoucím vévodou de Castries. Byl tento koncert hrán při příležitosti svatebních oslav? Ať už tomu bylo jakkoli, tento sňatek ukončil ony hodiny kompozice, za něž ostatně vévoda zaplatil jen polovinu dohodnuté ceny.

Skladatelův autograf je součástí fondů bývalé Preussische Staatsbibliothek v Berlíně (současné Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz), uschovaných během druhé světové války ve Slezsku a po roce 1945 přesunutých do Jagellonské knihovny (Biblioteka Jagiellońska) v Krakově, kde se nachází

Le filigrane révèle que Mozart a utilisé du papier acheté avant son départ de Salzbourg sept mois auparavant (TYSON 1992, p. 18-19, filigrane 42).

Une copie non autographe en partition conservée à la Bibliothèque nationale de France, contemporaine de l'œuvre, de provenance inconnue et d'une main française non identifiée, a cependant été récemment signalée par l'auteur de ces lignes (F-Pn, [VM7-4808](#); GOY 2020). Estampillée entre 1865 et 1870, elle est sans doute entrée plus tôt dans les collections de la bibliothèque. La page de titre était restée vierge à l'origine. Lorsque le manuscrit fut coté, vers 1888, son contenu ne fut pas identifié et il fut inscrit au catalogue en tant que symphonie. Plus tard, d'autres bibliothécaires inscrivent au crayon « Concerto », puis « [Mozart KV 299] ». Le filigrane du papetier d'Annonay Pierre Montgolfier (1700-1793) comporte la date 1776, ce qui indique qu'il ne s'agit pas d'une copie tardive.

Cette source présente plusieurs traits inattendus. Dans la nomenclature, la partie de flûte a d'abord été libellée « Viol[on]: d'accomp[agnement]: », mais une autre main a barré « Viol: » et a inscrit en marge « flute ». La partie de harpe, quant à elle, ne comporte aucune dénomination. Autre bizarrerie, si l'orchestration comporte deux parties d'altos, que Mozart note sur une seule portée dans le premier mouvement et sur deux dans les suivants, le manuscrit français utilise dans les trois mouvements deux portées intitulées respectivement « Alto 1° et 2° » et « Alto 3° et 4° ». Comme il n'y a jamais

plus de deux parties réelles d'altos, faut-il en déduire que l'ensemble qui devait jouer le concerto comprenait quatre altistes ? Certains éléments – emplacement des corrections, mauvaise appréciation de l'espacement des barres de mesures là où les solistes jouent des traits en valeurs brèves – suggèrent que le copiste non identifié n'a pas travaillé d'après l'autographe de Mozart, mais a mis en partition des parties séparées aujourd'hui disparues, probablement celles qui avaient été préparées en vue de l'exécution par les commanditaires (GOY 2020, p. 5). Les trilles sont notés par « + », à la manière française, et non par « tr » comme le fait Mozart ; en 1778, ces deux signes coexistent encore dans la production éditoriale parisienne, où « tr » va progressivement s'imposer.

Mais ce manuscrit jette surtout une lumière nouvelle sur l'histoire de l'œuvre. Dans l'autographe, Mozart a apporté au dernier mouvement deux corrections destinées à éviter l'emploi des notes les plus aiguës, *fa*⁵ dièse et *sol*⁵. L'explication selon laquelle les harpes de l'époque ne disposaient pas de ces notes (MOZART 1983, p. f/7-f/8) ne tient pas, car on les trouve dès 1776 dans le premier mouvement de la sonate op. 4, n° 6 de Christian Hochbrucker, où un trille sur le *sol* (mesure 10) implique même la présence du *la*⁵ (HOCHBRUCKER 1776, p. 16-17). Deux ans plus tard, l'année même de la composition du concerto de Mozart, Krumpholtz les emploie beaucoup plus couramment dans ses préludes op. 2, dont le n° 7 fait aussi entendre à plusieurs reprises le *la*⁵ (KRUMPHOLTZ 1778b, p. 7, 9, 12, 15, 22, 27, 28, 32, 38).

dodnes (PL-Kj, Berol. Mus. ms. autogr. Mozart K 299). Dlouho byl jediným známým primárním pramenem a sloužil jako podklad pro všechny edice tohoto koncertu (MOZART 1983, s. VIII–IX). Z filigránu vysvítá, že Mozart využil papíru zakoupeného před svým odjezdem ze Salzburgu o sedm měsíců dříve (TYSON 1992, s. 18–19, filigrán 42).

Autor těchto řádků nicméně nedávno upozornil na neautografní partiturní opis neznámého původu soudobý s originálem díla a pocházející z pera blíže neurčeného francouzského opisovače, který je uložen ve sbírkách Francouzské národní knihovny (F-Pn, VM7-4808; GOY 2020). Tento opis nese razítka z let 1865 až 1870 a pravděpodobně se do sbírek Francouzské národní knihovny dostal před těmito daty. Titulní strana byla původně zcela nepopsaná. Když byla rukopisu kolem roku 1888 přidělena signatura, jeho obsah nebyl identifikován a do katalogu byl zapsán jako symfonie. Další knihovníci později tužkou připsali „Concerto“ a následně „[Mozart KV 299]“. Filigrán papírníka z Annonay Pierra Montgolfiera (1700–1793) nese vročení 1776, nejedná se tudíž o nějaký pozdní opis.

Tento pramen vykazuje několik nečekaných rysů. V označení nástrojů byl flétnový part nejprve nadepsán jako „Viol[on]: d’accomp[agnement]:“ [houslový doprovod], ovšem jinou rukou bylo slovo „Viol.“ přeškrtnuto a na okraj bylo připsáno „flute“ [flétna]. Harfový part nese žádný název. Další zvláštností je, že zatímco orchestrace obsahuje dva violové party, jež Mozart zapisuje

v první větě do jediné osnovy a v dalších dvou větách do dvou notových osnov, francouzský rukopis využívá ve všech třech větách dvou osnov nadepsaných „Alto 1° et 2°“ [„Viola 1. a 2.“] a „Alto 3° et 4°“ [„Viola 3. a 4.“]. Vzhledem k tomu, že zde nejsou nikdy více než dva violové party, máme z toho snad vyvozovat, že soubor, pro který byl koncert určen, měl čtyři violisty? Některé detaily – umístění oprav, špatný odhad rozestupů mezi taktovými čarami v místech, kde sólisté hrají běhy v krátkých hodnotách – napovídají, že blíže neurčený opisovač nepracoval podle Mozartova autografu, nýbrž že vytvořil partituru z dnes již nedochovaných partů, pravděpodobně z těch, které byly pořízeny pro provozování skladby jejími objednateli (GOY 2020, s. 5). Trylky jsou v opisu značeny po francouzském způsobu znaménkem „+“, a nikoli „tr“, jak je zapisuje Mozart. V roce 1778 v pařížských nototiscích ještě oba tyto způsoby existují vedle sebe, postupně se však prosadí značení „tr“.

Ale hlavně tento rukopis vrhá nové světlo na minulost této skladby. V autografu provedl Mozart v poslední větě dvě opravy rušící nejvyšší noty fis^3 a g^3 . Vysvětlení, že dobové harfy nedisponovaly těmito tóny (MOZART 1983, s. f/7–f/8), neobstojí, neboť tyto noty nacházíme od roku 1776 v první větě sonáty op. 4, č. 6, od Christiana Hochbruckera, kde trylek nad g^3 (v taktu 10) implikuje dokonce nutnou přítomnost noty a^3 (HOCHBRUCKER 1776, s. 16–17). O dva roky později, tedy téhož roku, kdy Mozart složil tento koncert, je používá mnohem běžněji Krumpholtz ve svých preludiích op. 2,

Ce recueil, dédié à Mademoiselle de Guînes, prouve donc qu'elle possédait une harpe permettant de jouer ces deux passages tels que Mozart les avait écrits au départ.

Or, le manuscrit parisien contient cette version originale, sans trace des corrections de Mozart. Que penser alors de celles-ci? Elles suggèrent que le compositeur, ayant gardé son manuscrit par-devers lui, a ensuite proposé le concerto à un(e) harpiste dont l'instrument ne montait que jusqu'au *fa*⁵ et a dû adapter son œuvre en conséquence. Aux mesures 279-281, la nouvelle version remplace la péroration dans le suraigu par une assez plate répétition de la mesure 279, tandis que le remaniement des mesures 346-347rompt la symétrie avec les premières occurrences du même motif aux mesures 109-110 et 153-154, où il est entendu une quarte plus bas, et où Mozart ne l'a pas modifié. Ainsi, le résultat peut donc légitimement être considéré comme un pis-aller plutôt que comme une amélioration, tandis que la copie française reflète bien l'intention réelle du compositeur. Il faut espérer que sa redécouverte incitera les interprètes à adopter la première rédaction de ces deux passages.

(FPG)

z nichž v preludiu č. 7 zaznívá několikrát dokonce nota *a*³ (KRUMPHOLTZ 1778b, s. 7, 9, 12, 15, 22, 27, 28, 32, 38). Tato sbírka věnovaná mademoiselle de Guînes tedy dokládá, že vlastnila harfu umožňující zahrát uvedené dvě pasáže tak, jak je Mozart napsal původně.

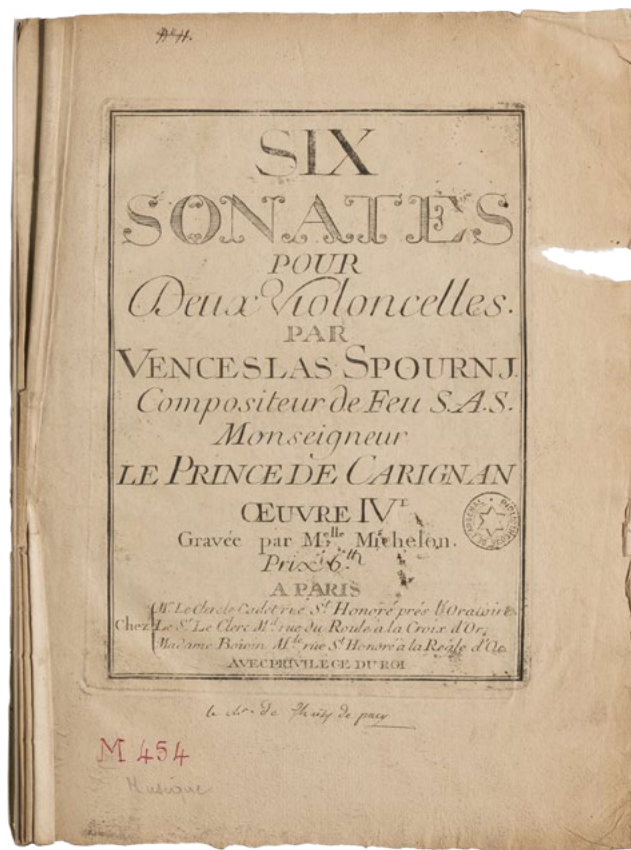
Avšak pařížský rukopis obsahuje tuto původní verzi bez jakékoli stopy po Mozartových opravách. Co si o nich tedy máme myslet? Z oprav vysvítá, že skladatel, který si svůj rukopis ponechal při sobě, následně nabídl tento koncert harfenistovi/harfenistce, jehož/jejíž nástroj měl rozsah jen do *f*³, a Mozart tudíž musel skladbu příslušně upravit. V taktech 279–281 nahrazuje tato nová verze zakončení v těch nejvyšších polohách dosti všední repetici taktu 279, zatímco přepracování taktů 346–347 ruší symetrii s prvními výskyty motivu z taktů 109–110 a 153–154, kde tentýž motiv zaznívá o kvartu níže a kde jej Mozart nezměnil. Výsledek tak může být oprávněně považován spíše za určité východisko z nouze než za vylepšení, zatímco francouzský opis odráží věrně skutečný skladatelův záměr. Nezbyvá než doufat, že jeho znovuobjevení přivede interprety k tomu, že přijmou původní znění uvedených dvou pasáží.

(FPG)

Znovuobjevování zapomenutých a neznámých

**Des oubliés et inconnus
à redécouvrir**





39. Venceslas Joseph Spournj / Václav Josef Spurný. Six sonates pour deux violoncelles. Oeuvre IV^e.
Paris: Le Clerc, [1741?], page de titre / titulní strana. F-Pa, MUS-454.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

» **IV Venceslas Joseph Spourny. *Six sonates pour deux violoncelles. Œuvre IV^e. Paris: Le Clerc le cadet, Le Clerc, Mme Boivin, [ca 1741]. F-Pa, MUS-454.***

L'héritage musical de Venceslas Joseph Spourny, léminent violoncelliste et compositeur d'origine tchèque presque inconnu jusqu'à présent, consiste en une trentaine de recueils édités de musique instrumentale, en partie conservés jusqu'à nos jours. Parmi eux, quatre recueils de sonates pour violoncelle (ou plutôt pour deux violoncelles) occupent une place d'exception et fournissent la preuve évidente que Spourny comptait parmi les violoncellistes les plus en avance de son temps. Sa musique a également été diffusée sous forme de copies manuscrites. Plusieurs bibliothèques conservent d'autres œuvres instrumentales pour différents effectifs. Son engagement en tant que compositeur, violoncelliste et contrebassiste auprès de deux cours princières est également attesté. Du reste, il ne travailla pas seulement pour l'aristocratie: sa musique avait aussi sa place au Concert spirituel ou bien à la Comédie Italienne à Paris.

Gerber mentionne dans son dictionnaire encyclopédique de 1792 un musicien du nom de Spourni, mais sans donner son prénom. Il l'identifie comme un contrebassiste actif à l'orchestre de la Comédie Italienne à Paris à partir de 1770 et séjournant à Londres à partir de 1783, où il publie un recueil de six sonates

» **IV Václav Josef Spurný [Venceslas Joseph Spourny]. *Six sonates pour deux violoncelles. Œuvre IV^e. Paříž: Le Clerc ml., Le Clerc, Mme Boivin, [ca 1741]. F-Pa, MUS-454.***

Hudební odkaz Václava Josefa Spurného, vynikajícího, ale dosud téměř neznámého violoncellisty a skladatele českého původu, zahrnuje přibližně 30 sbírek instrumentální hudby, kterou vydal tiskem – část tohoto díla se dochovala do dnešních dnů. Výjimečné místo mezi nimi zauímají čtyři sbírky sonát pro violoncello (resp. dvě violoncella). Podávají jasný důkaz, že Spurný patřil k nejprogresivnějším violoncellistům své doby. Jeho hudba se šířila také v opisech, několik zahraničních archivů eviduje další instrumentální skladby pro různá obsazení. Je doloženo jeho angažmá na dvou významných šlechtických dvorech (jako skladatel, violoncellista a kontrabasista). Avšak neomezoval se jen na dvorské prostředí, jeho hudba se objevila také v produkcích Concert spirituel, nebo v Comédie Italienne v Paříži.

Gerber ve svém lexikonu z roku 1792 uvádí hudebníka jménem Spourni, ovšem bez křestního jména. Je identifikován jako kontrabasista působící od roku 1770 v orchestru Comédie Italienne v Paříži a od roku 1783 přebývajícím v Londýně, kde vydal sbírku šesti triových sonát (GERBER 1790–1792, Bd. 2, s. 551). Ve Fétisově slovníku nacházíme hudebníka německého [!] původu jménem Chrétien Spourni (též Sporni). Fétis přebírá

en trio (GERBER 1790-1792, Bd. 2, p. 551). Dans le dictionnaire de Fétis, nous trouvons un musicien d'origine allemande [!], nommé Chrétien Spourni (aussi Sporni). Fétis reprend les informations de Gerber en ajoutant le lieu de naissance du compositeur, Mannheim, et d'autres informations sur son engagement londonien au Théâtre royal (FÉTIS 1837-1844, Tome 8, p. 254). Mentionnons encore le dictionnaire de Robert Eitner, datant du début du xx^e siècle. Celui-ci contient non seulement le nom de Christian Spurni, mais aussi celui de Wenceslaus Joseph Spourny. Eitner ajoute d'autres informations, notamment quant aux éditions musicales et à l'engagement de Wenceslaus Joseph à la cour parisienne du prince de Carignan. Mais il faut aussi prêter attention à l'hypothèse suivante émise par Eitner : « Il semble presque que (Christian) Spourni et (Wenceslaus Joseph) Spourny soient une seule et même personne, en dépit de la différence des prénoms. » (EITNER 1900-1904, Bd. 9, p. 235-236). Eu égard au fait qu'on n'ait pas encore découvert une seule source historique comportant le nom de Christian (Chrétien, etc.) Spourny, il est possible que cette supposition soit juste. Enfin, ajoutons que dans la littérature tchèque, c'est Jan Němeček qui mentionne les deux noms, ses informations provenant des dictionnaires de Gerber et de Fétis. Němeček propose des formes tchèques des deux noms : Václav Josef et Kristian Spurný (NĚMEČEK 1955, p. 194).

Ce n'est que l'an dernier qu'un document prouvant l'origine tchèque de Wenceslaus Joseph Spourny, ainsi que son lieu et sa date approximative de naissance fut

découvert à Paris (F-Pan, Z/1o/203, 10 décembre 1743 : preuve de majorité de « Joseph Vincelas Spourny, veuf de Marie Magd. Reinhard, âgé de quarante deux ans »). Selon ce document, Spourny serait né à Prague, probablement en 1701. Aucun acte de baptême n'a cependant été découvert jusqu'ici. De même, on ignore tout de ses parents, de sa formation et la date de son départ pour l'étranger. En février 1729, Spourny fut embauché comme violoncelliste et contrebassiste à Stuttgart, à la cour d'Eberhard Ludwig, duc de Wurtemberg, où il resta peut-être jusqu'en 1740. On peut supposer qu'il se trouvait sur les terres des Wurtemberg par l'entremise d'un corniste du nom de Franz Anton Spurni. Il est donc également probable que les deux musiciens aient été apparentés. Franz Anton Spurni fut recruté pour le service du duc en juillet 1721. Sa deuxième femme, Dorothea Spurni (née Saint-Pierre), fut employée comme luthiste à la chapelle de la cour. De leur mariage naquit une fille, Maria Dorothea (1736-1811), soprano fort appréciée, qui épousa en 1752 le flûtiste et compositeur Johann Baptist Wendling. C'est pour Maria Dorothea Wendling que W. A. Mozart composa le rôle d'Illia dans son opéra *Idomeneo* (OWENS 2019).

Vencelas Joseph Spourny composait au moins à l'occasion dès son séjour en Wurtemberg. Une « Parthia » (partita) conservée dans la collection musicale provenant de la cour wurtembergeoise est destinée à un ensemble très inhabituel – un violoncelle obligé et deux autres instrumentistes alternant violons et cors. Une autre « Barthie » (partita) est composée pour un luth

informace z Gerberova lexikonu a doplňuje místo narození Mannheim a další informace k londýnskému angažmá v Královském divadle (FÉTIS 1837–1844, Tome 8, s. 254). Uvedme ještě slovník Roberta Eitnera z počátku 20. století. Ten obsahuje nejen jméno Christian Spurni, ale také jméno Wenceslaus Joseph Spourny. Eitner doplňuje další informace, především o tištěných hudebninách o angažmá Václava Josefa na pařížském dvoře knížete de Carignan. Ovšem je třeba také věnovat pozornost Eitnerově hypotéze zde uvedené: „Skoro to vypadá, jako by (Christian) Spourni a (Wenceslaus Joseph) Spourny byli jedna a tatáž osoba, přestože se křestní jména liší.“ (EITNER 1900–1904, s. 235–236). Vzhledem ke skutečnosti, že se dosud nepodařilo objevit jediný historický pramen obsahující jméno Christian (Chrétien apod.) Spurni, je možné, že je tato domněnka správná. Konečně doplňme, že v české literatuře uvádí obě jména Jan Němeček; informace vycházejí z Gerberova a Fétisova slovníku. Němeček navrhuje české tvary jmen, kterých se v dalším textu přidržím (NĚMEČEK 1955, s. 194).

Teprve v loňském roce byl v Paříži objeven dokument dokládající český původ, místo a přibližné datum narození Václava Josefa Spurného (F-Pan, Z/10/203, 10. prosince 1743: *preuve de majorité de „Joseph Vincelas Spourny, veuf de Marie Magd. Reinhard, âgé de quarante deux ans“* [Doklad o plnoletosti Josefa Václava Spurného, vdovce po Marii Magd. Reinhard, věkem čtyřicet dva let]. Informuje o tom, že se narodil asi roku 1701 v Praze. Záznam o jeho křtu však dosud nebyl nalezen. Také není známo nic o jeho rodičích, o vzdělání,

ani datum jeho odchodu do ciziny. V únoru roku 1729 byl Spurný angažován jako violoncellista a kontrabasista na dvoře Eberharda Ludwiga, vévody z Württembergu (Stuttgart). V tomto angažmá možná setrval až do roku 1740. Je možno předpokládat, že na württemberském panství se ocitl díky působení hornisty jménem Franz Anton Spurni. Je tedy také pravděpodobné, že oba hudebníci byli v příbuzenském poměru. Franz Anton Spurni byl zde přijat do služby v červenci roku 1721. Jeho druhou ženou byla Dorothea Spurni (roz. Saint Pierre), která ve dvorské kapele zastávala pozici loutnistky. Z jejich manželství vzešla dcera Maria Dorothea (1736–1811), vysoce ceněná sopranistka, od roku 1752 manželka flétnisty a skladatele Johanna Baptisty Wendlinga. Pro Marii Dorotheu Wendling napsal W. A. Mozart roli Ilie v opeře *Idomeneo* (OWENS 2019).

Již za svého württemberského pobytu V. J. Spurný alespoň příležitostně komponoval. Ve zdejší hudební sbírce se dochovala „Parthia“ (partita) s velmi neobvyklým obsazením pro obligátní violoncello a další dva hráče, kteří střídají housle a lesní rohy. Další „Barthie“ (rovněž partita), je komponována pro obligátní loutnu, dvoje housle a violoncello. Je velmi pravděpodobné, že partyty byly napsány pro Dorotheu a Franze Spurni.

Nejpozději od roku 1740 pobýval V. J. Spurný v Paříži. První privilegium k tisku komorní hudby, konkrétně „pour plusieurs pieces de violoncel et autres, musique sans paroles“ [pro více skladeb pro violoncello a další hudbu bez zpěvu], mu bylo uděleno 12. července 1740, a to na dobu 12 let (F-Pnm, Français 21957,

obligé, deux violons et un violoncelle. Il est hautement probable que ces partitas aient été écrites pour Franz et Dorothea Spurni.

À partir de 1740 au plus tard, Venceslas Joseph Spourny séjourna à Paris. Un privilège pour imprimer de la musique de chambre, précisément *pour plusieurs pieces de violoncel et autres, musique sans paroles*, lui fut accordé le 12 juillet 1740, pour une période de douze ans (F-Pnm, Français 21957, p. 367 ; BRENET 1907, p. 441). Le nom du compositeur y est déformé en « Wanceslaus Josephus Sephourny ». Mais plus loin, il est désigné comme « compositeur de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan ». Il s'agit sans doute de Victor-Amédée I^{er} de Savoie, prince de Carignan (1690-1741), plus tard aussi peut-être de son fils Louis-Victor de Savoie, prince de Carignan (1721-1778). Spourny relève ce fait à plusieurs reprises dans les dédicaces des pages de titres de ses publications. Le montant de son salaire dans *l'État général des créanciers du prince de Carignan* (CALVEL 1747) suggère la possibilité que Spourni ait pu atteindre une position importante au sein de la cour. Un second privilège d'impression, où le nom de Spourny figure parmi ceux de quatre-vingt-dix autres compositeurs, fut obtenu par l'éditeur parisien Charles-Nicolas Le Clerc le 12 janvier 1751. Si l'on arrivait à confirmer l'hypothèse d'Eitner citée ci-dessus, Spourny aurait donc été engagé aussi comme contre-bassiste de l'orchestre de la Comédie Italienne, ce qui est prouvé par les listes des musiciens de la période

1744-1767 (seuls les noms de famille y sont indiqués). Enfin, le nom du contrebassiste Spourny apparaît également sur la liste des musiciens de l'orchestre du théâtre de Bordeaux en 1752.

La plus grande partie de l'œuvre connu de Venceslas Joseph Spourny existe sous forme d'éditions musicales. Les catalogues des graveurs et éditeurs parisiens contiennent souvent le nom de Spourni (ou Spourny), et ce presque dans chaque case consacrée à la musique instrumentale, depuis les sonates pour violon, flûte et violoncelle solos jusqu'aux « Recueils » contenant des arrangements des airs d'opéras en vogue, en passant par les sonates en trio, concertos et symphonies. Le numéro d'opus le plus élevé connu est l'op. 23. Ces opus sont presque toujours des recueils, le plus souvent de six œuvres. À côté de ces éditions numérotées, au moins sept éditions sans numéro d'opus ont été publiées. Presque toutes les éditions conservées sont parisiennes, seule une petite partie d'entre elles a été éditée à Londres. Tandis que les bibliothèques françaises conservent la plupart des éditions musicales, d'autres institutions européennes possèdent surtout des copies manuscrites des œuvres instrumentales. La plupart de ces titres se trouvent à Stockholm (8), Copenhague (7) et Zurich (7). Il ressort clairement des œuvres conservées que le compositeur cherchait à attirer et à séduire la clientèle potentielle par des titres attractifs (par exemple *Concerto di Rossigniole*, *Premier concert burlesque en trio*). Il proposait aussi un recueil pour des instruments très à la mode

s. 367; BRENET 1907, s. 441). Jméno skladatele je zde zkomoleno – „Wanceslaus Josephus Sephourny“. Ovšem dále je označen jako „compositeur de la musique de notre tres cher cousin le prince de Carignan“ [hudební skladatel u našeho drahého bratrance knížete de Carignan]. Jde zřejmě o Viktora Amadea I. Savojského, knížete de Carignan (1690–1741), později možná též o jeho syna Louise Victora, knížete de Carignan (1721–1778). Spurný několikrát tuto skutečnost vyzdvihuje v dedikacích na titulních listech svých tisků. Výplatní listina *l'État général des créanciers du prince de Carignan* (CALVEL 1747) naznačuje, že Spurný mohl u tohoto dvora dosáhnout významnějšího postavení. Druhé privilegium k tisku, kde je mezi asi devadesáti skladateli též jméno Spourni, získal pařížský nakladatel Charles Nicolas Le Clerc 12. ledna 1751. Pokud by se podařilo potvrdit výše citovanou Eitnerovu domněnku, pak byl Spurný též angažován jako kontrabasista orchestru Comédie Italienne, což je doloženo soupisy hráčů z let 1744–1767 (vždy jsou uvedena pouze příjmení). A konečně, jméno kontrabasisty „Spourny“ se také objevuje na soupise hráčů divadelního orchestru v Bordeaux v roce 1752.

Větší část dochovaného díla V. J. Spurného existuje v tištěné podobě. Katalogy pařížských rytců a tiskařů obsahují jméno „Spourni (nebo Spourny)“ často a téměř v každém oddíle instrumentální hudby, od sólových houslových, flétnových a cellových sonát přes triové sonáty, koncerty a symfonie až po sbírky s úpravami populárních operních melodií, tzv. *Recueils*. Nejvyšším nalezeným

opusovým číslem je č. 23, téměř vždy jde o sbírku, nejčastěji šesti skladeb. Vedle nich bylo vydáno nejméně 7 tisků bez opusového čísla. Téměř všechny tisky vznikly v Paříži, pouze malá část byla vydána v Londýně. Zatímco francouzské knihovny uchovávají většinu tištěné hudby, jiné evropské archivy evidují především opisy instrumentálních skladeb. Nejvíce titulů je ve Stockholmu (8), v Kodani (7) a v Zürichu (7). Z dochovaných skladeb je zřejmé, že se autor snažil oslovit a přilákat potencionální kupce atraktivními názvy titulů (např. *Concerto di Rossigniole* [Skřivánčí koncert], *Premier concert burlesque en trio* [První burleskní koncert v triu]). Nabízel také sbírku pro tehdy velmi oblíbené nástroje: *VI sonates pour une musette ou vielle, violon et basse... Œuvre VI^e* [VI sonát pro musette nebo niněru, housle a bas..., op. 6]. Též uspořádání a složení některých sbírek je neobvyklé. Například sbírka *Trois concerto pour trois violons et basse, trois symphonies à deux violons et deux basse différentes...* je složena ze tří dvojic (vždy symfonie a koncert) ve shodné tónině (E, A, D). Většina hudby je napsána v italském stylu, některé tituly mají blíže ke stylu francouzskému.

Domnívám se, že nejzajímavějším a nejcennějším odkazem J. V. Spurného jsou skladby pro violoncello, resp. pro dvě violoncella. Je nepochybné, že přinejmenším v průběhu 40. let 18. století Spurný patřil k přední linii hráčů usilujících ustavit violoncello jako plnohodnotný sólový nástroj. Hlavní argument pro toto tvrzení nalézám především v první tištěné sbírce *Six sonates pour deux violoncelles... Œuvre IV^e*, vydané v Paříži

à l'époque : *VI sonates pour une musette ou vielle, violon et basse... Œuvre VI^e*. La structure et le contenu de certains opus sont également inhabituels. Par exemple le recueil *Trois concerto pour trois violons et basse, trois symphonies à deux violons et deux basse différentes...* consiste en trois paires comprenant chacune une symphonie et un concerto dans le même ton (*mi, la, ré*). La musique de Spourny est dans l'ensemble composée dans le style italien, mais certaines œuvres se rapprochent plutôt du style français.

De notre point de vue, les œuvres pour violoncelle, ou plutôt pour deux violoncelles de Venceslas Joseph Spourny représentent son legs le plus intéressant et le plus précieux. Il est incontestable que Spourny se trouvait, au moins dans les années 1740, au premier rang des violoncellistes qui s'efforçaient de faire valoir le violoncelle comme instrument soliste de plein droit. Nous fondons cette conviction avant tout sur le premier recueil imprimé, *Six sonates pour deux violoncelles... Œuvre IV^e*, édité à Paris en 1740 ou 1741. Quatre sonates du recueil exigent même, pour jouer les notes aiguës, de se servir d'une innovation technique, ce qu'on appelle la position du pouce. Dans les recueils de sonates suivants, Spourny abandonne peu à peu la forme de la sonate baroque pour instrument seul avec basse continue au profit d'une forme en duo caractérisée par l'absence de basse chiffrée et l'émancipation des deux voix. Le caractère musical du dernier recueil op. 14 s'approche déjà ouvertement du style galant. Des parties de violoncelle obligé ou au moins des passages solistes de violoncelle

apparaissent aussi dans plusieurs œuvres de chambre et d'orchestre.

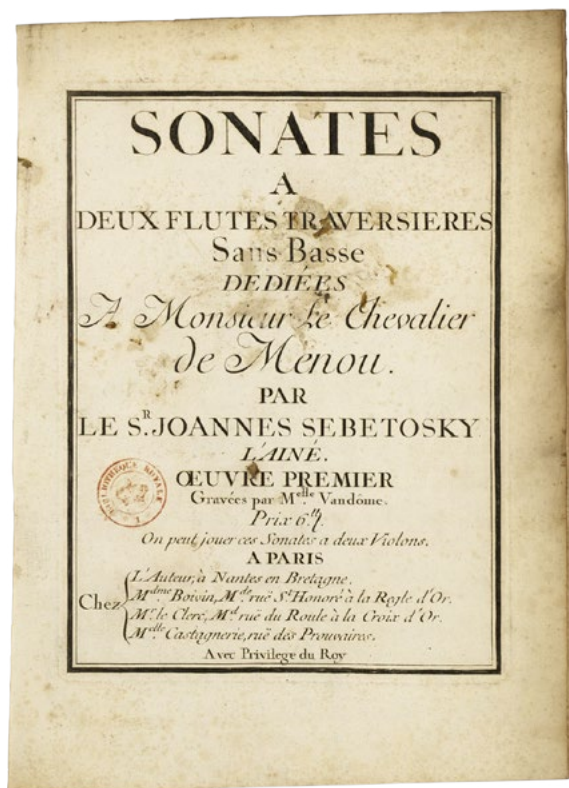
Autres ouvrages consultés : BENOIT 1992, BROSSARD 1965, DEVRIÈS 1976, GRAVES 1971, NÁGELE 2008, OWENS 2011, WALDEN 1997, YAPP 2012.

(LM)

» **V** Joannes Sebetosky [Jan Šebetovský]. *Sonates à deux flûtes traversières sans basse dédiées à Monsieur le chevalier de Menou. Œuvre premier*. Nantes : l'auteur ; Paris : Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagneri, [ca 1752 ?]. F-Pn, VM7-6533.

Les annonces et catalogues exploités par Anik Devriès mentionnent entre 1757 et 1763 trois œuvres de musique de chambre d'un certain Joannes Sebetosky ou Sebetoski, dont aucune n'est parvenue jusqu'à nous. En revanche, ses seules compositions conservées, les *Sonates à deux flûtes* présentées ici, n'ont fait l'objet d'aucune annonce (cf. chapitre 2, p. 77). Cependant, elles ont nécessairement été imprimées avant que la veuve Boivin ne cède son commerce à Marc Bayard (2 mars 1753). Par ailleurs, elles ne figurent pas au *Catalogue de musique tant française qu'italienne* que Jean-Pantaléon Le Clerc publie en 1752 (voir p. 64, note 35). Elles ont donc probablement paru à la fin de 1752 ou au début de 1753.

Seul Gerber consacre à ce compositeur une notice brève et peu fiable, reprise par Choron et Fayolle



40. Jan Šebetovský. *Sonates à deux flûtes traversières sans basse. Œuvre premier. Paris: l'auteur, 1762, page de titre / titulní strana.* F-Pn, VM7-6533. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

roku 1740, nebo 1741. Hned ve čtyřech sonátách této sbírky je vyžadována hra ve vysokých polohách za použití technické novinky, tzv. palcové polohy. V následujících sbírkách sonát Spurný postupně opouští formu barokní sonáty pro sólový nástroj s continuum a směřuje k formě dua, pro kterou je charakteristická absence číslovaného basu a zrovnoprávnění obou hlasů. Hudební charakter poslední sbírky op. 14 již jasně mívá ke galantnímu stylu. Obligátní party violoncella, nebo alespoň sólové vstupy, se objevují i v několika komorních a orchestrálních skladbách.

Další konzultované práce: BENOIT 1992, BROSSARD 1965, DEVRIÈS 1976, GRAVES 1971, NÄGELE 2008, OWENS 2011, WALDEN 1997, YAPP 2012.

(LM)

» **V** Jan Šebetovský [Joannes Sebetosky]. *Sonates à deux flûtes traversières sans basse dédiées à Monsieur le chevalier de Menou. Œuvre premier.* Nantes: autor; Paříž: Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagneri, [ca 1752?]. F-Pn, VM7-6533.

Inzeráty a katalogy prostudované Anik Devriès uvádějí mezi lety 1757 a 1763 tři sbírky komorní hudby jistěho Joannese Sebetoskyho či Sebetoskiho, z nichž žádná se nedochovala do dnešních dnů. Na druhé straně jeho jediné dochované skladby, zde představované Sonáty pro dvě flétny, nebyly uvedeny v žádném dobovém

(GERBER 1790-1792, 2. Theyl, col. 491-492, article «Sebetosky (--)» ; CHORON – FAYOLLE 1817, p. 307). L'adresse nous apprend que l'auteur réside à Nantes et non à Paris. Cependant, c'est à Saint-Malo que «le sieur Charles Jean Schebetouski, fils de feus le sieur Gaspard Schebetouski et de demoiselle Anne Contoralis [terme latin médiéval signifiant «épouse» (SILAGIOVÁ – NÝVLT 2019-2021, article «contoralis»), ici considéré à tort comme patronyme], âgé de vingt neuf ans 5 mois, musicien, originaire de la paroisse de Saint Stanislas de Cronstat, marquizat de Moravie, en Allemagne [!]]» épouse le 2 mai 1750 Cécile Sébastienne Cormier, en présence de Jacques Georget, musicien, et François Brou, organiste de la cathédrale. Le marié signe «Charl Johan Sebetovský». Il réside à Saint-Malo depuis plus d'un an, sans que l'on sache dans quelles conditions il exerce ses talents. La mariée, baptisée le 20 janvier 1701 et veuve de Pierre Perrot, sieur de Létang, qu'elle avait épousé le 8 janvier 1719, est donc son aînée de vingt ans. Qualifiée ici de marchande, elle signe ses deux actes de mariage d'une écriture assurée et élégante (GRANGER 2019 ; F-REAd, 10 NUM 35288 515, fol. 19r, 10 NUM 35288 417, fol. [12r] et 10 NUM 35288 434, fol. 4r-4v).

Joannes Carolus Franciscus Schebetovski, fils de Casparus Schebetovski et de son épouse Anna, a effectivement été baptisé à Kunštát (Moravie) le 30 décembre 1720. Ses parents, nés respectivement en 1676 ou 1677 et en 1684, ne se sont pas mariés à Kunštát, où ils font baptiser, le 7 juin 1719, deux frères

jumeaux qui meurent peu après. Entre le 27 mai 1719 et le 29 mars 1721, Kašpar Šebetovský est parrain de trois enfants, puis de trois autres entre le 2 janvier 1730 et le 16 décembre 1732, tandis que sa femme est marraine les 6 février 1720 et 9 mars 1729 ; peut-être ont-ils quitté la ville entre 1722 et 1728. Quoi qu'il en soit, c'est à Kunštát qu'ils meurent, tous deux à l'âge de 57 ans, respectivement le 31 mars 1735 et le 15 décembre 1741 (CZ-Bsa, E 67 Č. 440, fol. 201r, 191v, 512v-513r, 191r, 197r, 202v, 352v, 360r, 380v, 196r, 355v, 544r, 557r).

Les parrainages montrent Kašpar Šebetovský comme un personnage respecté dans la ville. Il pourrait être le père de Josef Ignác Šebetovský (1706?-1784), *cantor* (maître d'école et chantre d'église) dans différents villages de la région et dont les descendants exerceront la même fonction sur quatre générations. Mais la formation musicale de Jan Šebetovský et les circonstances de son arrivée en France nous restent inconnues. Cependant, toutes ses œuvres sont destinées au violon, soit comme instrument principal, soit comme alternative dans le cas des sonates op. 1, ce qui suggère qu'il pratiquait cet instrument. Il doit avoir assez rapidement quitté Saint-Malo pour Nantes, puisqu'il y réside déjà moins de trois ans après son mariage. La dédicace de son premier œuvre à un chevalier de Menou – probablement Louis-Joseph II de Menou (1725-1794), qui succéda peu après à son père Louis-Joseph I^{er}, comte de Menou (1683-1754) comme lieutenant du roi et commandant des ville et château de Nantes – signifie-t-elle que celui-là

inzerátu (srov. kapitolu 2, s. 77). Nicméně určitě muse-ly být vytištěny dříve, než vdova Boivinová přenechala svou firmu Marcu Bayardovi (2. března 1753). Nefigurují ostatně ani v *Catalogue de musique tant françoise qu'italienne* [Katalogu francouzské a italské hudby], vydaném Jean-Pantaléonem Le Clercem roku 1752 (viz s. 65, poznámka 35). Vyšly tedy pravděpodobně koncem roku 1752 nebo počátkem roku 1753.

Skladateli věnuje stručnou a málo věrohodnou zmínku pouze Gerber, od nějž ji posléze přejímají Choron a Fayolle (GERBER 1790–1792, 2. Theyl, sl. 491–492, heslo „Sebetosky (—)“; CHORON – FAYOLLE 1817, s. 307). Z uvedeného místa vydání se dozvídáme, že autor sídlil v Nantes, a nikoli v Paříži. Nicméně „pan Charles Jean Schebetouski, syn zesnulého pana Gasparda Schebetouskiho a zesulé slečny Anne Contoralis [termín středověké latiny pro „manželku, choť“ (SILAGIOVÁ – NÝVL 2019–2021, heslo „contoralis“), zde ovšem chybně považovaný za příjmení], stár dvacet devět let a pět měsíců, hudebník, pocházející z farnosti sv. Stanislava v Kunštátu (Cronstat), v markrabství moravském, v Německu [!]“ pojal 2. května 1750 za choť Cécile Sébastienne Cormier, v přítomnosti hudebníka Jacquese Georgeta a varhaníka katedrály Françoise Broua, v Saint-Malo. Ženich se podepsal jako „Charl Johan Sebetovský“. V Saint-Malo žil tou dobou již přes rok, ovšem nevíme, jak a za jakých podmínek svůj talent uplatňoval. Nevěsta, pokřtěná 20. ledna 1701 a vdova po Pierru Perrotovi, panu de Létang, jež si vzala 8. ledna 1719, byla tedy oproti Šebetovskému

o dvacet let starší. Zde je označena za obchodnici a oba své oddací listy podepsala jistým a elegantním rukopisem (GRANGER 2019; F-REad, 10 NUM 35288 515, fol. 19r, 10 NUM 35288 417, fol. [12r] a 10 NUM 35288 434, fol. 4r–4v).

Joannes Carolus Franciscus Schebetovski, syn Casparuse Schebetovskioho a jeho choti Anny, byl skutečně pokřtěn v Kunštátu (na Moravě) 30. prosince 1720. Jeho rodiče, narození roku 1676 nebo 1677 (otec) a 1684 (matka), ovšem sňatek neuzavřeli v Kunštátu, kde nechali 7. června 1719 pokřtít své dva syny dvojčata, kteří krátce poté zemřeli. Kašpar Šebetovský je uveden jako kmotr tří dětí mezi 27. květnem 1719 a 29. březnem 1721 a dalších tří mezi 2. lednem 1730 a 16. prosincem 1732, zatímco jeho žena šla za kmotru 6. února 1720 a 9. března 1729. Je tedy možné, že v letech 1722 až 1728 byli manželé mimo město. V každém případě zemřeli oba v Kunštátu, oba ve věku 57 let, tedy 31. března 1735 a 15. prosince 1741 (CZ-Bsa, E 67 č. 440, fol. 201r, 191v, 512v–513r, 191r, 197r, 202v, 352v, 360r, 380v, 196r, 355v, 544r, 557r).

Kmotrovství ukazují, že Kašpar Šebetovský byl ve městě respektovanou osobností. Mohl by být otcem Josefa Ignáce Šebetovského (1706?–1784), označovaného za *cantora* (učitele a kantora na kůru) v různých vesnicích regionu, jehož potomci tuto funkci zastávali po čtyři další generace. Ovšem hudební vzdělání Jana Šebetovského i okolnosti jeho příchodu do Francie nám zůstávají neznámy. Co však víme, je to, že všechna jeho díla byla

protégeait ou employait le compositeur? Malheureusement, les annonces de ses autres œuvres n'en citent pas les éventuels dédicataires. Il ne semble pas non plus avoir laissé de traces dans la presse locale.

Cécile Sébastienne Cormier, «veuve en première nopce de Pierre François Perrot Letang et en seconde femme de Jean Saibettoy [?]', meurt le 30 mars 1778 à Nantes, dans le quartier du Marchix, âgée selon l'acte de 81 ans (en fait de 77). Son mari n'est pas présent à l'inhumation, à laquelle assiste Marie-Anne Perrot Létang, une fille issue de son premier mariage (F-Nad, [3E109/234](#), fol. 39v, acte n° 277).

Nous n'avons pas pu découvrir où et quand Šebetovský – manifestement encore vivant en mars 1778, mais peut-être absent de Nantes – était lui-même décédé.

À l'exception de quelques événements précisément datés, la biographie de ce compositeur reste donc enveloppée d'un épais mystère. Peut-être une consultation systématique des registres paroissiaux nantais, qui reste à entreprendre, permettra-t-elle d'en savoir plus sur son entourage personnel et professionnel.

Les sonates op. 1 ont toutes trois mouvements (vif – lent – vif), sauf la cinquième qui se termine par deux menuets suivis d'une gigue. Le compositeur y montre une connaissance certaine de la flûte, mais s'abstient de toute virtuosité qui les mettrait hors de portée d'un public d'amateurs. Comme dans de nombreuses éditions françaises des années 1750, le bécarré n'est employé

que pour annuler l'effet du bémol (ainsi dans la sonate III en *fa* majeur). En revanche, lorsqu'il y a des dièses à l'armure, c'est le bémol qui joue ce rôle (sonates I en *sol* majeur, II et V en *ré* majeur, IV et VI en *la* majeur). L'usage actuel, qui utilise le bécarré dans les deux cas, semble s'imposer dans la décennie suivante: ainsi, lorsque La Chevardièrè réimprime, vers 1760, le quatrième livre de sonates pour violon et basse de Jean-Baptiste Sénail-lé, paru à l'origine chez l'auteur en 1721, les planches sont corrigées en ce sens. Toujours dans le domaine de la notation, tous les agréments sont notés par le signe typiquement français «+», encore utilisé à l'occasion dans les années 1780. Les six sonates ne présentent autrement pas de trace de style français, à part peut-être le mouvement lent de la première, intitulé «Musetto» et avec l'indication de mouvement «Siciliano» et celui, en rondeau, de la quatrième.

(FPG)

určena pro housle, ať už v roli hlavního nástroje, nebo jedné z alternativ v případě sonát op. 1, což naznačuje, že na tento nástroj sám hrál. Vzhledem k tomu, že v Saint-Malo už Šebetovský po svatbě nepobýval ani tři roky, musel odsud odjet do Nantes velmi brzy. Znamená snad dedikace jeho prvního díla rytíři de Menou – pravděpodobně Louisi-Josephu II. de Menou (1725–1794), který krátce poté nastoupil jako královský poručík a velitel města a zámku v Nantes po svém otci Louisi-Josephu I., hraběti de Menou (1683–1754) – že tento rytíř de Menou našeho skladatele ochraňoval či zaměstnával? Inzeráty oznamující vydání jeho ostatních skladeb naneštěstí neuvádějí jejich případné dedikanty. Rovněž se nezdá, že by skladatel zanechal stopy v místním tisku.

Cécile Sébastienne Cormier, „vdova po prvním manželé Pierru Françoisi Perrotovi Letangovi a v druhém manželství žena Jeana Saibettoye [?]“, umírá 30. března 1778 v Nantes ve čtvrti Marchix, podle úmrtního listu ve věku 81 let (ve skutečnosti 77 let). Její manžel není jejímu ukládání do hrobu přítomen, ovšem jedna z jejích dcer z prvního manželství Marie-Anne Perrot Létang ano (F-Nad, 3E109/234, fol. 39v, listina č. 277).

Nepodařilo se nám odhalit, kdy a kde zemřel sám Šebetovský – v březnu 1778 ještě podle všeho žil, ale asi se tou dobou nenacházel v Nantes.

Až na několik přesně datovaných událostí zůstává tedy životopis tohoto skladatele zahalen neproniknutelným tajemstvím. Snad o jeho osobních i profesních

kruzích pomůže zjistit více informací systematický průzkum v nantských farních knihách, který je teprve před námi.

Všechny sonáty op. 1 mají tři věty (rychlou – pomalou – rychlou), kromě páté sonáty, která končí dvěma menuety následovanými gigou. Skladatel v nich prokazuje spolehlivou znalost flétny, ale zdržuje se jakékoli virtuozity, která by tyto sonáty činila nedostupnými pro amatérské obecnstvo. Podobně jako v mnoha jiných francouzských nototiscích vydaných v 50. letech 18. století je i zde odrážka využívána jen ke zrušení béčka (takto je tomu v sonátě č. 3 F dur). Naopak tam, kde je v předznamenání křížek, je pro jeho zrušení využíváno béčko (sonáty č. 1 G dur, č. 2 a č. 5 D dur, č. 4 a č. 6 A dur). Současný úzus, kdy se odrážka používá pro zrušení křížku i béčka, se podle všeho začal prosazovat až v následujícím desetiletí, takže když La Chevardière tiskl kolem roku 1760 opětovně čtvrtou knihu sonát pro housle a bas Jeana-Baptisty Sènaillé, vydanou původně roku 1721 nákladem autora, byly již tiskové matrice v tomto smyslu opraveny. A ještě jedna poznámka k hudební notaci – všechny ozdoby jsou zapisovány typicky francouzským znaménkem „+“, používaným příležitostně ještě v 80. letech 18. století. Jinak ovšem těchto šest sonát nenese stopy francouzského stylu, snad s výjimkou první sonáty a její pomalé věty, nazvané *Musetto* a nesoucí tempové označení *Siciliano*, a dále ronda ze čtvrté sonáty.

(FPG)

» **VI François Jean Wondradschek.**
*Six sonates pour le clavecin avec
 accompagnement de violon. Opera prima.*
 Paris: l'auteur, 1758.

Le nom de François Jean Wondradschek apparaît sur les pages de titre de ses recueils de sonates et concertos pour clavier parus à Paris à partir de 1758, ainsi que dans la presse les annonçant au public. On possède très peu d'informations sur sa carrière, aucune encyclopédie récente de la musique ne lui consacre une entrée. Il semble toutefois être un musicien exceptionnel dans le contexte du corpus étudié.

Le seul dictionnaire qui donne un aperçu de sa biographie est l'*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* de Gottfried Johann Dlabacž (DLABACŽ 1815, vol. 3, col. 401). Celui-ci était probablement bien renseigné, car il précise qu'il a obtenu les informations d'un certain Franz Heidel qui rencontra Wondradschek en personne à Paris en 1767. Toutefois, l'entrée de Dlabacž donne une année de naissance incorrecte (1717) et se trompe d'une année pour la date de sa mort (1781 à la place de janvier 1782). Nous y apprenons aussi que Wondradschek était un virtuose du clavecin et du piano-forte natif de Prague qui étudia la musique et les lettres dans sa ville natale, et qu'il vécut longtemps en Allemagne avant de s'installer en 1760 à Paris où il fut apprécié aussi bien

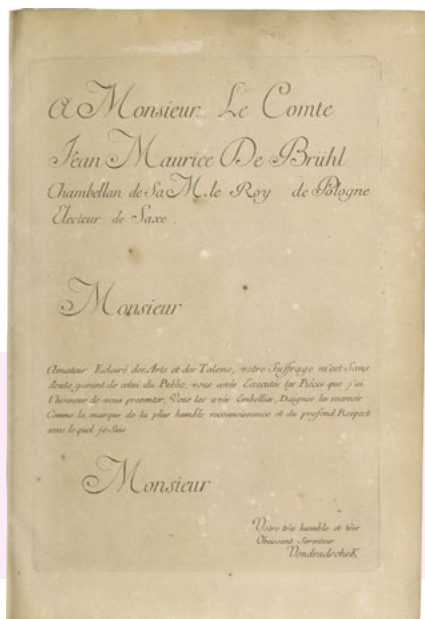
à la cour que de la noblesse, au point que même la reine Marie-Antoinette souhaitait suivre son enseignement, ce que le grand âge du musicien ne permettait plus.

Quelques documents d'archives récemment retrouvés permettent de préciser sur sa biographie. Des documents liés à son décès à Paris le 12 janvier 1782 (F-Pan, MC/ET/XC/494, 26 juillet et 21 août 1782), nous apprenons qu'il fut baptisé à Prague, paroisse Saint-Adalbert (sv. Vojtěcha), le 29 mars 1724 (CZ-Pam, VO N303, fol. 321v) et qu'il mourut veuf (de la fille d'un facteur de clavecins) et sans enfants. Ses trois sœurs et seules héritières vivaient à Prague et étaient toutes trois épouses ou veuves de tailleurs. Nous pouvons donc supposer que leur père, bourgeois de la Vieille Ville de Prague, exerçait la même profession. Aucune information sur l'éducation de François Jean Wondradschek n'a été retrouvée jusqu'ici. Le fait qu'il venait apparemment d'une famille

41. François Jean Wondradschek / František Jan Vondráček. *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon. Opera prima.* Paris: l'auteur, 1758, épître dédicatoire / dedikace. F-Pn, VM7-1944. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

» VI František Jan Vondráček [François Jean Wondradschek]. *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon. Opera prima.* Paříž: autor, 1758.

Jméno François Jean Wondradschek se objevuje od roku 1758 na pařížských tiscích sbírek sonát a koncertů pro cembalo či kladívkový klavír a také v dobové inzerci. O životě tohoto hudebníka víme velmi málo a dosud žádná moderní hudební encyklopedie mu nevěnovala samostatné heslo. Přesto se zdá, že se v kontextu námi studovaného celku jednalo o výjimečného hudebníka.



Jediný slovník, který stručně pojednává o Vondráčkově životě, je Dlabáčův *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (DLABACŽ 1815, sv. 3, sl. 401). Zřejmě měl dobré informace, protože sám uvádí, že mu je sdělil jistý Franz Heidel, který se s Vondráčkem v Paříži osobně roku 1767 setkal. Přesto obsahuje Dlabáčovo heslo chybné datum narození (1717) a mýlí se i v roce úmrtí (1781 namísto ledna 1782). Dozvídáme se zde také, že byl Vondráček virtuosem ve hře na cembalo a kladívkový klavír, narodil se v Praze a zde studoval hudbu a humanitní studia. Poté žil dlouhou dobu v Říši, než se roku 1760 usadil v Paříži. Tam jej měla ocenit tamní šlechta i královský dvůr, sama královna Marie Antoinetta se od něj prý chtěla nechat učit hrát, což však pokročilý věk hudebníka již neumožnil.

Nově nalezené archivní dokumenty umožňují zpřesnit Vondráčkův životopis. Z dokumentů spjatých s jeho úmrtím v Paříži 12. ledna 1782 (F-Pan, MC/ET/XC/494, 26. července a 21. srpna 1782) se dozvídáme, že byl pokřtěn v Praze ve farnosti sv. Vojtěcha 29. března 1724 (CZ-Pam, VO N303, fol. 321v), dále že zemřel jako bezdětný vdovec a jeho manželkou byla dcera stavitele cembal. Jeho jedinými dědičkami se tak staly tři sestry, které v době jeho úmrtí žily v Praze a všechny tři byly manželkami či vdovami po krejčích. Můžeme tedy předpokládat, že i Vondráčkův otec, měšťan starého města pražského, provozoval stejnou profesi. Dosud se nepodařilo nalézt žádné doklady k Vondráčkově

non musicienne le place parmi les rares musiciens qui ont réussi à l'étranger sans être issus de familles de musiciens professionnels ou semi-professionnels. Il reste bien sûr possible que sa famille ait fait partie des musiciens occasionnels locaux – un phénomène possible grâce à un enseignement musical de haut niveau dans les écoles.

Par rapport aux informations fournies par Dlabacž, il faut avancer la date de l'arrivée de Wondradschek à Paris. Dès le 31 août 1758, il demanda l'autorisation du censeur (voir chapitre 3, p. 98) et le 29 septembre de la même année obtint un privilège pour dix ans pour publier « de la musique instrumentale de sa composition » (F-Pnm, Français 21961, p. 391-392, voir p. 88; BRENET 1907, p. 451). Trois publications suivirent de peu l'octroi du privilège, une quatrième – la dernière connue – sortit des presses à la toute fin de 1770. Grâce à l'*Almanach musical*, nous savons qu'en 1775 et 1776 il enseignait le clavecin et le piano-forte et demeurait « près des Pilliers des Halles ». Son métier de maître d'instrument transparaît également dans les épîtres dédicatoires des éditions conservées. Ses autres activités à Paris restent toutefois inconnues pour l'instant.

Le premier recueil que Wondradschek publia à Paris probablement en automne 1758 – *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon dédié à Monsieur le Comte Jean Maurice de Brühl, Chambellan de S. M. Le Roy de Pologne, Electeur de Saxe* – peut donner des clés pour dévoiler sa carrière avant son installation à Paris. Ce recueil, qui contient des sonates avec une partie

de clavecin assez exigeante et dont le seul exemplaire est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France, est en effet dédié au comte Hans Moritz von Brühl (1736-1809). Ce neveu de Heinrich von Brühl, ministre de Saxe, fut diplomate à Paris et Varsovie ; à partir de 1764, il exerça à Londres. Plusieurs recueils d'œuvres pour clavier lui furent dédiés à Londres et il composa lui-même un recueil de sonates pour piano-forte avec accompagnement de violon (1785). L'ouvrage de Wondradschek est probablement le premier à lui être dédié. On peut donc penser que Wondradschek eut des liens avec cette famille et que c'est grâce à ses membres qu'il arriva à Paris.

En plus des éditions parisiennes, quelques œuvres de Wondradschek sont conservées en copies manuscrites. Dix œuvres – un concerto pour clavecin en *fa* majeur, sept sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, une avec accompagnement de flûte et un morceau en deux mouvements pour clavecin seul – figurent à présent dans les collections du Conservatoire de Prague. Elles font partie de fonds Schönborn-Lobkowitz acquis par le conservatoire en 1908 auprès de Paulina Lobkowitz, qui l'avait reçu en héritage de sa mère, la comtesse Schönborn-Lobkowitz. Dans la seule étude récente dédiée à Wondradschek, dont nous recitons ici les données biographiques, nous avons émis l'hypothèse d'un possible lien entre ce compositeur et la famille mélomane Lobkowitz (FRANKOVÁ 2016b). En tenant compte du dédicataire de la première édition parisienne, il est toutefois possible de reconsidérer la

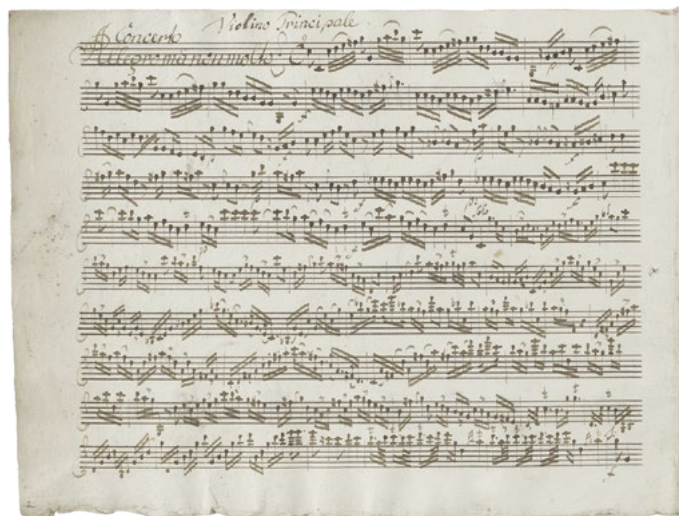
vzdělání. Skutečnost, že zjevně pocházel z nehudebnické rodiny, z něj dělá výjimečný případ jednoho z mála hudebníků, kteří uspěli v zahraničí, aniž by pocházeli z rodu profesionálních nebo poloprofesionálních hudebníků. Je však samozřejmě možné, že jeho rodina patřila k místním „příležitostným“ hudebníkům, jejichž existenci podporovalo kvalitní hudební vzdělání ve školách.

Oproti Dlabacem uváděnému datu musíme také předsunout Vondráčkův příchod do Paříže. Již 31. srpna 1758 totiž požádal o schválení cenzora (viz kapitola 3, s. 99) a 29. září téhož roku obdržel povolení na deset let k vydávání „vlastnoručně zkomponované instrumentální hudby“ (F-Pnm, Français 21961, s. 391–392, viz s. 88; BRENET 1907, s. 451). V krátkém odstupu od získání privilegia pak následovalo vydání tří publikací, čtvrtá a poslední známá sbírka pak vyšla až na konci roku 1770. Víme také díky ročence *Almanach musical*, že v letech 1775 a 1776 působil jako učitel cembala a kladívkového klavíru a bydlel „près des Pilliers des Halles“ [u sloupův les Halles – hlavního tržiště]. Povolání učitele je ostatně jasně zřetelné z dedikačních listů a dochovaných výtisků jeho děl. Jakékoli další Vondráčkovy pařížské aktivity zatím však zůstávají zahaleny tajemstvím.

Vondráčkovu kariéru před příchodem do Paříže nám snad může pomoci odkrýt tamní vydání jeho první sbírky – *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon dédié à Monsieur le Comte Jean Maurice de Brüll, Chambellan de S. M. Le Roy de Pologne, Electeur de Saxe* [Šest sonát pro cembalo s doprovodem houslí

věnovaných panu hraběti Jeanu Maurici de Brühl, komořímu jeho výsosti polského krále a saského kurfiřta], která vyšla zřejmě na podzim 1758. Sbíрка sonát obsahující poměrně náročný part cembala se dochovala v jediném exempláři, který je dnes uložen ve fondu Francouzské národní knihovny. Jejím dedikantem byl hrabě Hans Moritz von Brühl (1736–1809), synovec saského ministra Heinricha von Brühl, který působil jako diplomat v Paříži a ve Varšavě, od roku 1764 potom v Londýně. Zde mu bylo dedikováno několik sbírek děl pro klávesové nástroje a sám byl dokonce autorem sbírky sonát pro kladívkový klavír s doprovodem houslí (1785). Zdá se, že Vondráčkův op. 1 je první sbírkou, která byla tomuto hudbymilovnému šlechtici dedikována. Můžeme se tak domnívat, že měl Vondráček nějaké vazby na tento rod a že snad i s pomocí jeho členů se dostal do Paříže.

Kromě pařížských edic se totiž několik Vondráčkových skladeb dochovalo i pouze v rukopisné podobě. Jedná se o deset skladeb: jeden koncert pro cembalo F dur, sedm sonát pro cembalo s doprovodem houslí, jedna sonáta s doprovodem flétny a jeden dvouvěťý kus pro cembalo sólo, které jsou dnes uloženy v archivu Pražské konzervatoře. Zde tvoří součást rozsáhlého fondu označeného Schönborn-Lobkowitz, který byl konzervatoři darován roku 1908 Paulinou Lobkowiczovou jako dědictví po její matce hraběnce Schönborn-Lobkowitz. V jediné dosud publikované studii o Vondráčkovi, v níž uvedené životopisné údaje zde opravujeme, jsme vznesli hypotézu o možné vazbě Vondráčka na hudbymilovný



42. Janiček [Janiscek]. Concerto en ut majeur pour violon, cordes, 2 trompettes et timbales. Parties séparées manuscrites, page de titre et début de la partie de violon solo. / Koncert C dur pro housle, smyčce, 2 trubky a tympány. Rukopisné party, titulní strana a první strana partu sólových houslí. F-Pn, MS-11927. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

provenance des manuscrits pragois et de la chercher chez les ancêtres de la comtesse Schönborn-Lobkowitz, les comtes de Brühl. De futures recherches seront nécessaires pour pouvoir confirmer cette hypothèse.

Sans avoir pu dévoiler tous les mystères de la carrière de François-Jean Wondradschek, la mise en contexte de ses éditions parisiennes donne des clés pour de futures découvertes sur sa vie avant son séjour parisien. Ces données restent toutefois indépendantes de la connaissance de son œuvre qui mérite d'être redécouverte par les musiciens d'aujourd'hui.

(JF)

» **VII Janiscek [Janiček]. Concerto en ut majeur pour violon, cordes, 2 trompettes et timbales. Parties séparées manuscrites.** F-Pn, MS-11927.

Le nom de ce compositeur suppose une origine Ltchèque et correspond à l'orthographe actuelle Janíček, un diminutif du prénom Jan. Nous n'avons pu trouver aucune trace d'un compositeur de ce nom. S'agirait-il d'une œuvre de jeunesse d'Anton Janitsch (1751/2-1812)? Né en Bohême d'un père d'origine hongroise, cet enfant prodige du violon grandit en Suisse. Sa première tournée connue eut lieu en 1766. Il entra ensuite au service de plusieurs cours allemandes, tout en continuant à se produire en concert en Europe centrale, par exemple lors d'une tournée en 1778 aux côtés des

rod Lobkowitzů (FRANKOVÁ 2016b). Zaměříme-li se blíže na dedikanta Vondráčkova pařížského opusu 1, nabízí se nicméně možnost jiného původu pražských rukopisů; tedy hledat jej u předků hraběnky Schönborn-Lobkowitz, hrabat von Brühl. Potvrzení či vyvrácení takové hypotézy si však vyžádá další výzkum.

Přestože hudební kariéra Františka Jana Vondráčka v sobě stále skrývá mnoho tajemného, studium pařížských tisků jeho děl přináší klíčové informace, které snad povedou k budoucímu odhalení jeho kariéry před příchodem do Paříže. Zmíněné biografické údaje nicméně zůstávají nezávislé na objevování jeho tvorby, která zaslouží své místo na současných pódiích.

(JF)

» **VII Janíček [Janiscek]. Koncert C dur pro housle, smyčce, 2 trubky a tympány. Rukopisné party.** F-Pn, MS-11927.

Jméno tohoto skladatele předpokládá český původ a odpovídá současnému pravopisu Janíček, tedy deminutivu křestního jména Jan. Ke skladateli toho jména jsme nemohli najít žádnou stopu. Mohlo by se snad jednat o juvenilii Antona Janitsche (1751/2-1812)? Ten se narodil v Čechách jako syn otce maďarského původu, ale vyrostl ve Švýcarsku. Od dětství byl zázračně nadaným hráčem na housle. Jeho první známé turné proběhlo v roce 1766. Poté vstoupil do služeb několika

Bohémiens Josef Reicha et Jean-Baptiste Krumpholtz (GRÜNSTEUDEL 2003, en particulier p. 15-17 et 19).

Le manuscrit provient d'une ancienne collection centrée sur la musique pour violon, dont nous avons découvert l'existence lors de la préparation de cette exposition. Elle est à présent dispersée entre plusieurs lettrages du fonds de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire (principalement D et L, accessoirement MS et X). Nous avons pu identifier trois séries, chacune numérotée à partir de 1 avec des lacunes plus ou moins importantes : concertos pour violon (23 retrouvés sur au moins 88 numéros), sonates pour violon et basse continue (49 retrouvées sur au moins 74), quatuors à cordes (2 retrouvés sur au moins 3). Elle se distingue d'autres collections similaires par la présence non seulement du numéro dans le coin supérieur droit de la première page de chaque partie, mais aussi du nom du compositeur suivi du numéro et de la tonalité (ou de la tonalité et du numéro), notés verticalement dans la marge gauche de la partie servant de chemise aux autres pour les concertos et les quatuors en parties séparées de format oblong, ou horizontalement au bas de la première page des sonates en partition de format vertical. Cette mention servait à l'évidence à trouver facilement les œuvres sur l'étagère où elles étaient rangées.

Pour autant qu'on puisse juger du répertoire d'après les fascicules identifiés, les Italiens s'y taillent la part du lion avec 14 concertos et 34 sonates de 8 compositeurs, parmi lesquels dominent nettement les noms de

Giuseppe Tartini (1692-1770, 8 concertos et 14 sonates), Domenico Ferrari (1722-1780, 1 concerto et 10 sonates) et Felice Giardini (1716-1796, 1 concerto et 8 sonates). La contribution des compositeurs du Saint-Empire se révèle plus éclatée, avec 5 concertos, 9 sonates et 2 quatuors de 10 compositeurs différents, parmi lesquels seuls Johann Stamitz (1717-1757, 4 sonates), Florian Leopold Gassmann (1729-1774, 2 quatuors) et le Flamand Pierre Van Maldere (1729-1768, 2 sonates) sont représentés par plus d'une œuvre, tous les autres ne l'étant que par un concerto (par exemple Carl Friedrich Abel) ou une sonate (par exemple Christian Cannabich ou Wenceslaus Wodiczka). Les Français ferment la marche, avec en tête le méconnu Charles-Antoine Branche (1722-1810, 1 concerto et 2 sonates) suivi de Martin Berteau (1708?-1771) et Pierre Vachon (1738-1803) avec 2 sonates chacun et de Pierre Gaviniès (1728-1800, 1 concerto).

Malgré ce caractère résolument international, la grande majorité des copies sont d'origine française, avec deux copistes principaux. Les auteurs représentés, les éditions recopiées – la plus tardive semble être l'op. 5 de Ferrari, annoncé le 21 janvier 1762 (DEVRIÈS 2005b, p. 187) – et les quelques copies datées – 1758 pour un concerto de Carl Joseph Toeschi ayant appartenu à Conrad Breunig (F-Pn, D-11235, numéroté 76) et une sonate de Tartini (F-Pn, MS-9796 (13), numéroté 37), 1759 pour une sonate de Branche (F-Pn, MS-3521 (1), numéroté 22) – suggèrent que l'ensemble a dû être copié à la fin des années 1750 et au cours de la décennie

německých dvorů, přičemž stále pokračoval v koncertní dráze ve střední Evropě. Například v roce 1778 se účastnil turné po boku českých hudebníků Josefa Rejchy a Jana Křtitele Krumpholtze (GRÜNSTEUDEL 2003, zejména s. 15–17 a 19).

Představovaný rukopis pochází z jedné někdejší sbírky zaměřené na tvorbu pro housle, jejíž existenci jsme objevili při přípravě této výstavy. V současnosti je sbírka rozptýlená mezi vícero písmen signatur fondu bývalé knihovny Pařížské konzervatoře (hlavně mezi D a L, okrajově mezi MS a X). Podařilo se nám identifikovat tři řady, číslované vždy od 1 s většími či menšími mezery: koncerty pro housle (23 nalezených z nejméně 88 čísel), sonáty pro housle a basso continuo (49 nalezených z nejméně 74), smyčcové kvartety (2 nalezené z nejméně 3). Tato sbírka se od jiných podobných odlišuje nejen přítomností čísla v pravém horním rohu první strany každého hlasu, ale také jménem skladatele, po kterém následuje číslo a tónina (nebo naopak tónina a až po ní číslo), jež jsou psány buď svisle po levém okraji části sloužící za obálku ostatním hlasům u partů koncertů a kvartetů formátu na šířku, nebo vodorovně v zápatí první strany u partitur sonát formátu na výšku. Takováto poznámka nepochybně sloužila ke snadšímu vyhledání děl na polici, kde byly noty uloženy.

Jak aspoň můžeme usuzovat z identifikovaných svazků, na složení repertoáru měli lví podíl Italové (14 koncertů a 34 sonát od 8 skladatelů), mezi nimiž jasně převládají jména Giuseppa Tartiniho (1692–1770,

8 koncertů a 14 sonát), Domenica Ferrariho (1722–1780, 1 koncert a 10 sonát) a Felice Giardiniho (1716–1796, 1 koncert a 8 sonát). Zastoupení skladatelů ze Svaté říše římské je méně ucelené: jde o 5 koncertů, 9 sonát a 2 kvartety od 10 různých skladatelů, mezi nimiž pouze Jan Václav Stamic (1717–1757, 4 sonáty), Florian Leopold Gassmann (1729–1774, 2 kvartety) a Václav Pierre Van Maldere (1729–1768, 2 sonáty) jsou zastoupeni více než jedním dílem, zatímco všichni ostatní jen jedním koncertem (například Carl Friedrich Abel) nebo jednou sonátou (například Christian Cannabich či Václav Vodička). Přehled uzavírají Francouzi v čele s nedoceněným Charlesem-Antoinem Branchem (1722–1810, 1 koncert a 2 sonáty) následovaným Martinem Berteauem (1708?–1771) a Pierrem Vachonem (1738–1803), každý se 2 sonátami, a Pierrem Gavinièsem (1728–1800, 1 koncert).

Přes jednoznačnou mezinárodní povahu této sbírky je velká většina opisů francouzského původu a pochází od dvou hlavních opisovačů. Zastoupení autorů a opsaná vydání – nejpозdější se zdá být opus 5 od Ferrariho, inzerovaný 21. ledna 1762 (DEVRIÈS 2005b, s. 187) – a několik datovaných opisů – z roku 1758 koncert od Carla Josepha Toeschiho, který patřil Conradu Breunigovi (F-Pn, D-11235, s číslem 76) a jedna Tartiniho sonáta (F-Pn, MS-9796 (13), s číslem 37), z roku 1759 další sonáta od Branche (F-Pn, MS-3521 (1), s číslem 22) – napovídají, že celá sbírka musela být opsána koncem 18. století a v průběhu následujícího desetiletí. Číslování svazků bylo přidáno dodatečně, protože ze dvou výše

suivante. La numérotation des fascicules a été ajoutée dans un second temps puisque, des deux sonates précitées, celle de Tartini a reçu un numéro plus élevé que celle de Branche copiée un an plus tôt.

Cette bibliothèque musicale privée est sans aucun doute entrée dans les collections de la bibliothèque du Conservatoire à la faveur des confiscations révolutionnaires, car les volumes que nous avons pu identifier sont déjà signalés dans le catalogue de la musique instrumentale rédigé par l'abbé Roze, bibliothécaire de 1809 à 1817 (F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (5)). Les archives conservées ne permettent malheureusement pas d'en déterminer les anciens possesseurs.

Le concerto de Janisceck adopte la coupe habituelle en trois mouvements du concerto vénitien (ici Allegro non molto, Adagio dans le ton relatif *la* mineur, Allegro), avec dans chacun des motifs différents pour les *tutti* et les solos. L'œuvre et la source présentent trois caractéristiques inhabituelles au sein de cette collection. Tout d'abord, l'accompagnement comprend en plus des cordes deux trompettes en *ut* et des timbales en *ut* et *sol*; toutefois, ces instruments n'interviennent que dans les *tutti* des deux mouvements rapides. Ensuite, une brève cadence est notée dans la partie soliste à la suite de chacun des deux derniers mouvements. Enfin, il s'agit, avec les deux quatuors de Gassmann, d'une des rares copies d'origine austro-bohémienne, comme en témoigne le filigrane aux trois croissants de lune.

(FPG)

uvedených sonát dostala ta od Tartiniho vyšší číslo než sonáta od Branche opsaná o rok dříve.

Tato soukromá hudební knihovna se do sbírek knihovny Pařížské konzervatoře dostala zcela jistě v rámci konfiskací za Francouzské revoluce, neboť svazky, které se nám podařilo identifikovat, jsou obsaženy již v katalogu instrumentální hudby sestaveném abbé Rozem, knihovníkem této knihovny v letech 1809 až 1817 (VM FONDS 1 ADC-4 (5)). Dochované archivní fondy naneštěstí neumožňují určit jejich bývalé majitele.

Tento Janíčkův koncert má obvyklé třívěté členění benátského koncertu (zde Allegro non molto, Adagio v paralelní tónině a moll, Allegro), s různými motivy pro *tutti* a sóla v každé větě. Dílo i jeho opis nesou tři rysy, jež jsou v rámci této sbírky neobvyklé. Zaprvé doprovod čítá kromě smyčců také dvě trubky v C a tympány v C a G, nicméně tyto nástroje hrají jen v *tutti* obou rychlých vět. Zadruhé v sólovém partu na konci každé z obou posledních vět je zapsána krátká kadence. A konečně zatřetí se spolu s oběma Gassmannovými kvartety jedná o jeden ze vzácných opisů česko-rakouského původu, o čemž svědčí filigrán se třemi půlměsíci.

(FPG)

Tři hudební nástroje

mezi Prahou a Paříží

Trois instruments

de musique entre Prague et Paris





43. Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Monsieur de Kohault, musicien autrichien. 1764.*

Dessin en couleurs / kolorovaná kresba. F-CHm, CAR 426.

(© GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda)

» **VIII Louis Carrogis, dit Carmontelle.**
Mr de Kohault musicien autrichien (1764).
 F-CHm, CAR 426

Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), fait partie des personnalités exceptionnelles du Paris des Lumières, car il a dessiné plus de sept cents portraits de ses contemporains de toutes les classes de la société (voir notice XIII, p. 329). C'est par lui que fut prise sur le vif, de façon unique, l'effigie de Joseph Kohaut (1734-1777), qui fut, avec son frère Karl, l'un des derniers virtuoses connus du luth (voir aussi notice X, p. 308). L'histoire du luth et de son essor dans le milieu aristocratique, mais aussi bourgeois, est liée avec la tradition du chant accompagné au luth et des pièces pour luth seul, qui ont connu leur apogée en France au cours du ^{xvii}e siècle. L'emploi du luth pour le jeu en solo fut essentiel pour le développement de l'instrument, de sa facture et de sa technique. C'est ainsi que le type de luth baroque à onze chœurs vit le jour en France, pour devenir à partir du milieu du ^{xvii}e siècle l'instrument dominant en Europe pendant une centaine d'années. Les pièces, souvent en forme de danses, des compositeurs français, écrites directement ou arrangées pour luth et notées en tablature française, représentaient dans la seconde moitié du ^{xvii}e siècle un article d'exportation fréquent, diffusé dans tout le reste de l'Europe.

Il était de bon ton parmi les jeunes aristocrates d'Europe centrale de savoir jouer du luth. Ainsi, lors de

» **VIII Louis Carrogis, dit Carmontelle.**
Mr de Kohault musicien autrichien (1764).
 F-CHm, CAR 426

Louis Carrogis, řečený Carmontelle (1717–1806), patří k výjimečným zjevům osvěcenské Paříže, vytvořil totiž přes sedm set portrétů svých současníků ze všech vrstev společnosti (více o něm viz heslo XIII, s. 329). Tímto jedinečným způsobem tak byla zachycena i podoba Josefa Kohouta (1734–1777), který spolu se svým bratrem Karlem představuje jedny z posledních známých virtuosů na loutnu (viz heslo X, s. 309). Historie loutny a její rozkvět v prostředí šlechty, ale i měšťanské společnosti je spjat s tradicí písní doprovázených na loutnu a sólových skladeb, které dosáhly největšího rozmachu ve Francii v průběhu 17. století. Důležité pro rozvoj nástroje, jeho stavby a hráčské techniky bylo jeho využití v sólové hře. Díky tomu byla ve Francii v polovině 17. století ustálena podoba jedenáctisborové barokní loutny, která se stala dominantním nástrojem v Evropě na sto let. Jednotlivé kusy od francouzských skladatelů, často v podobě tanců, psané přímo pro loutnu či pro ni upravované a zapísané ve francouzské loutnové tabulatuře byly ve druhé polovině 17. století četným vývozním artiklem šířeným do zbytku Evropy.

Pro mladé šlechtice ze střední Evropy patřilo k dobrému vychování umět hrát na loutnu. Během svých kavalírských cest se někdy až na celý rok zastavovali ve Francii a studovali na tamních šlechtických

leur Grand Tour, ils séjournaient parfois jusqu'à une année entière en France afin d'y étudier dans les académies aristocratiques, dont celles de Paris et d'Angers étaient parmi les plus populaires (KUBEŠ 2013). Pendant leurs études dans les académies, les jeunes aristocrates apprenaient à danser et à jouer d'un instrument, le plus souvent du luth, en leçons particulières. Parmi les luthistes, voire même les compositeurs pour le luth issus de l'aristocratie de la monarchie des Habsbourg, nous pouvons mentionner Johann Anton Losy von Losinthal (1651-1721), Johann Adam von Questenberg (1678-1752) ou le prince Ferdinand August von Lobkowitz (1655-1715) et son fils Philipp Hyazinth (1680-1734), tous deux grands francophiles. Les collections des Lobkowitz contiennent du reste la plus vaste collection au monde de tablatures de luth de cette époque, qui réunit environ 2000 œuvres (ŠTUDENT 2014, voir aussi LIBIN – SLOUKA 2019).

Et c'est avec le prince Philipp Hyazinth von Lobkowitz qu'est franchi un grand pas dans l'évolution de cet instrument. Tandis que le luth baroque à onze chœurs s'est développé en France, sa forme la plus tardive, le luth à treize chœurs, avec deux chœurs graves supplémentaires montés sur une extension du chevillier nommée « cavalier », est née à Prague, dans la maison aux Trois petits violons (« U Tří houslíček », aujourd'hui 210 rue Nerudova). Son invention est due au plus grand virtuose du luth de son temps, et peut-être de toute l'histoire de la musique, Silvius Leopold Weiss (1687-1750), dont les qualités d'instrumentiste et même de compositeur sont comparées à juste titre à celles de Johann Sebastian

Bach. En 1717, Weiss se rendit de Dresde à Prague sur l'invitation de son mécène, le prince de Lobkowitz, et y rencontra sans doute Thomas Edlinger (1662-1729), maître luthier de renom qui fabriquait et réparait les instruments pour le prince. Peu après une autre visite de Weiss à Prague en 1718 virent le jour ses premières œuvres pour luth à treize chœurs (ŠTUDENT 2013). C'est aussi avec cet instrument qu'est représenté Joseph Kohaut sur le portrait de Carmontelle.

Le portrait du musicien montre ce dernier assis dans un fauteuil à tenture en brocart rouge, sur une terrasse qui donne probablement sur un parc à l'anglaise ou un bois. Joseph Kohaut porte un manteau et une culotte gris; une écharpe bleu clair en satin dépasse en dessous du luth. Le musicien est montré en train de jouer, mais son regard est fixé vers le lointain. Comme dans tous les autres portraits de Carmontelle, le sujet est représenté de profil, position la plus facile pour le dessinateur. Malgré le rendu moins précis de l'instrument que tient le musicien, par exemple quant au nombre de chevilles, ce luth présente certains éléments distinctifs qui permettent d'en déterminer le type. En particulier, il a trois roses au lieu d'une seule, soit un nombre plus caractéristique des théorbes et des luths basses. On remarque ensuite le cavalier sur le chevillier, dont le luth fut justement pourvu précisément par le maître luthier pragois Edlinger déjà mentionné. Le corps de l'instrument est assez long et ovale, donc proche du théorbe. Joël Dugot identifie dans son analyse du portrait de Kohaut l'instrument représenté soit comme un théorbe

akademiích, přičemž mezi nejoblíbenější patřily akademie v Paříži a v Angers (KUBEŠ 2013). Během studia na akademiích mladí šlechtici také pobírali soukromé hodiny tance a hry na nějaký nástroj, nejčastěji na loutnu. Mezi uznávanými hráči, a dokonce skladateli pro loutnu z řad šlechticů rakouského soustátí můžeme jmenovat Jana Antonína Losyho z Losinthalu (1651–1721), Jana Adama z Questenberku (1678–1752) či velké frankofily – otce a syna knížata z Lobkowicz Ferdinanda Augusta (1655–1715) a Filipa Hyacinta (1680–1734). Lobkowiczské sbírky ostatně obsahují největší dochovanou dobovou kolekci loutnových tabulatur na světě, čítající na 2000 skladeb (ŠTUDENT 2014, viz také LIBIN – SLOUKA 2019).

Právě s posledně jmenovaným knížetem je spjat i důležitý krok ve vývoji nástroje. Zatímco se barokní jedenáctisborová loutna vyvinula ve Francii, její pokročilejší podoba, třináctisborová loutna s dvěma dalšími sbory v base připojeními pomocí nástavce ve formě basového jezdce na kolíčníku, vznikla v Praze, v domě U Tří housliček (dnešní Nerudova č. p. 210). Za jejím vynálezem stál největší loutnový virtuos své doby a možná i hudební historie Silvius Leopold Weiss (1687–1750), jehož hráčské i skladatelské kvality jsou právem přirovnávány k Johannu Sebastianu Bachovi. Weiss přijel z nedalekých Drážďan roku 1717 na návštěvu do Prahy na pozvání svého mecenáše knížete z Lobkowicz a pravděpodobně se zde setkal s místním věhlasným loutnařem Thomasem Edlingerem (1662–1729), který pro knížete upravoval a stavěl nástroje. Krátce po další Weissově návštěvě Prahy v roce 1718 jsou již doloženy jeho první skladby

pro rozšířený typ nástroje – třináctisborovou loutnu (ŠTUDENT 2013). S takovým nástrojem je zpodobněn i Josef Kohout na Carmontellově portrétu.

Portrét ukazuje hudebníka sedícího v křesle s červeným brokátovým potahem, umístěném na terase, která vede snad do anglického parku či lesa. Josef Kohout má na sobě šedý kabát a kalhoty, zpod loutny vykukuje světle modrá saténová šerpa. Je zachycen při hře, jeho pohled je však upřen do dále. Stejně jako u všech ostatních Carmontellových portrétů, i zde je portrétovaná osoba zpodobněna z profilu, tedy z kreslířsky nejsnadnější pozice. I přes méně přesné zpodobnění hudebníkovy nástroje, například v počtu namalovaných kolíků na struny, vykazuje tato loutna některé rozpoznávací prvky umožňující určit typ nástroje. Překvapivě jsou zde namísto jedné hned tři rozety, tedy počet typičtější pro teorby a basové loutny. Dále si můžeme všimnout basového nástavce u kolíčníku, který právě k loutně přibyl u výše zmíněného pražského loutnaře Edlingera. Tělo nástroje je poměrně dlouhé a oválné, tedy blízké teorbě. Ve své analýze Kohoutova portrétu identifikuje Joël Dugot zobrazený nástroj jako třináctisborovou loutnu postavenou modernizací italské teorby ze 17. století, či jako nově postavený nástroj s danými charakteristikami (DUGOT 1987). Takových přestavěných či „falešně“ přestavěných nástrojů se do dnešní doby dochovalo celkem devět, hlavním autorem většiny z nich je Edlinger. Je tedy možné, že i Kohoutova loutna pocházela od tohoto nástrojaře. Tyto nástroje mají silnější a delší tón blízký teorbě, a lépe tedy vyniknou v komorní hře. Právě skladby

italien du XVII^e siècle transformé en luth à treize chœurs, soit comme un instrument nouvellement construit avec les mêmes caractéristiques (DUGOT 1987). Au total, neuf instruments ainsi transformés ou « faussement » reconstruits, la plupart par Edlinger, sont conservés de nos jours. Il se peut donc que le luth de Kohaut provienne lui aussi de ce facteur. Ces instruments possèdent un son plus fort et plus long, proche de celui du théorbe, et ressortent donc mieux dans la musique de chambre. Et ce sont précisément des œuvres pour luth à treize chœurs avec accompagnement de violon et de violoncelle, avec le luth comme instrument soliste, qu'ont produites les luthistes d'Europe centrale, notamment S. L. Weiss et aussi Karl Kohaut. Avec Joseph Kohaut, la musique pour luth ainsi que l'emploi de cet instrument firent leur retour en France, pays d'où l'intérêt pour cet instrument s'était répandu dans le reste de l'Europe un siècle auparavant.

(JF)

pro třináctisborovou loutnu s doprovodem houslí a violoncella, v nichž má loutna sólistické postavení, jsou plodem středoevropských loutnistů, zejména S. L. Weisse a také Karla Kohouta. S Josefem Kohoutem se loutnový repertoár a využití tohoto nástroje dostaly zpět do Francie, země, z níž se o sto let dříve zájem o tento nástroj šířil do zbytku Evropy.

(JF)

Nejistého původu?

Origines et identités retrouvées





44. Thomas Brodsky. *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle. Œuvre II^{me}*. Bruxelles: Van Ypen et Pris, [1776], page de titre / titulní strana.

F-Pn, VM7-5364. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

» **IX Thomas Brodsky. *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle* [...] Œuvre II^{me}.** Bruxelles: Van Ypen; La Haye: Detune; Amsterdam: Vlam; Paris: Cousineau; Lyon: Castaud; Francfort & Mayence [s.n.], [1776]. F-Pn, VM7- 5364

Les *Annonces, affiches et avis divers* du 9 mai 1776 (p. 466) et le *Mercure de France* de mai 1776 (p. 188) annoncent la parution de cet op. 2 d'un certain « T. Brodsky ». Ses éditeurs bruxellois, les frères Van Ypen, Pierre-Joseph (1747-1792) et Philippe-Henri (1737-?) et leur associé originaire de Dieppe, Abraham Pris (1734-1800), ont cherché à lui assurer une diffusion internationale avec des dépositaires dans six autres villes. Fait relativement rare, c'est le graveur d'origine autrichienne Paul Mechtler (1724-1812), futur associé des frères Van Ypen, et non le compositeur, qui signe l'épître dédicatoire à Charles Marie Raymond, duc d'Arenberg, feld-maréchal et grand bailli de Hainaut. En décembre 1776 et avril 1778, le *Mercure de France* annoncera deux autres recueils de sonates pour clavecin ou pianoforte avec accompagnement de cordes, également édités à Bruxelles. Dans les trois cas, les annonces parisiennes précèdent d'au moins un mois celles du mensuel bruxellois *L'Esprit des journaux français et étrangers*, qui paraissent respectivement en juillet 1776, février 1777 et mai 1778.

» **IX Thomas Brodsky. *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle* [...] Œuvre II^{me}.** Brusel: Van Ypen; Haag: Detune; Amsterdam: Vlam; Paříž: Cousineau; Lyon: Castaud; Frankfurt & Mohuč [s.n.], [1776]. F-Pn, VM7- 5364

Periodika *Annonces, affiches et avis divers* z 9. května 1776 (s. 466) a *Mercure de France* z května 1776 (s. 188) ohlašují vydání opusu 2 jistého „T. Brodsky[ho]“. Jeho bruselští nakladatelé, bratři Pierre-Joseph (1747–1792) a Philippe-Henri (1737–?) Van Ypenovi, se spolu se svým obchodním společníkem Abrahamem Prisem (1734–1800), pocházejícím z Dieppe, snažili zajistit opusu mezinárodní distribuci díky komisionářům v šesti dalších městech. Je relativně vzácným jevem, že dedikaci adresovanou Charlesi Marie Raymondovi, vévodovi d'Arenberg, polnímu maršálu a místodržícímu hrabství henegavského, podepsal rytec rakouského původu Paul Mechtler (1724–1812), budoucí obchodní společník bratří Van Ypenových, a nikoli sám hudební skladatel. V prosinci 1776 a v dubnu 1778 ohlásil *Mercure de France* dvě další sbírky sonát pro cembalo nebo klavírový klavír s doprovodem smyčců, vydané rovněž v Bruselu. Ve všech třech případech předcházely inzeráty v pařížském tisku minimálně o jeden měsíc inzerátům otištěným v bruselském měsíčníku *L'Esprit des journaux français et étrangers* v červenci 1776, v únoru 1777 a v květnu 1778.

À ce mystérieux compositeur au nom typiquement tchèque, les lexicographes ont forgé petit à petit, entre faits réels, confusions, hypothèses devenues certitudes et inventions pures et simples, une identité et une biographie largement fictives.

Pour Gerber, Brodsky est un compositeur encore vivant, qui a fait graver à Bruxelles vers 1782 trois recueils de trios et quatuors avec piano et dont on connaît en manuscrit six symphonies et quelques œuvres pour violoncelle. La date de 1782 provient probablement d'une annonce des *Münchener wöchentliche Anzeigen* du 8 mai 1782. Les symphonies, qui figurent bien dans le catalogue BREITKOPF 1774, p. 3, paraissent perdues. En revanche, ce n'est pas à Brodsky que le catalogue BREITKOPF (1773, p. 22 et 24) attribue un *solo* et un concerto pour violoncelle, mais à un certain « Brodetz ». Curieusement, Gerber n'a pas fait le rapprochement avec le violoncelliste « Brodecz », dont il nous apprend un peu plus haut qu'après avoir été au service d'un aristocrate en Hongrie, il est mort à Prague dans la fleur de l'âge durant les vingt dernières années (GERBER 1790-1792, vol. 1, col. 208, articles « Brodsky (---) » et « Brodecz »).

Dlabacž précise à propos du même Brodecz qu'il a été inhumé dans l'église Saint-Gilles (sv. Jilii) de Prague. Le 22 décembre 1771, on y célébra en effet les obsèques de Mathias Brosky, « oriundus Pragæ, virtuosus fidicen » [originaire de Prague, instrumentiste à cordes virtuose], mort la veille de fièvre putride à l'âge de 27 ans, inhumé ensuite au cimetière de l'église

Saint-Étienne (sv. Štěpána), où il avait été baptisé le 15 février 1744 sous le nom de Matěj Waczlaw Brodecz [Matěj Václav Brodeč] (CZ-Pam, JIL Z3, fol. 215v-216r et ŠT N6, p. 514). La notice suivante est consacrée à Johann Brodeczký, Bohémien de naissance et habile violoniste, élève de Franz Mensi (1753-1829). L'auteur émet l'hypothèse qu'il pourrait être identique au Brodský de Gerber, à propos duquel il reprend les mêmes informations sans lui consacrer d'entrée distincte (DLABACŽ 1815, vol. 1, col. 227, articles « Brodecz » et « Brodeczký, Johann »).

Avec Fétis, le nom de Brodsky disparaît complètement et l'hypothèse de Dlabacž est tacitement considérée comme un fait avéré. Comme il faut bien expliquer l'initiale « T. » des pages de titre, notre compositeur devient Jean-Théodore Brodeczky. L'imagination féconde du musicographe belge en fait un violoniste et claveciniste né en Bohême, qui voyage en Allemagne et dans les Pays-Bas vers 1770 et se fixe en 1774 à Bruxelles, où il est « attaché à la musique particulière de l'archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas ». Aux œuvres citées par ses deux prédécesseurs, Fétis ajoute des études pour violon – probablement fictives – et « une œuvre de trios et une œuvre de quatuors », à l'évidence celles conservées à la BnF, qui font donc double emploi avec deux des recueils de sonates pour piano gravés à Bruxelles, prétendument en 1782 (FÉTIS 1837-1844, vol. 2, p. 316, article « Brodeczky (Jean-Théodore) », repris sans changement dans FÉTIS 1866-1868, vol. 2, p. 79).

Uvedenému tajemnému skladateli typicky českého jména vytvořili lexikografové postupem doby z velké části smyšlenou identitu a životopis pohybující se na pomezí skutečnosti, změti nejasností, za pravdu pokládajících hypotéz i naprostých výmyslů.

Pro Gerbera je Brodsky ještě žijícím skladatelem, který nechal v Bruselu kolem roku 1782 vydat rytým nototiskem tři sbírky klavírních trií a kvartetů a od nějž bylo v rukopise známo šest symfonií a několik skladeb pro violoncello. Datum 1782 pochází pravděpodobně z jednoho inzerátu z *Münchener wöchentliche Anzeigen* z 8. května 1782. Uvedené symfonie jsou sice zapsány v katalogu BREITKOPF (1774, s. 3), zdají se však být ztraceny. Naopak katalog BREITKOPF (1773, s. 22 a 24) připisuje jedno *sólo* a jeden koncert pro violoncello nikoli Brodskému, nýbrž jistému „Brodetz[ovi]“. Je poněkud překvapivé, že si Gerber nespojil jméno Brodsky s violoncellistou „Brodecz[em]“, o němž nám jen o něco výše sděluje, že působil ve službách jednoho šlechtice v Uhrách a následně zemřel v nejlepších letech v průběhu uplynulého dvacetiletí v Praze (GERBER 1790–1792, sv. 1, sl. 208, hesla „Brodsky (---)“ a „Brodecz“).

Dlabač udává ohledně téhož Brodeče, že byl pohřben v kostele sv. Jiljí v Praze. Tam se opravdu dne 22. prosince 1771 uskutečnil pohřeb Mathiasa Brosky[ho], „oriundus Pragæ, virtuosus fidicen“ [rodem Pražana, virtuózního hráče na smyčce], zesnulého předchozího dne ve věku 27 let na břišní tyfus, následně pohřbeného na hřbitově u kostela sv. Štěpána, ve kterém

byl dotyčný pokřtěn 15. února 1744 jménem Matěj Waczlaw Brodecz [Matěj Václav Brodeč] (CZ-Pam, JIL Z3, fol. 215v–216r a ŠT N6, s. 514). Následuje heslo věnované Johannu Brodeczkému, rodilému Čechovi a šikovnému houslistovi, žáku Františka Mensiho (1753–1829). Dlabač vyslovuje hypotézu, že by tento Brodeczký mohl být totožný s Brodským uváděným Gerberem, jemuž Dlabač nevěnuje samostatné heslo a informace o něm jen přejímá (DLABAČ 1815, sv. 1, sl. 227, hesla „Brodecz“ a „Brodeczký, Johann“).

Vlivem prací belgického lexikografa Fétise mizí jméno Brodsky úplně a Dlabačova hypotéza je nadále mlčky považována za potvrzenou skutečnost. Vzhledem k tomu, že bylo potřeba nějak vysvětlit iniciálu „T.“ objevující se na titulních stranách not, stal se z našeho skladatele Jean-Théodore Brodeczky. Bohatá Fétisova obrazotvornost učinila z Brodeczkyho v Čechách narozeného houslistu a cembalistu, který se vydal kolem roku 1770 do Německa a Nizozemí a v roce 1774 se usadil v Bruselu, kde byl „přičleněn k soukromému hudebnímu tělesu arcivévodkyně rakouské, vládkyně Rakouského Nizozemí“. Ke skladbám citovaným jeho dvěma předchůdci Fétis přidává etudy pro housle – nejspíš smyšlené – a „jednu skladbu pro trio a jednu pro kvarteto“, což jsou beze sporu ty, které uchovává Francouzská národní knihovna, a jsou tedy uváděny dvakrát, spolu se dvěma skladbami ze sbírky sonát pro klavír vydaných rytým nototiskem v Bruselu údajně roku 1782 (FÉTIS 1837–1844, sv. 2, s. 316, heslo „Brodeczky (Jean-Théodore)“, převzaté beze změn ve FÉTIS 1866–1868, sv. 2, s. 79).

Eitner reprend la « biographie » de Fétis, mais souligne que les pages de titre des deux seules œuvres qu'il ait pu examiner (les op. 2 et 3) portent bien le nom « Brodsky » et fait remarquer que Dlabacž renvoie à l'article « Brodsky » de Gerber dans son propre article sur Brodeczky (EITNER 1900-1904, vol. 2, p. 198, article « Brodeczky (Brodsky), Johann Theodor »). Un dictionnaire tchèque plus récent renvoie aux auteurs précédents pour sa notice (ČERNUŠÁK – ŠTĚDRŮ – NOVÁČEK 1963-1965, vol. 1, p. 136, article « Brodecký Jan Theodor »).

C'est seulement en 2024, lors des travaux préparatoires à la présente exposition, et grâce aux moteurs de recherche des Archives de l'État en Belgique, qu'a émergé la véritable identité de ce compositeur, dont l'origine reste cependant mystérieuse. Il s'agit de Thomas Brodsky, qui apparaît à Eupen en 1760 comme accompagnateur de la Société musicale locale, puis comme organiste de l'église Saint-Nicolas (1761-1768). Il occupe ensuite (1770-1783) la tribune de Sainte-Catherine à Kettenis, village voisin d'Eupen. Le 3 juin 1762, il a épousé Petronella Barbier (B-EUsta, 531 – 6-069 – 17, p. 256), qui lui donnera neuf enfants (B-EUsta, 531 – 6-069 – 9, p. 10, 33, 47, 66, 94, 138, 169, 207 et F.1.6.I.10, fol. 91r), dont deux au moins seront musiciens : Heinrich Xaver, né le 4 décembre 1773, se produisait déjà à Augsbourg, puis sans doute à Munich, en mars 1791 (*Augspurgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- und ökonomischen Neuigkeiten*, 14 mars 1791;

Kurfürstlich gnädigst privilegirte Münchner-Zeitung, 23 mars 1791); le benjamin, Jacob, né le 30 juin 1778, sera musicien auprès de l'état-major du 47^e régiment d'infanterie de ligne de l'armée française du 20 février 1800 au 31 octobre 1812 (F-VIN, GR 21 Yc 402, matricule 350). Le registre matricule du régiment le fait par erreur naître à Schwelm, en Westphalie : il se peut que sa famille s'y soit installée peu avant son engagement. Pas plus que ceux de sa naissance, le lieu et la date de la mort de Thomas Brodsky n'ont pu être découverts jusqu'ici (Sources : PAULUS 2023 ; HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1997, p. 232, 233, 302, 583 ; HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1999, p. 377, 417-419).

(FPG)

» **X** Lettre de Joseph Kohaut au prince Hieronim Florian Radziwiłł, Gênes, 5 janvier 1760. PL-Wagad, 1/354/O/5/6987, fol. 4-10.

Joseph Kohaut (1734-1777) fait partie de ces musiciens dont le destin a suscité différentes hypothèses exubérantes. Cependant, la réalité de son parcours, tel qu'on le connaît à présent, dépasse les fictions qu'on trouve à son sujet dans nombre de dictionnaires musicaux. Une brève notice sur ce luthiste, également compositeur dans le genre nouveau de l'opéra-comique français, paraît peu après sa mort (LA BORDE 1780, tome 3, p. 438-439).

Eitner přebírá „životopis“ od Fétise, avšak upozorňuje na to, že titulní strany jediných dvou děl, jež mohl prozkoumat (op. 2 a 3), nesou skutečně jméno „Brodsky“, a poznamenává, že Dlabač odkazuje na Gerberovo heslo „Brodsky“ ve svém vlastním hesle o Brodeczkym (EITNER 1900–1904, sv. 2, s. 198, heslo „Brodeczky (Brodsky), Johann Theodor“). Na výše zmíněné autory odkazuje ještě i mnohem novější český slovník (ČERNUŠÁK – ŠTĚDRŮN – NOVÁČEK 1963–1965, sv. 1, s. 136, heslo „Brodecký Jan Theodor“).

Teprve v roce 2024 během přípravných prací na této výstavě a zejména díky internetovému vyhledávací Státního archivu v Belgii (Archives de l'État en Belgique) se vynořila pravá totožnost tohoto skladatele, jehož původ zůstává i přesto zahalen tajemstvím. Jedná se o Thomase Brodskyho, který se roku 1760 objevuje v Eupenu jako doprovoděč tamní Hudební společnosti, v letech 1761–1768 působí tamtéž jako varhaník kostela sv. Mikuláše a posléze je v letech 1770–1783 varhaníkem u sv. Kateřiny v Kettenisu, vesnici sousedící s Eupenem. Dne 3. června 1762 se tento Thomas Brodsky oženil s Petronellou Barbier (B-EUsta, 531 – 6-069 – 17, s. 256), jež mu porodila devět dětí (B-EUsta, 531 – 6-069 – 9, s. p10, 33, 47, 66, 94, 138, 169, 207 a F.1.6.I 10, fol. 91r), přičemž nejméně ze dvou se stali hudebníci. Heinrich Xaver, narozený 4. prosince 1773, působil již v březnu 1791 v Augsburgu a poté pravděpodobně v Mnichově (*Augspurgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- und ökonomischen Neuigkeiten*, 14. března 1791;

Kurfürstlich gnädigst privilegirte Münchner-Zeitung, 23. března 1791). Nejmladší Jacob, narozený 30. června 1778, byl od 20. února 1800 do 31. října 1812 hudebníkem u generálního štábu 47. pěšího pluku francouzské armády (F-VIN, GR 21 Yc 402, matriční číslo 350). V matričních záznamech pluku je jako místo jeho narození uveden omylem Schwelm ve Vestfálsku. Je možné, že se tam rodina přesunula krátce před Jacobovým narukováním do armády. U Thomase Brodskyho se dosud nepodařilo objevit ani místo a datum narození, ani místo a datum úmrtí (Zdroje: PAULUS 2023; HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1997, s. 232, 233, 302, 583; HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1999, s. 377, 417–419).

(FPG)

» **X** Dopis Josefa Kohouta knížeti Hieronimu Florianu Radziwiłłovi, Janov, 5. ledna 1760.
PL-Wagad, 1/354/O/5/6987, fol. 4–10.

Josef Kohout (1734–1777) patří k hudebníkům, jehož životní osudy byly předmětem mnoha dohadů a bujně fantazie. Jeho skutečná dosud známá životní dráha však omyl lexikografů snad ještě předčí. Informace o tomto loutnistovi a skladateli nového žánru francouzské komické opery (*opéra-comique*) se objevily u hudebních lexikografů již krátce po jeho smrti (LA BORDE 1780, sv. 3, s. 438–439), s mírnými

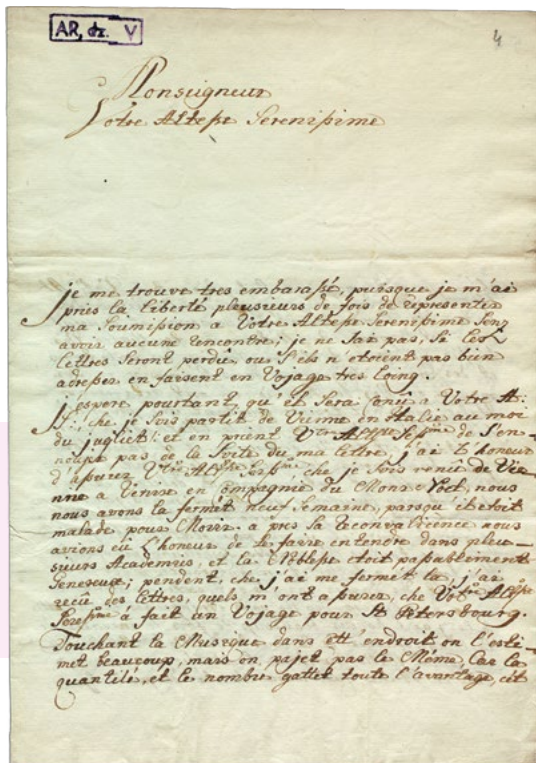
Son contenu est repris dans d'autres encyclopédies avec quelques ajouts. Mais deux lexicographes ont tour à tour radicalement modifié la véritable biographie de Joseph Kohaut, ce qui a donné naissance aux informations fautives diffusées sur sa vie. C'est d'abord François-Joseph Fétis qui fit du luthiste un trompette de l'armée autrichienne, né en Bohême, qui « ayant acquis un talent remarquable sur le luth, déserta et vint en France » (FÉTIS 1837-1844, vol. 5, p. 373). Dans l'idée de Fétis, tout musicien tchèque semble avoir été soit trompettiste, soit corniste. Cependant, il faut lui reconnaître le mérite d'avoir assez bien estimé la date de naissance du compositeur (1736). Ces informations ont survécu à toutes les révisions ultérieures dans les principales encyclopédies musicales. Pour la première édition de l'encyclopédie allemande *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, le musicologue Rudolf Quoika, natif de Žatec, fit naître Joseph Kohaut dans cette ville et le dota d'une nouvelle famille en le confondant avec l'un des fils d'un maître de chapelle de Žatec. Ce faisant, il excluait la possibilité d'un lien de parenté avec le luthiste actif à Vienne Karl Kohaut, lien pourtant attesté par les sources d'époque.

Les recherches menées dans les registres paroissiaux de Vienne et dans les archives des notaires parisiens ont permis de confirmer les rapports familiaux entre les luthistes de ce nom ayant exercé à Vienne. Des sources absolument inattendues viennent compléter radicalement nos connaissances sur la vie aventureuse de Joseph Kohaut. Car celui-ci, né à Vienne de parents

tchèques qui s'y étaient établis et où il grandit dans les palais de la haute aristocratie mélomane, ne quitta pas directement sa ville natale pour se rendre à Paris, où il fit plus tard carrière et où il composa presque toutes les seules œuvres que l'on connaisse de lui. Il débuta en 1753 comme musicien à la cour du prince lithuanien Hieronim Florian Radziwiłł. Dans les archives familiales des Radziwiłł, conservées actuellement aux Archives d'État à Varsovie, se trouvent en tout sept lettres que le musicien adressa au prince : autant de sources abso-

45. Lettre de Joseph Kohaut au prince Hieronim Florian Radziwiłł. Gênes, 5 janvier 1760 / Dopis Josefa Kohouta knížeti Hieronimu Florianu Radziwiłłovi. Janov, 5. ledna 1760.
PL-Wagad, 1/354/O/5/6987, fol. 4-10.
(© Archiwum główne akt dawnych, Warszawa)

lument extraordinaires pour l'étude des musiciens du XVIII^e siècle, qui comprennent, en plus de lettres qui décrivent le travail du musicien pour le prince entre 1757 et 1759, une autre, plus longue, adressée par Joseph Kohaut à son employeur après qu'il eut quitté son service. Les conditions de travail chez ce prince cruel n'étaient nullement favorables, et le jeune Joseph chercha donc à s'enfuir grâce à l'intervention de son protecteur Wenzel Anton, comte de Kaunitz-Rietberg, à l'époque chancelier d'État de Marie-Thérèse d'Autriche, qui fournit au luthiste



doplněními pak byly přebírány do dalších slovníků. Dva lexikografové postupně zásadním způsobem pozměnili jeho skutečný životopis, což vedlo k dodnes tradovaným chybným informacím o životě Josefa Kohouta. Nejprve François-Joseph Fétis z loutnisty vytvořil v Čechách narozeného trubače rakouské armády, který se naučil dobře hrát na loutnu a poté dezertoval a odjel do Francie

(FÉTIS 1837–1844, sv. 5, s. 373). Ve Fétisově pojetí byl zjevně každý český hudebník trubačem či hornistou, zároveň však poměrně správně odhadl možné datum skladatelova narození (1736). Tyto informace následně přetrvaly veškeré pozdější revize v hlavních hudebních encyklopediích. Pro první vydání německé encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* doplnil muzikolog Rudolf Quoiika, rodák ze Žatce, Josefovi žatecký původ a novou rodinu, když jej zaměnil za syna tamního regenschoriho. Tím také vyloučil jeho možný příbuzenský vztah s ve Vídni působícím loutnistou Karlem Kohoutem, který dobové prameny potvrzovaly.

Výzkum vídeňských matrik a pařížského archivu notářů umožnil potvrdit rodinné vazby mezi ve Vídni působícími loutnisty tohoto příjmení. Zásadně pak poznatky o poměrně dobrodružném životě Josefa Kohouta doplnily zcela neočekávané prameny. Josef Kohout totiž z Vídně, kde se narodil tam působícím českým rodičům a vyrůstal v prostředí paláců hudbymilovné vysoké šlechty, neodjel přímo do Paříže, kde později završil svoji kariéru a odkud jediné známe jeho kompozice. Jeho prvním zaměstnáním byl od roku 1753 post hudebníka na dvoře litevského knížete Hieronima Florian Radziwiłła. V rodinném archivu Radziwiłłů, dnes uloženém ve Státním archivu ve Varšavě, se dochovalo celkem sedm dopisů, které hudebník adresoval knížeti, tedy zcela výjimečné prameny pro studium hudebníků 18. století. Kromě dopisů popisujících jeho práci pro knížete v letech 1757–1759 obsahuje složka i jeden delší dopis,

des lettres de recommandation pour un nouvel emploi. Joseph Kohaut quitta la Lituanie pour Vienne d'où, après quelques semaines, il poursuivit son voyage vers l'Italie (juillet 1759). Il se mit en route avec son collègue de l'orchestre de Radziwiłł, Georg Noëlli (1727-1789), joueur de pantalon (instrument semblable au tympanon, long de 3 m et comptant 276 cordes). On peut imaginer les difficultés du voyage que les deux musiciens durent rencontrer sur les chemins rocailleux à travers les Alpes jusqu'en Italie du Nord, avec leurs instruments encombrants et très fragiles.

Joseph Kohaut ne mentionne pas dans sa lettre les tracasseries de leur voyage; il décrit en revanche les étapes et le succès qu'ils ont remporté comme musiciens. Noëlli avait étudié auparavant à Bologne et avait beaucoup voyagé. Il était donc sans doute un compagnon de voyage expérimenté. Cependant, son caractère difficile causa aux deux hommes des difficultés auprès des mécènes locaux et fut à l'origine de leur séparation à la fin de leur trajet de six mois.

Les musiciens étaient d'abord partis pour Venise, où ils passèrent neuf semaines et se produisirent lors de plusieurs concerts. De Venise, ils continuèrent par Padoue, Vicence, Vérone et Mantoue jusqu'à Milan, où ils passèrent cinq semaines. Selon Kohaut, Milan est « le plus grand endroit, que j'ai vu en Italie », où « la noblesse [est] plus agréable de toutes les autres ». Il n'est nullement étonnant que dans cette ville ayant appartenu aux pays habsbourgeois la noblesse ait été agréable pour

des musiciens recommandés par le chancelier Kaunitz. Mais là non plus, ils ne trouvèrent pas d'emploi fixe et continuèrent jusqu'à Turin, où ils cherchèrent à obtenir un poste à la cour du roi de Sardaigne. Mais ce dernier trouva le pantalon trop exotique. Kohaut décrit ainsi Turin : « la propreté, et le goût est à l'allemand parisien, mais l'économie et les soldats alla prussien ». L'avant-dernière étape qui nous soit connue est celle d'Alessandria, d'où les musiciens arrivèrent à Gênes en décembre. Ils y séjournaient déjà depuis sept semaines lorsque Joseph Kohaut adressa au prince sa longue lettre en français sur tout son voyage en Italie. Les musiciens jouèrent au Teatro del Falcone de Gênes, puis se disputèrent et Noëlli partit pour Livourne tandis que Kohaut restait à Gênes afin d'assister aux représentations durant toute la saison du carnaval. Kohaut voulut aller ensuite à Naples : il avait une recommandation pour l'ambassadeur autrichien, le comte Leopold Neipperg. Nous ignorons s'il s'y rendit réellement. Moins de deux ans plus tard, il était déjà membre de l'orchestre parisien du prince de Conti, où il acheva sa carrière.

Les sources uniques découvertes récemment confirment non seulement cet itinéraire probablement habituel pour les musiciens se dirigeant de Vienne vers le Sud au milieu du XVIII^e siècle, mais également le fait que Paris ne représentait pas toujours leur destination première. Joseph Kohaut est connu notamment grâce à des éditions parisiennes de ses œuvres de musique de chambre et aussi comme compositeur d'opéras-comiques qui y furent

který Josef Kohout poslal až po svém odchodu ze služby. Pracovní podmínky u krutého knížete nebyly nijak příznivé, mladý Josef se odtamtud snažil dostat s přimlouvou svého ochránce, tehdy ještě hraběte Václava Antonína z Kounic-Rietbergu, státního kancléře Marie-Terezie. Ten loutnistovi také napsal doporučující dopisy pro další zaměstnání. Josef odjel z Litvy do Vídně a po několika týdnech v červenci 1759 pokračoval do Itálie. Na cestu se vydal se svým kolegou z Radziwiłłovy kapely, s Georgem Noëllim (1727–1789), hráčem na pantaleon (nástroj podobný cimbálu o délce 3 m, čítající na 276 strun). Můžeme se jen domnívat, jak se oběma hudebníkům cestovalo po kamenitých cestách přes Alpy do severní Itálie s jejich poměrně velkými a velmi křehkými hudebními nástroji.

Josef Kohout ve svém dopise cestovní útrapy nezmiňuje, rozepisuje se o jednotlivých zastávkách na cestě a o úspěchu, který hudebníci sklízeli. Noëlli dříve studoval v Bologni a měl již hodně nacestováno, jistě byl tedy zkušeným společníkem na cesty. Jeho prudká povaha však narážela u místních mecenášů a v závěru jejich šestiměsíční cesty oba rozdělila.

Hudebníci se vydali nejdříve do Benátek, kde setrvali devět týdnů a hráli na několika koncertech. Z Benátek jeli přes Padovu, Vicenzu, Veronu a Mantovu do Milána, kde setrvali pět týdnů a který je dle Kohouta „největší město, co v Itálii viděl“ [pro originální citace viz francouzský text] a je tam „šlechta ze všech nejpřívětivější“. Není divu, že k hudebníkům doporučeným

kancléřem Kounicem, byla šlechta v tomto městě, spadajícím do habsburského soustátí, přívětivá. Ani zde však nezískali trvalé zaměstnání a pokračovali do Turína, kde chtěli získat post u dvora sardinského krále. Tomu však přišel pantaleon příliš exotický. Kohout Turín komentuje následovně: „čistota a vkus je zde pařížský, avšak hospodaření a vojáci jsou jako v Prusku“. Předposlední známou zastávkou byla Alexandrie, odkud v prosinci hudebníci dorazili do Janova. Byli zde již sedm týdnů, když Josef Kohout poslal knížeti svůj obsáhlý dopis ve francouzštině o celé italské cestě. Hudebníci zde hráli v divadle Teatro del Falcone, pak se pohádali, Noëlli odjel do Livorna a Kohout zde zůstal, aby mohl zhlédnout produkce během celé karnevalové sezóny. Kohout se potom chtěl vydat ještě do Neapole, jelikož měl doporučení k tamnímu rakouskému vyslanci hraběti Leopoldu Neippergovi. Nevíme, zda tam nakonec odjel, ale necelé dva roky poté již byl členem pařížského orchestru knížete Contiho, v němž završil svoji kariéru.

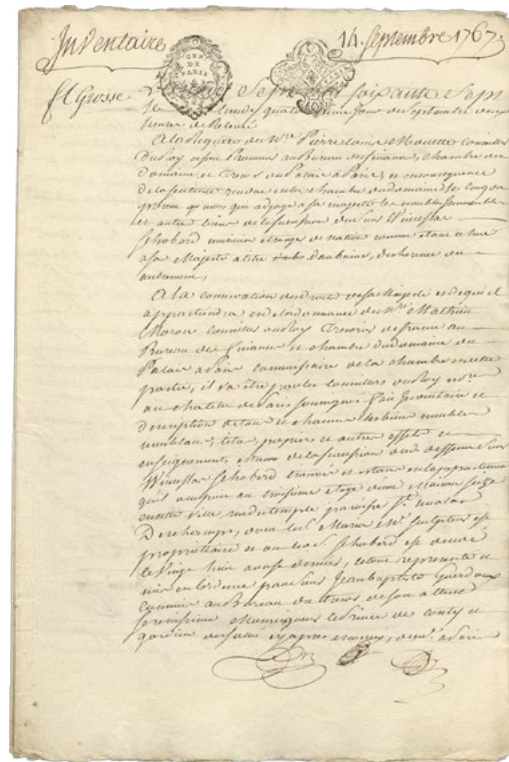
Nalezené jedinečné prameny dokládají nejen snad obvyklý cestovní itinerář hudebníků v polovině 18. století mířících z Vídně na jih, ale také skutečnost, že Paříž nemusela být vždy první volbou. Josef Kohout je znám především díky pařížským tiskům svých komorních děl a jako skladatel komických oper, které zde byly prováděny a tištěny. K tomu všemu mu zřejmě dopomohl kníže Conti, milovník slavností a komické opery, jehož orchestr patřil k nejvyhlášenějším v Evropě. Po jeho

produits et édités. C'est sans doute le prince de Conti, amateur de festivités et d'opéra-comique, dont l'orchestre comptait parmi les plus renommés en Europe, qui l'aida dans cette carrière. Après la dissolution de l'orchestre du prince, Joseph Kohaut ne retrouva pas un tel mécène et mourut avant d'avoir atteint ses 43 ans, pauvre et sans enfants, d'une maladie inconnue.

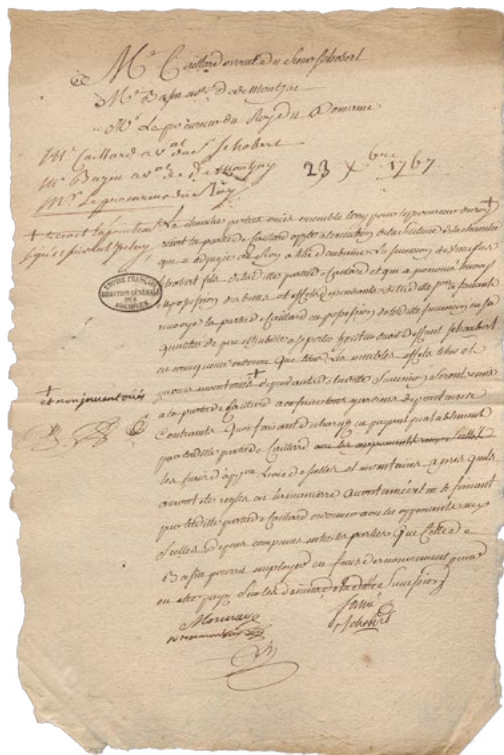
(JF)

» **XI Inventaire après décès de « Wincelas Schobert, musicien étranger de nation ».**
F-Pan, MC/ET/LXXIII/895, 14 septembre 1767.

La biographie de Schobert reste très lacunaire, et on ne sait rien de certain sur son parcours avant son arrivée à Paris et son entrée au service du prince de Conti, vers 1760, suivies de la publication de dix-huit opus de sonates, concertos et symphonies pour clavecin. Leurs pages de titre ne portent que le nom de « M^r Schobert » et les épîtres dédicatoires sont simplement signées « Schobert ». Les publications londoniennes et les rééditions posthumes de ses œuvres, mais aussi son influence sur le jeune Mozart, qui adapta dans son concerto KV 39 (mai 1767) un mouvement d'une sonate de son aîné, attestent la célébrité dont il jouissait de son temps. Mais le nom de Schobert est sans doute passé à la postérité grâce à... sa mort prématurée, causée par l'ingestion de champignons vénéneux cueillis en forêt lors d'une



46. Inventaire après décès de « Wincelas Schobert, musicien étranger de nation », 14 septembre 1767, p. 1 / Soupis majetku po úmrtí „hudebníka cizí národnosti“ jménem „Wincelas Schobert“, 14. září 1767, s. 1.
F-Pan, MC/ET/LXXIII/895.
(© Archives nationales, Paris)



47. Requête de Jean Joseph Schobert, « citoyen et consul de la ville de Cutimen dans le royaume de Bohême » à la Chambre du Domaine et sentence rendue en sa faveur, 19-23 décembre 1767, p. 1 / Žádost Jeana Josepha Schoberta, „občana a konšela města Kouřimi v království českém“ na Královskou finanční komoru et vyjádření v jeho prospěch, 19.-23. prosince 1767, s. 1. F-Pan, Z/1f/827. (© Archives nationales, Paris)

rozpuštění si Josef již nenašel podobného mecenáše a zemřel bezdětný a v chudobě na neznámou nemoc v necelých 43 letech.

(JF)

» **XI Posmrtný inventář „Wincelase Schoberta, hudebníka cizí národnosti“.**
F-Pan, MC/ET/LXXIII/895, 14. září 1767.

Schobertův životopis zůstává velmi neúplný a nevíme nic jistého o jeho životní dráze předtím, než přijel do Paříže a vstoupil zde kolem roku 1760 do služeb knížete Contiho, po čemž následovalo vydání osmnácti opusů sonát, koncertů a symfonií pro cembalo. Jejich titulní strany nesou pouze jméno „M^r Schobert“ a dedikace jsou podepsány jednoduše „Schobert“. Věhlas a slávu, jimž se ve své době těšil, dokazují nejen londýnská vydání jeho děl a posmrtné reedice, ale také jeho vliv na mladého Mozarta, který ve svém koncertu KV 39 (květen 1767) upravil jednu větu ze sonáty svého staršího současníka. Jméno Schobert však bylo pravděpodobně zachráněno od zapomnění u budoucích generací jeho předčasným úmrtím, které způsobily jedovaté houby nasbírané při procházce v lese. Ty zapříčinily i smrt jeho ženy, jejich nejstaršího syna i přátel, kteří je doprovázeli – byl mezi nimi také lékař, který ony houby považoval za jedlé. Všechna tři vyprávění oné smutné příhody, jež byla v té době vydána, se doplňují a v některých bodech

promenade et qui furent également fatals à sa femme, à leur fils aîné et aux amis qui les accompagnaient, parmi lesquels un médecin qui avait jugé les champignons comestibles. Les trois récits de ce triste événement qui furent publiés à l'époque se complètent et sur certains points se contredisent (GRIMM 2024, p. 432–433 ; *Le Courrier*, n° 35, 8 septembre 1767, p. 303 ; *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 9 octobre 1767, p. 162). Cependant, François-Joseph Fétis pouvait à raison écrire que ce « claveciniste et compositeur de grand mérite est si peu connu, qu'on ne trouve nulle part l'indication de ses prénoms », à tel point que l'imaginatif musicographe ne se risqua pas à en restituer de son cru (FÉTIS 1837-1844, tome 8, p. 130-131).

La découverte par les musicologues français Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix de l'extrait baptistaire (délivré à l'intéressé le 23 mars 1792) d'« Antoine, né d'hier [i.e. le 8 mars 1765], fils de Jean Schobert musicien, et d'Elizabeth Pauline son épouse demeurant rue du Temple. Le parain Antoine Gronamann [i.e. Groneman] musicien [...] », vint apporter un peu de substance à cette biographie si lacunaire (WYZEWA – SAINT-FOIX 1908, p. 37 ; cité ici d'après F-Pap, 5Mi1 36, 9 mars 1765).

Ernst Ludwig Gerber fait naître le claveciniste à Strasbourg (GERBER 1790-1792, 2. Theyl, col. 442), mais cette affirmation ne résiste pas à l'examen des registres paroissiaux de cette ville, comme l'avaient déjà fait remarquer Wyzewa et Saint-Foix. En revanche,

l'indication plus vague du baron Grimm, qui le dit Silésien sans plus de précisions, a été généralement acceptée, bien qu'elle n'ait jamais été confirmée par des sources archivistiques.

Des documents découverts lors de la préparation de la présente exposition nous ont permis de rendre au compositeur sa véritable identité ainsi que ses lieu et date de naissance.

Son inventaire après décès (F-Pan, MC/ET/LXXIII/895, 14 septembre 1767), localisé grâce au site généalogique Geneanet, confirme qu'il est bien mort le 28 août et précise qu'il logeait rue du Temple, au troisième étage d'une maison appartenant au sculpteur Nicolas-Joseph Maria (1717-1802). Son logement comprenait au moins une antichambre, un couloir, une « salle de compagnie », trois chambres, deux cabinets et une cuisine.

Le document recèle quelques surprises. D'abord, le prénom, curieusement orthographié Wincelas ou Vincelas, qui nous fit soupçonner une origine bohémienne plutôt que silésienne, saint Wenceslas étant le patron de la Bohême. Ensuite, malgré l'existence d'un fils survivant (alors en nourrice hors de Paris), connue des proches du défunt comme Grimm, l'inventaire fut réalisé à la suite d'une sentence rendue le 5 septembre par la Chambre des domaines, qui attribuait ses biens au Roi en vertu du droit d'aubaine, selon lequel le souverain recueillait les successions des aubains (étrangers non naturalisés) morts en France *sans héritiers*. Le prince de

si i protiřečí (GRIMM 2024, s. 432–433; *Le Courier*, č. 35, 8. září 1767, s. 303; *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 9. října 1767, s. 162). Nicméně François-Joseph Fétis mohl oprávněně napsat, že „ten-to velmi zasloužilý cembalista a skladatel je tak málo znám, že nikde nelze najít uvedená jeho křestní jména“, a to až tak, že se jeho muzikografická obrazotvornost neodvážila doplnit si je sama (FÉTIS 1837–1844, tome 8, s. 130–131).

Objev křestního listu (vydaného dotyčnému 23. března 1792) „Antoina, včera [tj. 8. března 1765] narozeného, syna Jeana Schoberta hudebníka a Elizabeth Pauline jeho choti, bydlištěm rue du Temple. Kmotr Antoine Gronamann [tj. Groneman] hudebník [...]“ francouzskými muzikology Théodorem de Wyzewa a Georgesem de Saint-Foix dodal tomuto tak útržkovitému životopisu trochu materiálu (WYZEWA – SAINT-FOIX 1908, s. 37; zde citováno dle F-Pap, 5Mi1 36, 9. března 1765).

Ernst Ludwig Gerber uvádí jako cembalistovo rodiště Štrasburk (GERBER 1790–1792, sv. 2, sl. 442), ovšem toto tvrzení neobstojí při prozkoumání farních knih tohoto města, jak již upozornili Wyzewa a Saint-Foix. Naopak obecnější údaj barona Grimma, který jej označil bez dalších detailů za Slezana, býval obecně přijímán, ačkoli nebyl nikdy potvrzen archivními prameny.

Archivní listiny objevené při přípravě této výstavy nám umožnily navrátit tomuto skladateli jeho pravou totožnost spolu s jeho místem a datem narození.

Jeho posmrtný inventář (F-Pan, MC/ET/LXXIII/895, 14. září 1767), nalezený díky genealogickému webu Geneanet, stvrzuje, že zemřel skutečně 28. srpna, a upřesňuje, že bydlel v ulici du Temple ve třetím poschodí domu patřícího sochaři Nicolasi-Josephu Mariovi (1717–1802). Schobertův byt se skládal přinejmenším z předpokojů, chodby, „společenského salonu“, tří ložnic, dvou komůrek a jedné kuchyně.

Dokument skýtá několik překvapení. Zaprvé křestní jméno, neobvykle zapsané jako Wincelas či Vincelas, nás přivedlo k myšlence spíše na český než slezský původ, neboť svatý Václav je patronem Čech. Dále to, že i přes existenci přeživšího syna (který byl v té době u kojné mimo Paříž), jež byla známa blízkým zesnulého, jako například Grimmovi, byl inventář vyhotoven po soudním rozhodnutí vynesném 5. září Královskou finanční komorou (Chambre du domaine), které přisoudilo Schobertův majetek králi podle práva odúmrti, podle nějž vládci připadalo dědictví majetku zanechaného nenaturalizovanými cizinci zemřelými na území Francie *bez dědiců*. Kníže Conti, Schobertův zaměstnavatel, byl zastoupen svým pokladníkem Jeanem-Baptistem Guerdouxem, strážcem pečeti připojených komisařem v Châteletu Nicolasem Maillotem. Guerdoux byl mimo jiné spolu s Antoinem Gronemanem (rovněž knížecím hudebníkem), kterého jsme již zmínili jako kmotra Antoina Schoberta, vydavatelem sonát op. 17.

Princ pro sebe požadoval hudební nástroje – klavichord a skleněnou harmoniku –, oceněné dohromady

Conti, employeur de Schobert, était représenté par son commis au trésor Jean-Baptiste Guerdoux, gardien des scellés apposés par le commissaire au Châtelet Nicolas Maillot, et par ailleurs éditeur des sonates op. 17 conjointement avec Antoine Groneman (lui aussi musicien du prince), que nous avons déjà mentionné comme parrain d'Antoine Schobert.

Le prince réclamait les instruments – un clavicorde et un harmonica de verres, prisés ensemble trois cents livres – et les « pièces de musique », conservées dans le couloir, dans les cases d'une « devanture d'armoire ». On y trouve naturellement des exemplaires multiples des œuvres de Schobert lui-même, dont le notaire transcrit les dédicataires et prix plutôt que les numéros d'opus. L'édition la mieux représentée (36 exemplaires), *Ariettes détachées du Braconnier par le S^r Schobert prix trente six sols*, a aujourd'hui entièrement disparu... Mais des œuvres d'autres auteurs, également en exemplaires multiples, y figurent aussi : un groupe d'éditions publiées à Nuremberg par Johann Ulrich Haffner (en partie identifiables d'après HOFFMANN-ERBRECHT 1954) et pas moins de 12 exemplaires des *Sonate per il cembalo composées par Sixto Hepp*, œuvre perdue de Sixte Hepp (1732-1806), formé à Stuttgart puis à partir de 1756 actif à Strasbourg, où auraient été publiées ses sonates (CAILLOU 2021). Leur présence suggère que Schobert les commercialisait à Paris en même temps que ses propres compositions et pourrait jeter quelque lumière sur son parcours antérieur.

Les délibérations de la Chambre du domaine ne nous ont pas permis de retrouver la sentence du 5 septembre 1767. En revanche, nous y avons découvert que, le 2 décembre suivant, « Jean Joseph Schobert, citoyen et consul de la ville de Cutimen [sic] dans le Royaume de Bohême, habile à se dire et porter héritier de Vincelas Schobert son fils », avait déposé une requête en opposition à la sentence. Le 23 décembre 1767, le demandeur fut remis en possession de « tous les meubles et effets, titres et papiers inventoriés et non inventoriés », à condition de payer les frais d'apposition et de levée des scellés et d'inventaire (F-Pan, Z/1f/827, 23 décembre 1767 ; voir aussi F-Pan, Z/1f/487, fol. 66v-67r).

Malgré une erreur dans le nom de la ville, ces nouvelles informations, sans doute traduites par le greffier d'après une formulation latine (probablement « civis et consul civitatis Curimensis »), nous ont permis de retrouver la trace du musicien et de sa famille dans les registres paroissiaux de la ville de Kouřim (Curimum en latin, dans l'actuelle région de Bohême-Centrale), où le patronyme est toujours orthographié Schubert, Schuberth ou Šubrt.

Jan Josef Šubrt, fils aîné de Jan Šubrt et de son épouse Božena, née Dytrychová (mariés le 7 février 1706), fut baptisé le 12 avril 1708. Entre 1732 et 1750, il fit à son tour baptiser neuf enfants issus de son mariage avec Rozalia, qu'il avait épousée dans une autre localité. Si l'aîné, Jan František, baptisé le 14 octobre 1732 et mort le 11 août 1818, exerça comme instituteur (*cantor, učitel*) dans sa ville natale, le second, baptisé Václav Michael

na tři sta liber, a „hudební kusy“ uchovávané v chodbě v příhrádkách jedněch „skříňových dveří“. Najdeme zde samozřejmě mnohé výtisky děl samotného Schoberta, u nichž notář opsal spíše adresáty dedikací a ceny než opusová čísla. Nejlépe zastoupený titul (36 výtisků), *Ariettes détachées du Braconnier par le S^r Schobert prix trente six sols* [Ariety vyňaté z Braconniera S^{rem} Schobertem, cena třicet šest sou], dnes zcela zmizel. Ovšem nalezneme zde i díla dalších autorů, rovněž v mnoha výtiscích: skupinu tisků vydaných v Norimberku Johannem Ulrichem Haffnerem (částečně identifikovatelných podle HOFFMANN-ERBRECHT 1954) a ne méně než 12 výtisků cembalových sonát *Sonate per il cembalo composées par Sixto Hepp*, ztraceného díla Sixta Heppa (1732–1806), který získal hudební vzdělání ve Stuttgartu a poté působil od roku 1756 ve Štrasburku, kde zřejmě jeho sonáty vyšly (CAILLOU 2021). Jejich přítomnost napovídá, že Schobert je v Paříži uváděl do prodeje zároveň se svými vlastními skladbami, což by mohlo vrhnout určité světlo na jeho předešlou životní dráhu.

V zápisech ze zasedání Královské finanční komory se nám soudní rozhodnutí z 5. září 1767 najít nepodařilo. Ovšem objevili jsme v nich, že 2. prosince téhož roku podal „Jean Joseph Schobert, občan a konšel (consul) města Cutimen [*sic*] v Království českém, prohlašující se a mající se za dědice Vincelase Schoberta, svého syna,“ proti uvedenému rozhodnutí žalobu. Dne 23. prosince 1767 byly žalobci navráceny v držení „všechny zinventarizované i nezinventarizované movitosti a cenné

papíry, tituly a dokumenty“ s podmínkou, že uhradí náklady na připojení a odstranění pečeti i na pořízení inventáře (F-Pan, Z/1f/827, 23. prosince 1767; viz také F-Pan, Z/1f/487, fol. 66v-67r).

I přes chybu ve jménu města nám tyto nové informace, nejspíš přeložené soudním zapisovatelem z latinské formulace (pravděpodobně z „civis et consul civitatis Curimensis“), umožnily dohledat stopu skladatele a jeho rodiny ve farních knihách Kouřimi (latinsky Curimum), v nichž je jeho příjmení zapisováno vždy jako Schubert, Schuberth nebo Šubrt.

Jan Josef Šubrt, nejstarší syn Jana Šubrta a jeho choti Boženy, rozené Dytrychové (sezdaných 7. února 1706), byl pokřtěn 12. dubna 1708. V letech 1732 až 1750 nechal pokřtít svých devět dětí vzešlých z manželství s Rozalií, s níž se oženil v jiné obci. Jeho nejstarší syn Jan František, pokřtěný 14. října 1732 a zesnulý 11. srpna 1818, pracoval jako učitel (*cantor*) v rodném městě, druhý syn Václav Michael, pokřtěný 1. září 1733, zažil slávu v Paříži, kde několik dní před svými třicátými čtvrtými narozeninami zemřel. Dne 14. června 1770 zesnul ve věku 64 let – ve skutečnosti 62 let – „bez přijetí posledního pomazání z důvodu náhlého úmrtí [ob repentiam mortem improvisus sacramentis]“ „Dominus Joannes Schuberth, senator hujas“ a byl pohřben v kostele sv. Štěpána. Ačkoli je zde uveden jen svým prvním křestním jménem, stejně jako je tomu u křestních listů jeho dětí, titul „senator“ (člen městské rady), synonymní k termínu „consul“ (konšel) z pařížského

le 1^{er} septembre 1733, devait connaître la célébrité à Paris et y mourir quelques jours avant son trente-quatrième anniversaire. Le 14 juin 1770, « Dominus Joannes Schuberth, senator hujas » mourut à l'âge de 64 ans – en réalité 62 – « sans avoir reçu les sacrements à cause de sa mort soudaine [ob repentinam mortem improvisus sacramentis] » et fut inhumé dans l'église Saint-Étienne (sv. Štěpána). Même s'il n'est désigné ici que par son premier prénom, comme c'est aussi le cas dans les actes de baptême de ses enfants, le titre « senator » (membre du conseil municipal), synonyme du « consul » du document parisien, confirme qu'il s'agit bien du père du musicien (CZ-Psoa, Kouřim 22, fol. 105r; Kouřim 04, p. 589; Kouřim 05, fol. 85r; Kouřim 23, fol. 72r; Kouřim 29, p. 68; Kouřim 05, fol. 88v; Kouřim 27, fol. 211r).

Antoine Schobert, le « fils de Vincelas Schobert et Elizabeth Paulin » absent lors du fatidique repas, ne suivit pas les traces de son père : il était commis aux fermes lors de son mariage en 1790 et employé au ministère des Finances lorsqu'il mourut le 1^{er} février 1811, laissant trois enfants mineurs dont un prénommé Venceslas (contrat de mariage, F-Pan, MC/ET/XXX/512, 7 juin 1790; acte de décès, F-Pap, 5Msi1 1169, 1^{er} février 1811; inventaire après décès, F-Pan, MC/ET/CII/669, 7 février 1811).

(FPG)

» **XII** Josef Janoušek. *Concerto ex A# a violino principale, violino primo, violino secondo, violetta con basso*. Parties séparées manuscrites. F-Pn, D-6464.

Malgré l'usage de l'italien pour le titre – à l'exception de l'indication de tonalité, en latin comme souvent dans les sources originaires des pays germaniques – et la désignation des instruments, le manuscrit présenté ici a été copié en France, sur un papier qui associe au nom d'Antoine Montgolfier (1701-1775) la marque au Pénitent, un type de filigrane rare dans les manuscrits musicaux. Eu égard à cette origine, il est donc d'autant plus étonnant qu'il s'agisse de la seule source attribuée à Josef Janoušek (orthographe moderne), directeur de la musique du comte Arnošt Karel Pacht à Cítoliby. Dans son pays natal, seul l'incipit de ce concerto figure dans le catalogue de la collection musicale, aujourd'hui perdue, du château des comtes Collalto à Brtnice u Jihlavy, cette fois sous l'orthographe Janoussek (CZ-Bm, G 84, fol. 19r). Selon Zdeněk Šesták, qui le prénomme Jan ou Jan Josef, ce compositeur appartenait à une famille de Mnichovice (district de Benešov), et il vécut de 1717 à 1750 (ŠESTÁK 2009, p. 19 et 121-122; ŠESTÁK 1991, p. 328; ŠESTÁK 2001, p. 431).

En fait, « Josef Janaussek » a été baptisé à Mnichovice (district de Prague-Est) le 1^{er} mars 1717 et son frère Jan le 21 mai 1719 (CZ-Psoa, Mnichovice 01c, fol. 8r et 18v). À Cítoliby, « Dominus Josephus



48. Josef Janoušek. Concerto Ex a# a Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Violetta con Basso. Parties séparées manuscrites. Page de titre et début de la partie de violino principale. / Rukopisná kopie partů. Titulní strana a začátek partu sólových houslí. F-Pn, D-6464. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

dokumentu, potvrzuje, že se jedná skutečně o otce našeho hudebníka (CZ-Psoa, Kouřim 22, fol. 105r; Kouřim 04, s. 589; Kouřim 05, fol. 85r; Kouřim 23, fol. 72r; Kouřim 29, s. 68; Kouřim 05, fol. 88v; Kouřim 27, fol. 211r).

Antoine Schobert, „syn Vincelase Schoberta a Elizabeth Paulin“, který chyběl u tragické hostiny, nenásledoval stopy svého otce: v době svého sňatku v roce 1790 byl berním úředníkem a v době své smrti 1. února 1811 zaměstnancem ministerstva financí. Zanechal po sobě tři nezletilé děti, včetně syna jménem Venceslas (svatební smlouva, F-Pan, MC/ET/XXX/512, 7. června 1790; úmrtní list, F-Pap, 5Mi1 1169, 1. února 1811; posmrtný inventář, F-Pan, MC/ET/CII/669, 7. února 1811).

(FPG)

» **XII Josef Janoušek. Concerto ex A# a violino principale, violino primo, violino secondo, violetta con basso. Rukopisné party. F-Pn, D-6464.**

Přes využití italštiny v nadpisu – vyjma tóniny, která je uvedena latinsky, tak jako je tomu často u zdrojů pocházejících z německých zemí – a pro označení nástrojů byl zde představovaný rukopis opsán ve Francii, a to na papír spojující jméno Antoina Montgolfiera (1701–1775) se znamením kajícíka, u notových rukopisů vzácně to používaným druhem filigránu. Vzhledem k tomuto původu je tedy o to překvapivější, že se jedná

Janauscek», également orthographié «Ganauscek» ou «Janaussek», apparaît sept fois comme parrain ou témoin lors de baptêmes entre le 28 avril 1744 et le 4 août 1749 (il est toutefois représenté par une autre personne à cette dernière date), en tant que «director musices» ou «musicus» (une fois chaque), «capellae magister» ou «fidicen» (deux fois chaque). Ce dernier terme montre qu'il jouait d'un instrument à cordes, probablement du violon (CZ-LIT, inv. č. 782 sig. 21/4, p. 82, 101, 113, 114, 134, 156, 161, 178, 192). Il est également témoin à cinq mariages entre le 14 janvier 1744 et le 8 janvier 1749, sans mention de profession. L'acte de 1749, qui indique «Testibus D[ominis] Joanne et Josepho Janauscek» [Témoins, Messieurs Jan et Josef Janauscek], pourrait être la source du double prénom donné par Šesták (CZ-LIT, inv. č. 782 sig. 21/4, p. 528, 535, 538, 570).

Cependant, il existe d'autres sources de ce concerto, avec des attributions différentes, sans parler d'une copie anonyme en parties séparées (A-M, V 1110).

D'une part, son incipit figure au catalogue Breitkopf de 1762 sous le nom de (Johann) Stamitz (1717-1757), *Konzertmeister* du célèbre orchestre de la cour de Mannheim depuis 1743, comme n° II de *III. Conc. di Stamitz. R[accolta]. III* (BREITKOPF 1762, p. 27 ; GRADENWITZ 1985, vol. 2, p. 422, n° 1). D'autre part, deux sources suédoises l'attribuent à Johann Georg Neruda (1711?-1776), actif à Dresde depuis 1740 environ et nommé violoniste à la chapelle de la cour vers 1750 (S-Skma, VO-R, fol. 23r-31r, en partition, troisième d'un recueil de 7 concertos de

Stamitz, Dittersdorf, Neruda, Cannabich et Lolli, et S-Skma, VOB-R, n° IV d'un recueil de 12 concertos de Hertel, Graun, Neruda, Dittersdorf, Jiránek et Stamitz : PILKOVÁ 1999, p. 142, sous le numéro de catalogue II:4d). Ces deux manuscrits, de la main d'un même copiste, proviennent de la collection de Johan Fredrik Hallardt (1726?-1794), maître de poste à Wismar.

L'œuvre suit la forme en trois mouvements popularisée par Vivaldi. Dans les mouvements rapides, quatre ritournelles encadrent trois solos. Le mouvement lent central, à la sous-dominante *ré* majeur, consiste en un seul solo flanqué de deux *tutti*. Les trois prétendants à la paternité de ce concerto, tous violonistes, pourraient donc chacun l'avoir écrit pour son usage personnel. Cependant, les deux concertos authentiques de Neruda (II:1 et II:2 du catalogue de Zdeňka Pilková) présentent d'importantes différences formelles par rapport à celui attribué à Janoušek. Chez le premier, la basse ne joue que dans les *tutti* et le soliste n'est accompagné que par les violons et l'alto. Dans les mouvements rapides, les *tutti* intermédiaires servent parfois à moduler, et si dans le concerto en *ut* majeur II:1 le soliste reprend parfois le matériel thématique de l'orchestre, comme c'est toujours le cas dans l'hypothétique œuvre de Janoušek, il n'en est rien dans celui en *la* majeur II:2.

Sur tous ces points, les concertos de Johann Stamitz paraissent plus proches de celui qui nous occupe ici. Mais une étude stylistique détaillée laisserait de toute façon place au doute quant à l'attribution, car si

o jediný pramen připisovaný Josefu Janouškovi (moderní pravopis), kapelníkovi hraběte Arnošta Karla Pachty v Cítolibeč. V jeho vlasti se objevuje pouze incipit tohoto koncertu v katalogu dnes neexistující hudební sbírky zámku hrabat Collalto v Brtnici u Jihlavy, tentokrát ovšem s pravopisem Janoussek (CZ-Bm, G 84, fol. 19r). Podle Zdeňka Šestáka, který u Janouška uvádí křestní jméno Jan nebo Jan Josef, patřil tento skladatel k jedné rodině z Mnichovic (okres Benešov) a žil v letech 1717 až 1750 (ŠESTÁK 2009, s. 19 a 121–122; ŠESTÁK 1991, s. 328; ŠESTÁK 2001, s. 431).

Ve skutečnosti byl „Josef Janaussek“ pokřtěn v Mnichovicích (okres Praha-východ) 1. března 1717 a jeho bratr Jan 21. května 1719 (CZ-Psoa, Mnichovice 01c, fol. 8r a 18v). V Cítolibeč se „Dominus Josephus Janauschek“, psaný rovněž „Ganauschek“ či „Janaussek“, objevuje sedmkrát jako kmotr nebo mezi svědky při křtech mezi 28. dubnem 1744 a 4. srpnem 1749 (u tohoto posledního data je nicméně zastoupený jinou osobou) jako „director musices“ nebo „musicus“ (pokaždé jednou), „capellae magister“ nebo „fidicen“ (pokaždé dvakrát). Z posledního zmíněného termínu vyplývá, že hrál na nějaký smyčcový nástroj, pravděpodobně na housle (CZ-LIT, inv. č. 782 sig. 21/4, s. 82, 101, 113, 114, 134, 156, 161, 178, 192). Je rovněž uveden jako svědek na pěti svatbách mezi 14. lednem 1744 a 8. lednem 1749, bez uvedení profese. Listina z roku 1749, která uvádí „Testibus D[ominis] Joanne et Josepho Janauschek“, by mohla být zdrojem dvojího křestního jména připisovaného mu

Zdeňkem Šestákem (CZ-LIT, inv. č. 782 sig. 21/4, s. 528, 535, 538, 570).

Existují nicméně i jiné zdroje tohoto koncertu s různými atribucemi, nemluvě o anonymním opisu jednotlivých partů (A-M, V 1110).

Na jedné straně se jeho incipit objevuje v Breitkopfově katalogu z roku 1762 pod jménem (Jana Václava) Stamice (1717–1757), *Konzertmeistera* slavného orchestru na dvoře v Mannheimu od roku 1743, jako č. II v *III. Conc. di Stamitz. R[accolta]*. III (BREITKOPF 1762, s. 27; GRADENWITZ 1985, sv. 2, s. 422, č. 1). Na druhé straně jej dva švédské zdroje připisují Janu Jiřímu Nerudovi (1711?–1776), působícímu v Drážďanech přibližně od roku 1740 a jmenovanému houslistou tamní dvorní kapely kolem roku 1750 (S-Skma, VO-R, fol. 23r–31r, v partituře, třetí ze sbírky 7 koncertů Stamice, Dittersdorfa, Nerudy, Cannabicha a Lolliho, a S-Skma, VOB-R, č. IV ze sbírky 12 koncertů Hertela, Grauna, Nerudy, Dittersdorfa, Jiráňka a Stamice: PILKOVÁ 1999, s. 142, pod katalogovým číslem II:4d). Tyto dva rukopisy, opsané rukou téhož opisovače, pocházejí ze sbírky Johana Fredrika Hallardta (1726?–1794), poštmistra ve Wismaru.

Skladba má tři věty, tedy formu zpopularizovanou Antoniem Vivaldim. V rychlých větách rámuji čtyři ritorinely tři sóla. Prostřední pomalá věta v subdominantní D dur se skládá z jediného sóla a dvou *tutti*, jednoho na začátku a druhého na konci věty. Všichni tři skladatelé, kteří přicházejí v úvahu jako autoři tohoto koncertu, byli houslisty, tudíž jej mohli složit pro svou osobní potřebu.

douze concertos pour violon de Stamitz sont parvenus jusqu'à nous, on ne connaît aucune autre œuvre du directeur de la musique de Cítoliby, à part peut-être une aria anonyme que lui attribue Zdeněk Šesták, ce qui ne facilite pas la comparaison.

Cependant, à ne considérer que la transmission manuscrite de l'œuvre, nous serions tenté de considérer Josef Janoušek comme l'auteur le plus vraisemblable. Nous avons retrouvé la main du copiste dans les parties séparées d'un concerto pour violon de Carl Joseph Toeschi (1731-1788), élève de Stamitz et *Konzertmeister* à Mannheim à partir de 1758 (F-Pn, D-11240). Comme dans la copie du concerto attribué à «Ganauscheck», le nom du compositeur est introduit par «Del Sing^r» au lieu de «Del Sig^r». Le copiste aurait-il eu accès aux deux œuvres lors d'une des visites de Toeschi à Paris, ce qui signifierait que le concerto circulait à Mannheim ? Cela pourrait expliquer que Breitkopf, dont les catalogues contredisent plus d'une fois les attributions trouvées dans d'autres sources, ait substitué au nom de l'obscur compositeur de Cítoliby celui, plus porteur commercialement, de Stamitz, mort depuis cinq ans et qui ne pouvait donc pas protester. Il paraît en tout cas inconcevable que le copiste français ait inscrit de son propre chef le nom de Janoušek, probablement totalement inconnu à Paris, alors que Stamitz avait séjourné à deux reprises dans la capitale française, avait joué et été joué au Concert spirituel et que ses œuvres y avaient été publiées. Remarquons enfin que la source la plus proche

géographiquement de l'activité du maître de chapelle de Cítoliby, le catalogue de Brtnice, cité plus haut, connaît également les noms de Neruda et Stamitz et leur attribue d'autres concertos.

Le manuscrit D-6464 figure déjà au catalogue de la musique instrumentale rédigé entre 1808 et 1817 par l'abbé Roze, bibliothécaire du Conservatoire (F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (5), p. 30). Il est donc quasiment à coup sûr entré dans les collections de la bibliothèque à la faveur des confiscations révolutionnaires, mais rien ne permet de déterminer plus précisément sa provenance précise, les inventaires de la musique confisquée chez les émigrés et condamnés (F-Pn, VM FONDS 1 ADC-1 (1)) ne détaillant malheureusement pas les liasses de musique instrumentale en parties séparées.

(FPG)

Nicméně oba koncerty, jež jsou zaručeně od Nerudy (II:1 et II:2 z katalogu Zdeňky Pilkové), vykazují významné formální rozdíly v porovnání s tímto koncertem připisovaným Janouškovi. U prvního Nerudova koncertu hraje bas jen v *tutti* a sólový hráč je doprovázen pouze houslemi a violou. V rychlých větách slouží někdy prostřední *tutti* k modulacím. Zatímco u koncertu C dur II:1 přebírá někdy sólový hráč téma od orchestru, jako je tomu vždy u hypotetické Janouškovy skladby, u koncertu A dur II:2 tomu tak není.

To koncerty Jana Václava Stamice se zdají být koncertu, jemuž se zde věnujeme, ve všech bodech bližší. Ovšem podrobnější studie stylu tohoto koncertu by ponechala v každém případě prostor k pochybnostem ohledně jeho atribuce, protože ačkoli se nám dochovalo dvanáct Stamicových houslových koncertů, neznáme žádné jiné dílo kapelníka z Cítolib, snad kromě jedné anonymní árie, kterou mu připisuje Zdeněk Šesták, což případné srovnání zrovna neusnadňuje.

Přesto bychom byli v pokušení považovat Josefa Janouška za nejpravděpodobnějšího autora, pokud bychom vycházeli jen z dochovaných rukopisných opisů jeho díla. Nalezli jsme stopy opisovačovy ruky v partech jednoho koncertu pro housle od Carla Josepha Toeschiho (1731–1788), Stamicova žáka a *Konzertmeistera* v Mannheimu od roku 1758 (F-Pn, D-11240). Stejně jako u opisu koncertu připisovaného „Ganauscheckovi“ je i zde jméno skladatele uvedeno zkratkou „Del Sing“ místo „Del Sig“. Měl snad opisovač přístup k oběma

skladbám během jednoho z Toeschiho pobytů v Paříži, což by znamenalo, že tento koncert koloval v Mannheimu? To by mohlo vysvětlovat skutečnosti, že Breitkopf, jehož katalogy bývají nejednou v rozporu s atribucemi nalezenými v jiných zdrojích, nahradil jméno obskurního skladatele z Cítolib obchodně mnohem zajímavějším jménem Stamice, který zemřel o pět let dříve a nemohl proti tomu tedy protestovat. V každém případě se zdá nepředstavitelné, že by francouzský opisovač dopsal sám z vlastní iniciativy jméno Janouška, který byl v Paříži pravděpodobně naprosto neznámým skladatelem, zatímco Stamic ve francouzské metropoli pobýval dvakrát, sám zde hrál v Concert spirituel, který i uváděl jeho skladby, a jeho díla vycházela v Paříži tiskem. Závěrem uvedme, že zeměpisně nejbližší zdroj k působišti kapelníka z Cítolib, výše uvedený Brtnický katalog, zná rovněž jména Nerudy i Stamice a připisuje jim další koncerty.

Rukopis D-6464 figuruje již v katalogu instrumentální hudby sepsaném mezi lety 1808 a 1817 abbém Rozem, knihovníkem Pařížské konzervatoře (F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (5), s. 30). Dostal se tedy do sbírek této knihovny téměř jistě v rámci konfiskací za Francouzské revoluce, ovšem nic neumožňuje určit jeho přesný původ detailněji, neboť inventáře hudby konfiskované emigrantům a odsouzenecům (F-Pn, VM FONDS 1 ADC-1 (1)) bohužel neuvádějí dopodrobna složky s nástrojovými party instrumentální hudby.

(FPG)

A co ženy?

Et les femmes?





49. Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Madame la baronne d'Holbach* (1766).
Dessin en couleurs / Kolorovaná kresba. F-CHm, CAR 403.
(© GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda)

» **XIII** Louis Carrogis, dit Carmontelle.
Madame la baronne d'Holbach.
 F-CHm, CAR 403

Le très apprécié portraitiste amateur Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), professeur particulier du fils de Louis-Philippe, duc d'Orléans, a immortalisé les habitants du Paris du XVIII^e siècle. Pour sa collection de portraits comptant à l'origine jusqu'à 750 dessins en couleurs, dont 653 sont à présent conservés dans les collections du château de Chantilly, Carmontelle choisissait ses sujets dans toutes les classes de la société. Selon la remarque élogieuse de Grimm à propos de la capacité du portraitiste « d'attraper supérieurement l'air, le maintien et la contenance des personnes qu'il peint », nous trouvons pêle-mêle dans la collection « des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, de toute espèce [...] depuis M. le Dauphin jusqu'au frotteur de St. Cloud ». (GRIMM 2016, 1^{er} mai 1763, p. 156).

Les portraits de musiciens, professionnels et amateurs, forment presque un dixième de ces dessins (60 portraits au total). Ils sont toujours montrés avec un instrument à la main ou avec le costume d'un rôle d'opéra comme attribut clairement identifiable. Tandis que treize portraits représentent des musiciens professionnels – compositeurs, chanteurs, instrumentistes (18 personnes au total) –, les 47 autres prennent sur le vif des musiciens amateurs plus ou moins talentueux issus de

» **XIII** Louis Carrogis, dit Carmontelle.
Madame la baronne d'Holbach.
 F-CHm, CAR 403

Obyvatele Paříže 18. století zvěčnil pro budoucnost velmi ceněný amatérský portrétista a učitel syna Louise-Philippa, vévody z Orleánsu, Louis Carrogis, řečený Carmontelle (1717–1806). Pro svoji sbírku portrétů čítající původně na 750 kolorovaných kreseb, z nichž největší část (653 portrétů) je nyní uložena ve sbírkách zámku v Chantilly, si Carmontelle vybíral modely napříč společenskými vrstvami. Dle Grimmovy pochvalné poznámky o portrétistově schopnosti zachytit věrně své modely najdeme ve sbírce smíchány muže a ženy všech stavů, různého věku, rozličných typů, od korunního prince až po leštiče parket ze St. Cloud (GRIMM 2016, 1^{er} mai 1763, s. 156, pro originální citaci viz francouzský text).

Téměř jednu desetinu těchto kreseb tvoří portréty hudebníků, profesionálů i amatérů (celkem 60 portrétů), vždy s nějakým nástrojovým atributem či jasně rozpoznatelnou identitou, například v podobě kostýmu operní role. Zatímco třináct portrétů zpodobňuje profesionální hudebníky: skladatele, zpěváky, instrumentalisty (celkem 18 osob), zbylých 47 znázorňuje více či méně zdatné amatérské hudebníky z vyšších kruhů. Mezi nimi je zpodobněna také druhá manželka barona d'Holbacha Charlotte-Suzanne d'Aine (1733–1815), která byla spolu

la haute société. Parmi eux figure la seconde épouse du baron d'Holbach, Charlotte-Suzanne d'Aine (1733-1815), qui était, avec ses enfants, l'élève de Joseph Kohaut pour le luth (voir notice VIII, p. 299). Ces leçons sont attestées depuis décembre 1765, mais on peut supposer qu'elles ont débuté beaucoup plus tôt. Paul Henri Thiry, baron d'Holbach (1723-1789), important philosophe des Lumières et collaborateur de l'*Encyclopédie*, pouvait pleinement s'adonner à son goût pour les sciences et la philosophie grâce à une fortune héritée. Dès le début des années 1750 et surtout dans les années 1760, les déjeuners réguliers qu'il organisait les jeudis et les dimanches dans sa maison de la rue Royale (actuellement 8, rue des Moulins) pour ses amis parisiens ainsi que pour des personnalités étrangères de passage à Paris prirent de l'importance. Friedrich Melchior Grimm, Jean-François Marmontel ou Denis Diderot comptaient parmi ses invités réguliers. On trouve ainsi dans les lettres que ce dernier a échangées avec sa muse Sophie Volland des renseignements plus détaillés sur un autre hôte régulier de la maison parisienne du baron d'Holbach et de sa résidence secondaire au Grand-Val près de Paris (à Sucy-en-Brie; la résidence n'existe plus), à savoir le luthiste Joseph Kohaut. Selon Denis Diderot, les rapports entre la baronne et le musicien étaient peut-être plus qu'amicaux. En janvier 1766, Diderot décrit ainsi la façon dont la baronne, alors souffrante, faisait de la musique avec Kohaut :

[...] 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. [...]

(DIDEROT 1997, p. 586).

Joseph Kohaut, issu d'une famille de luthistes viennois d'origine tchèque, fut actif à Paris à partir de 1762 où il se produisit avec succès au luth (en duo avec un violoncelliste) dans des concerts publics au Concert spirituel. Malgré cela, il ne réussit pas à empêcher la disparition progressive du luth du milieu musical. Nous ne connaissons l'existence d'œuvres de Kohaut composées pour le luth que grâce à sa correspondance, aucune d'entre elles n'étant conservée. Kohaut a publié à Paris une série de trios « pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse » (Paris: Le Clerc, 1767). C'est précisément cette triple destination instrumentale qui montre le caractère certainement exceptionnel du luth pour les acheteurs potentiels et donc la nécessité d'élargir l'éventail du public cible à d'autres instruments plus répandus. Les trios sont d'ailleurs plus adaptés par leur notation à un instrument

se svými dětmi ve hře na loutnu žačkou Josefa Kohouta (viz heslo VIII, s. 299). Tuto výuku máme doloženu od prosince 1765, lze se však domnívat, že započala o dost dříve. Paul Henri Thiry baron d'Holbach (1723–1789), významný osvícenský filozof a spolupracovník na *Encyklopedii*, se mohl díky zděděnému majetku plně oddávat svým zálibám ve vědách a filozofii. Od počátku 50. let a zejména v 60. letech 18. století nabyly na významu pravidelné čtvrteční a nedělní obědy, které pořádal v domě v rue Royale (nyní rue des Moulins č. 8), na nichž hostil své přátele z Paříže i projíždějící zahraniční osobnosti. Mezi pravidelné hosty patřili Friedrich-Melchior Grimm, Jean-François Marmontel či Denis Diderot. Z dopisů posledně jmenovaného s jeho múzou Sophií Volland se pak dozvídáme bližší informace o dalším častém hostu v pařížském domě barona d'Holbacha a také na jeho letním sídle v Gran-Val (v Sucy-en-Brie; již neexistuje) u Paříže, a to o loutnistovi Josefu Kohoutovi. Dle Diderota snad byl vztah baronky k hudebníkovi více než přátelský. V lednu 1766 komentuje Diderot společné muzicírování baronky, tehdy zdravotně indisponované, a Kohouta následovně:

[...] 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.

(DIDEROT 1997, s. 586,
pro originální citaci viz francouzský text)

Josef Kohout, pocházející z rodu vídeňských loutníků s českými kořeny a od roku 1762 působící v Paříži, úspěšně vystupoval se svojí loutnou (v duu s violoncellem) na veřejných koncertech Concert spirituel. Přesto se mu nepodařilo zvrátit postupné vytrácení loutny z hudebního prostoru. O Kohoutově tvorbě přímo pro loutnu víme jen z korespondence, žádné skladby se nedochovaly. V Paříži vydal tiskem sérii trií, jež však dedikoval „cembalu, harfě nebo loutně s doprovodem houslí a basu“ (Paris: Le Clerc, 1767). Právě toto trojí určení jistě odráží výjimečnost loutny pro možné zákazníky, a tedy potřebu rozšířit cílovou skupinu o hráče na další, častěji používané nástroje. Svojí sazbou jsou ostatně tria vhodnější pro klávesový nástroj, tedy i například v této době se rozvíjející kladívkový klavír (viz navrhovaná nahrávka).

Ve svém portrétu baronky d'Holbach Carmontelle vyzdvihl její zřejmě nejoblíbenější činnost – hru na nástroj. Baronka však nehraje na loutnu, ale na mandoru (GÉTREAU 2020, s. 115), nástroj loutnové rodiny nejčastěji o 6 sborech strun (může jich mít až 9), který se vyvinul v 18. století v prostoru střední Evropy (jižní Německo, Rakousko, Čechy) a na nějž se hrálo ještě na začátku

à clavier, par exemple le piano-forte qui se répand à cette époque (voir l'enregistrement proposé).

Dans son portrait de la baronne d'Holbach, Carmontelle a mis en valeur l'activité qu'elle préférait manifester – jouer d'un instrument. Or la baronne ne joue pas du luth, mais de la mandora (GÉTREAU 2020, p. 115), instrument de la famille du luth, le plus souvent à six chœurs de cordes (elle peut en avoir jusqu'à neuf), qui s'est développé au XVIII^e siècle en Europe centrale (Allemagne du Sud, Autriche, Bohême et Moravie) et dont on jouait encore au début du XIX^e siècle (KIRSCH 1999, ŠTUDENT 2013). Sa popularité était due à l'utilisation plus facile de l'instrument, le nombre plus restreint de cordes par rapport au luth en faisant un instrument plus accessible pour l'exécutant. La mandora fut ainsi populaire par exemple dans les écoles ecclésiastiques.

La baronne joue un morceau soliste probablement noté en tablature de luth, dont la représentation n'est pas assez nette pour permettre de l'identifier. Joseph Kohaut ne lui a dédié aucune de ses œuvres publiées – c'est la façon la plus fréquente d'apprendre l'identité des élèves des compositeurs. On peut cependant supposer qu'il composait lui-même, ou pour le moins fournissait ou recommandait le répertoire qu'elle jouait.

(JF)

» **XIV François-Hubert Drouais. Mesdames Victoire, Sophie et Louise.** F-Vchc, numéros d'inventaire MV 4459 / INV 4141 / B 880.

Au total, huit filles du roi Louis XV et de son épouse Marie Leszczyńska portèrent le titre de « Mesdames de France ». Leur mère était la principale organisatrice de concerts à la cour à cette époque, les *concerts de la reine*, et toutes ses filles pratiquèrent elles aussi activement la musique sous différentes formes : elles apprirent à jouer de plusieurs instruments et à chanter. À la différence des autres cours royales, seule une des filles, l'aînée, se maria ; les autres restèrent célibataires, et deux moururent dans leur enfance. Cependant, elles ne reçurent pas toutes la même éducation : quatre furent élevées dès leur plus jeune âge à l'abbaye de Fontevault, tandis que les autres l'étaient à la cour. À l'âge adulte, trois d'entre elles se révélèrent être de remarquables musiciennes : Madame Victoire (1733-1799) comme claveciniste, Madame Henriette (1727-1752) comme violiste

50. François-Hubert Drouais. Mesdames Victoire, Sophie et Louise. Huile sur toile / olejomalba na plátně. F-Vchc, numéros d'inventaire MV 4459 / INV 4141 / B 880. (© GrandPalaisRmn (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet, Jean Schormans)

19. století (KIRSCH 1999, ŠTUDENT 2013). Jeho oblibu zapříčinilo snadnější ovládnání nástroje, menší počet strun než u loutny z něj dělal hráčsky přístupnější nástroj, který byl oblíbený například v řádových školách.

Baronka hraje sólový kus zapsaný zřejmě v loutnové tabulatuře, její zápis však není dostatečně detailně zobrazen pro možnou identifikaci. Josef Kohout jí sice nededikoval žádnou ze svých vydaných skladeb – což je nejčastější způsob, jak se dozvídáme o začátcích skladatelů –, můžeme se přesto domnívat, že hraný repertoár buď přímo sám zkomponoval, nebo jej přinejmenším obstaral či doporučil.

(JF)



» **XIV François-Hubert Drouais. Mesdames Victoire, Sophie et Louise.** F-Vehc, inv. č. MV 4459 / INV 4141 / B 880

Celkem osm dcer krále Ludvíka XV. a jeho manželky Marie Leszczyňské bylo označováno titulem „Mesdames de France“. Jejich matka byla hlavní pořadatelkou koncertů u dvora v této době, tzv. *concerts de la reine*, a všechny dcery se také v nějaké formě hudbě aktivně věnovaly, učily se hře na několik nástrojů a zpěvu. Na rozdíl od jiných královských dvorů pouze jedna z dcer, nejstarší, byla provdána, ostatní zůstaly svobodné. Přes-

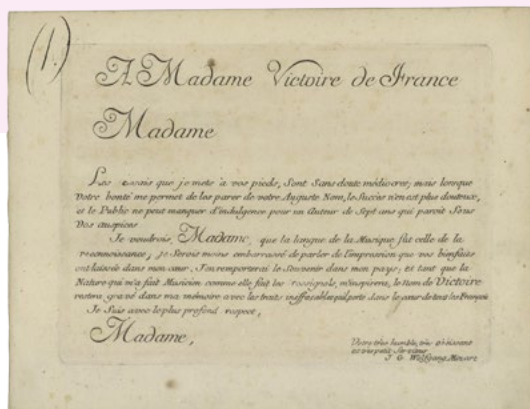
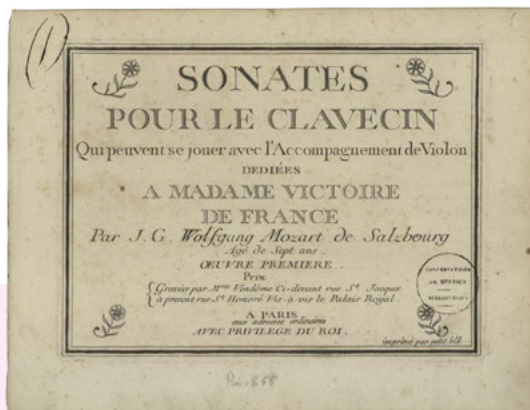
to neměly všechny stejnou výchovu, čtyři byly od útlého dětství vychovávány v opatství Fontevault, ostatní u dvora a dvě z dcer zemřely v dětském věku. V dospělém věku se jako výjimečné hudebnice profilovaly Madame Victoire (1733–1799) jako hráčka na cembalo, Madame Henriette (1727–1752) jako hráčka na violu da gamba a Madame Adélaïde (1732–1800) jako hráčka na housle. Dále se dospělosti dožily i Madame Sophie

et Madame Adélaïde (1732-1800) comme violoniste. Madame Sophie (1734-1782), qui se consacrait aux instruments à clavier, et Madame Louise (1737-1787), qui intégra l'ordre des Carmélites en 1770, atteignirent elles aussi l'âge adulte. Les filles du roi se firent peindre avec différents attributs musicaux – des partitions musicales sous différentes formes ou leur instrument de musique favori. Le présent portrait représente Mesdames Victoire, Sophie et Louise avec un long rouleau de musique et une lyre en tant qu'attribut musical. On ne saurait mieux saisir leur position exceptionnelle dans la France du milieu du XVIII^e siècle.

Les filles du roi avaient les meilleurs maîtres de musique et ceux-ci, de même que d'autres musiciens de l'époque, leur dédiaient des éditions de musique. Ces dédicaces sont habituellement, quoique non exclusivement, liées au répertoire de l'instrument que la princesse concernée pratiquait le plus. Nous trouvons ainsi pour Madame Victoire principalement des dédicaces de recueils de pièces de clavecin : le *Second livre de pièces de clavecin* de Jacques Duphly (1748) et le recueil des *Pièces de clavecin* d'Armand-Louis Couperin (1751). En plus de clavecins, qui devaient être souvent réparés à cause de leur utilisation intensive par la princesse comme le prouvent les factures conservées, Madame Victoire possédait également deux pianos-fortes, un allemand et un anglais, et plus tard, elle prit aussi goût à la pratique de la harpe à pédales qui était très à la mode (HERLIN, 2023).

51. Wolfgang Amadeus Mozart. Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon. Œuvre première. Paris: aux adresses ordinaires, 1764, page de titre et épître dédicatoire / titulní strana a dedikační dopis. F-Pn, RES-866.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

À côté des musiciens actifs auprès de la cour royale, nous trouvons aussi parmi les auteurs des œuvres dédicacées à Madame Victoire les virtuoses de passage à Paris, dont l'enfant prodige Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Celui-ci séjourna en France à trois reprises au total, d'abord au tournant de 1763-1764. Wolfgang Amadeus, âgé de sept ans, charma alors Paris et la cour à Versailles. De ses séjours, quelques portraits gardent trace du jeune garçon jouant du clavecin : Carmontelle le représenta dans le jardin du Palais Royal avec sa sœur



(1734–1782), která se věnovala klávesovým nástrojům, a Madame Louise (1737–1787), která roku 1770 vstoupila do karmelitánského řádu. Královské dcery se nechávaly portrétovat s různými hudebními atributy, notami v různé formě či s jejich oblíbeným hudebním nástrojem. Tento portrét zobrazuje Mesdames Victoire, Sophie a Louise s dlouhým svitkem hudebního zápisu a lyrou jako atributem hudby. Nelze lépe vystihnout jejich výjimečnou pozici ve Francii poloviny 18. století.

Královské dcery měly ty nejlepší učitele hudby a často jim tito i další soudobí hudebníci dedikovali hudební tisky. Tyto dedikace jsou obvykle spjaty s reper-toárem pro nástroj, kterému se daná princezna nejvíce věnovala, i když ne výlučně. Pro Madame Victoire nalézáme zejména dedikace sbírek cembalových skladeb: druhá kniha cembalových skladeb (*2e livre de pièces de clavecin*) Jacquesa Duphlyho (1748) či sbírka cembalových skladeb (*Pièces de clavecin*) Armanda-Louise Couperina (1751). Kromě cembal, která musela být kvůli velkému používání princeznou často opravována, jak dokládají dochované účty, vlastnila Madame Victoire také dva kladívkové klavíry: německý a anglický. Později si oblíbila také velmi módní pedálovou harfu (HERLIN, 2023).

Vedle hudebníků působících u královského dvora, najdeme mezi autory děl dedikovaných Madame Victoire také projíždějící virtuosy – tím je i zázračné dítě Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Ten ve Francii pobýval celkem třikrát, nejdříve na přelomu let 1763–1764. Sedmiletý Amadeus tehdy okouznil Paříž i královský dvůr

Anna Maria, dite Nannerl, et leur père (*Mozart père, son fils et sa fille*, 1764) et pendant son deuxième séjour, Michel Barthélémy Ollivier l'immortalisa dans le salon du prince de Conti à Paris, lors du thé à l'anglaise à cinq heures de l'après-midi (*Le Thé à l'anglaise dans le salon des Quatre Glaces au Temple, avec toute la cour du prince de Conti*, 1766). La famille Mozart arriva à Paris pour la première fois le 18 novembre 1763 et séjourna à Versailles du 24 décembre 1763 au 8 janvier 1764. En janvier, le petit Amadeus joua aussi devant les princesses royales Mesdames Victoire et Adélaïde, qui le reçurent très chaleureusement, comme le relate le père de Mozart : « [...] les filles du roi, dans leurs appartements tout comme au passage public, se sont arrêtées à la vue de mes enfants, s'en sont approchées et non seulement se sont laissé baiser la main, mais les ont embrassés et se sont fait embrasser par eux un nombre incalculable de fois » (Lettre de L. Mozart à Maria Theresa Hagenauer, 1^{er} février 1764, cité d'après HERLIN 2023, p. 322).

Leopold Mozart profita de la réception favorable de ses enfants auprès de la cour de Versailles et fit imprimer à Paris les premières compositions de son fils, alors tout juste âgé de huit ans. Il s'agit de deux sonates pour clavecin avec accompagnement facultatif de violon (*Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon*, op. 1 ; KV 6 et KV 7), dédiées à Madame Victoire. Le choix des imprimeurs parisiens par Leopold Mozart pour la première édition des œuvres de son fils ne fut pas le fruit du hasard, car il était

convaincu qu'à Paris « ce sont les Allemands qui sont les maîtres dans le domaine de la publication de leurs compositions. » (DECOBERT 2017, p. 13). Ce recueil contient des sonates composées par le petit Wolfgang Amadeus en partie avant son arrivée à Paris.

La sonate en *ut* majeur (KV 6) se compose de quatre mouvements : I. Allegro, II. Andante, III. Menuet I et II, IV. Allegro molto. C'est probablement en 1763, lorsque la famille séjournait à Bruxelles, que Leopold Mozart nota les deux premiers mouvements et le Menuet I, dans une



ve Versailles. Z jeho pobytů se dochovalo několik portrétů malého chlapce hrajícího na cembalo: Carmontelle jej se sestrou Anne Marií zvanou Nannerl a otcem portretoval v zahradě Palais Royal (*Mozart père, son fils et sa fille*, 1764); Michel Barthélémy Ollivier jej zvětšil, během druhého pobytu, v salonu knížete Contiho v Paříži, když se podával čaj po anglicku o páté (*Le Thé à l'anglaise dans le salon des Quatre Glaces au Temple, avec toute la cour du prince de Conti*, 1766). Rodina přijela do Paříže poprvé 18. listopadu 1763 a ve Versailles pak pobývala od 24. prosince 1763 do 8. ledna 1764, z Paříže odjeli směrem do Londýna v polovině dubna. V lednu zahrál malý Amadeus i královským princeznám Mesdames Victoire a Adélaïde, které jej velmi vřele přijaly, jak dokumentuje jeho otec: „[...] jak v jejich komnatách, tak při setkání na veřejnosti se královské dcery vždy zastavily,

52. Jean-Baptiste Delafosse. Leopold Mozart, père de Marianne Mozart, virtuose âgée de onze ans et de J. G. Wolfgang Mozart, compositeur et maître de musique âgé de sept ans. Estampe d'après le dessin de Carmontelle / tisk podle kresby Carmontella, 1764. F-Pn, RES VM EST-4 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

když viděly mé děti, přistoupily k nim a nejen, že si nechaly políbit ruku, ale samy je políbily a nechaly se jimi políbit nespočetněkrát.“ (dopis L. Mozarta Marii Therese Hagenauer, 1. 2. 1764, viz MOZART s. d.)

Leopold Mozart využil kladného přijetí dětí u dvora a nechal v Paříži vytisknout první skladby svého tehdy čerstvě osmiletého syna. Jedná se o dvě sonáty pro cembalo, jež lze doprovodit houslemi (*Sonates pour le clavicin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, op. 1; KV 6 a KV 7*), dedikované Madame Victoire. Výběr pařížských tiskařů pro první vydání děl svého syna nebyl pro Leopolda náhodný, měl totiž za to, že v Paříži: „právě Němci kralují v oblasti vydávání svých skladeb.“ (DECOBERT 2017, s. 13, pro originální citaci viz francouzský text). Do tohoto tisku byly zařazeny sonáty, které malý Amadeus zkomponoval z části ještě před svým příjezdem do Paříže.

Sonáta C dur (KV 6) obsahuje čtyři věty: I. Allegro, II. Andante, III. Menuet I a II, IV. Allegro molto. První dvě věty a Menuet I zapsal ve verzi pouze pro klávesový nástroj Leopold Mozart do knížky skladeb pro Amadeovu sestru Nannerl – *Nannerl Notenbuch*. K tomu mělo dojít zřejmě v roce 1763, když rodina pobývala v Bruselu. Menuet II se opět rukou Leopolda Mozarta nachází ve stejné knize skladeb pro Nannerl, tentokrát s přípisem „di Wolfgango Mozart d. 16ten July 1762“. V té době byl mladý Wolfgang ještě v Salzburgu. Druhá sonáta, D dur (KV 7), je třívětá a byla zkomponována již během pařížského pobytu na začátku roku 1764. Úprava první

version pour clavier seul, dans le livre de pièces destiné à la sœur d'Amadeus, Nannerl (*Nannerl Notenbuch*) Le Menuet II se trouve, toujours de la main de Leopold Mozart, dans le même livre de pièces pour Nannerl, cette fois-ci avec la dédicace « di Wolfgango Mozart d. 16ten July 1762 ». À cette époque, le jeune Wolfgang était encore à Salzbourg. La deuxième sonate, en ré majeur (KV 7), est en trois mouvements et fut composée à Paris au début de 1764. L'arrangement pour clavecin avec accompagnement de violon de la première sonate est manifestement imputable au séjour du jeune musicien à Paris, où ce genre était très populaire. Wenceslas Schobert y brillait et fit une grande impression sur Wolfgang Amadeus. Mlle Vendôme fut chargée de la gravure des sonates. Friedrich Melchior Grimm rédigea habilement l'épître dédicatoire à Madame Victoire, car il s'était lié d'amitié avec la famille Mozart peu après leur arrivée à Paris et il les aida très activement à s'imposer dans le très concurrentiel milieu musical parisien. Leopold Mozart fit rééditer les deux sonates dédiées à Madame Victoire de France l'année suivante, alors que la famille séjournait à Londres.

L'intérêt actif de Mesdames de France pour la musique donna également naissance à une importante bibliothèque de musique, que les princesses semblent avoir partagée, à la différence de leurs bibliothèques littéraires personnelles. Cette bibliothèque musicale fut confisquée durant la Révolution et décrite sur 221 fiches de catalogue. Bien que ces fiches n'aient pas été

conservées, on a pu identifier presque 200 volumes provenant de cette collection dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, grâce à leurs reliures spécifiques aux armes des princesses (HERLIN 2023). À côté des partitions des opéras de Jean-Baptiste Lully ou de ceux plus modernes de Jean-Philippe Rameau, nous y trouvons aussi quelques opéras-comiques des années 1760 et 1770, ainsi qu'une grande quantité de musique instrumentale. Parmi les volumes commandés par la princesse Victoire, on trouve également les sept premiers opus pour clavecin de Wenceslas Schobert (ces exemplaires n'ont pas été conservés) ou les concertos pour clavecin de Georg Christoph Wagenseil (F-Pn, H-379 et H-380). Parmi les volumes présents à la BnF sous forme d'exemplaires d'hommage figure aussi l'édition susmentionnée de l'op. 1 de Wolfgang Amadeus Mozart (F-Pn, RES-866).

(JF)

sonáty pro cembalo s doprovodem houslí je zřejmě poplatná pařížskému pobytu mladého hudebníka. Zde byl totiž tento žánr velice oblíbený, zářil v něm Wenceslas Schobert, který na Wolfganga udělal velký dojem. Vydání sonát bylo k vyrytí svěřeno Mlle Vendôme, dedikační list Madame Victoire umně napsal zřejmě Friedrich Melchior Grimm, který se s Mozartovou rodinou záhy po jejich příjezdu spřátelil a velmi aktivně jim pomáhal v prosazení se v konkurenčně náročném prostředí hudební Paříže. Tisk obou sonát dedikovaných Madame Victoire de France nechal Leopold Mozart vydat znova následujícího roku, když rodina pobývala v Londýně.

Aktivní hudební záliby Mesdames de France daly vzniknout také obsáhlé hudební knihovně, kterou na rozdíl od osobních knihoven literárních princezny podle všeho sdílely. Během Velké francouzské revoluce byla hudební knihovna zkonfiskována a popsána na celkem 221 katalogových kartách. Tyto karty se sice nedochovaly, ale téměř dvě stě svazků pocházejících z této sbírky se podařilo identifikovat ve sbírkách Francouzské národní knihovny díky specifickým koženým vazbám se zlacenými erby (HERLIN 2023). Vedle partitur oper Jeana-Baptisty Lullyho, či modernějších od Jeana-Philippa Rameaua, zde nalezneme i několik komických oper ze 60. a 70. let 18. století a dále množství instrumentální hudby. Ve svazcích objednaných princeznou Victoire se nachází také prvních sedm opusů cembalových děl Wenceslase Schoberta (nedochováno) či cembalové koncerty Georga Christopha Wagenseila

(F-Pn, H-379 a H-380). Mezi svazky, které jsou v knihovně zastoupeny ve formě dedikačních exemplářů (*exemplaires d'honneur*), nalezneme také výše zmíněnou edici op. 1 Wolfganga Amadea Mozarta (F-Pn, RES-866).

(JF)

Summary

During the seventeenth century, French music was extensively distributed throughout Europe including works for lute and harpsichord, and operas by Lully and his successors –, but the Ballard publishing dynasty, jealous defenders of their privilege as the King's sole printers of music, published very few foreign composers. This shows protectionism at the heart of their business model. However, in the following century, drastic changes in the Parisian music publishing trade arose with the considerable and rapid spread of music engraving trade in spite of its late appearance in France (1660). Eventually, this got the better of the Ballards' monopoly and the French capital gradually opened itself to foreign musicians and composers, firstly Italians, then others from the countries of the Holy Roman Empire.

In the present online exhibition, the second to be realized within the institutional partnership between the Moravian Library (Moravská zemská knihovna v Brně) and the Bibliothèque nationale de France, we will focus on musicians from the Habsburg *Erblande* – more specifically from the territories encompassing present-day Austria and the Czech Republic – and more particularly their relevance to French eighteenth-century music publishing.

We have chosen to limit this area, whose borders underwent many changes during the eighteenth century, to Bohemia and Moravia, Lands belonging to the Crown of Bohemia and to Austria, with the seat of the sovereign power in its capital Vienna. For this reason, this led us to include in our corpus composers originating from the aforementioned regions, or those who were active there during a large part of their careers, as for instance Joseph Haydn in Vienna or Wolfgang Amadeus Mozart in Vienna and Prague.

During this period, a considerable number of musicians left their native regions of Bohemia and Moravia for Vienna or more remote destinations. Indeed, the Imperial capital, where the court resided, as did the nobility from the Bohemian Lands during part of the year, provided better employment opportunities than Prague, which lost the Imperial court in 1611 and was now merely the capital of the Bohemia Kingdom. Later in the century, the wars with Prussia and the switch of alliances where Austria and France joined forces against Prussia also caused musicians to emigrate, often towards France. During the second half of the eighteenth century, more than one third of the musicians mentioned in Dlabacz's dictionary (DLABACŽ 1815) are reported to have been active abroad.

Although a few of the Central European composers who worked or published in France wrote church music (Franz Xaver Richter) or *opéras-comiques* (Joseph Kohaut), we have chosen to limit the scope of the exhibition to their most significant contribution, instrumental music, which they are also best represented in Parisian editions.

To be published in Paris was an obvious choice for these composers as the French capital was also capital of music engraving at this time. Neither Vienna nor Prague could boast of a similar wealth of music engravers, intaglio printers, music publishers nor music dealers. But being published in Paris did not necessarily mean living there, and the three best represented names in the Parisian editions of the time illustrate three different cases: Joseph Haydn (1732–1809) never visited it, Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) stayed there thrice during international tours (1764, 1765, 1778), while Ignaz Pleyel (1757–1831) permanently settled there in 1795, not only as a composer, but also as a publisher and piano maker.

To define our corpus of documents, we have used the *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques parisiennes* edited by François Lesure, then head of the Music department of the Bibliothèque nationale (LESURE 1981). The exhibition is moreover also meant as a tribute to Lesure's and his wife Anik Devriès' distinguished contribution to the history of French music publishing (DEVRIÈS – LESURE 1979, DEVRIÈS – LESURE 1988, DEVRIÈS 2005b). We also have included a selection of particularly interesting manuscripts.

As many of the foreign musicians active in France during the Age of Enlightenment are less famous than the three great names mentioned above, some being altogether omitted in the great music encyclopedias, while others have biographies borrowed from dubious earlier lexicographers as François-Joseph Fétis, we have had to carry out new biographical research about a number of

composers, in order to include them or not in the exhibition. The outcomes of this research will also enrich the BnF catalogue.

The seven sections of the exhibition introduce at first the geographical setting – the Habsburg lands and Paris – and the world of music publishing in the French capital, then the composers, the three illustrious ones mentioned above as well as some forgotten ones. Our exploration continues with the instruments associated with the musicians from Central Europe, then with the biographical inaccuracies and fabrications of some music historiographers. We conclude our journey examining the place of women in this Austro-Bohemian repertoire both played and published in Paris. These topics are illustrated not only by reproductions of scores, archival documents or graphic works, but also by recordings of representative works.

The bilingual catalogue (French-Czech) consists of two parts. The first gathers overviews of topics which more or less directly echo those of the exhibition. Marie-Françoise Saudraix-Vajda provides a vivid insight into the material and administrative conditions in which the musicians and their contemporaries travelled. Starting from a survey of the Parisian music engravers' and publishers' activities, Laurent Guillo presents the works that Anik Devriès devoted to them over several decades, while Marguerite Sablonnière's essay describes the regulatory framework where they practised their trade, and how far this legislation impacted the constitution of the music collections of the Royal Library. Two chapters are centered on Jean-Baptiste Krumpholtz. Maria Christina Cleary looks into his contribution to the evolution of harp technique, from the point of view of a performer and teacher, and Thomas Vernet uses Krumpholtz's Parisian career as a good example for studying aristocratic patronage and the networks which foreign musicians who settled in Paris made use of. Finally, through the reception of works and performers of Bohemian origin at the Concert Spirituel, Beverly Wilcox highlights their eminent share in the evolution of the horn and shows how the increasing place of the composers from Central Europe in the programmes of the Concert Spirituel marked the end of French musical isolationism.

In the second part of the catalogue, the documents displayed are discussed in more detail.

The exhibition itself is only available online at <https://aparis.mzk.cz> in French and <https://doparize.mzk.cz> in Czech.

Sources et bibliographie

Soupis pramenů a literatury

Sources manuscrites / Rukopisné prameny

B-EUsta	Staatsarchiv in Eupen / Archives de l'État à Eupen, Eupen
531 – 6-069 – 9	Paroisse / Farnost Sankt Nikolaus, Eupen. Baptêmes / Narození, 1762–1768, 1775–1776
531 – 6-069 – 10	Paroisse / Farnost Sankt Nikolaus, Eupen. Baptêmes / Narození, 1769–1778
531 – 6-069 – 17 -B	Paroisse / Farnost Sankt Nikolaus, Eupen. Mariages / Oddaní, 1751–1778
CZ-Bsa	Moravský zemský archiv v Brně, Brno
E 67 č. 440	Kunštát. Baptêmes, mariages, sépultures / Narození, oddaní, zemřelí, 1682–1748
CZ-LIT	Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Litoměřice
inv. č. 782 sig. 21/4	Cítoliby. Baptêmes, mariages, sépultures / Narození, oddaní, zemřelí, 1740–1770
CZ-Pam	Archiv hlavního města Prahy, Praha
PPL IV – 481b	Certificat de baptême de Jan Krumpholtz délivré le 20 novembre 1763 / Potvrzení o křtu Jana Krumpholtze, vystavené 20. listopadu 1763
VO N303	Paroisse / Farnost sv. Vojtěcha, Prague / Praha. Baptêmes, mariages / Narození, oddaní, 1717–1747
CZ-Psoa	Státní oblastní archiv v Praze, Praha
Kouřim 04	Kouřim. Baptêmes / Narození, 1667–1718
Kouřim 05	Kouřim. Baptêmes / Narození, 1719–1781
Kouřim 22	Kouřim. Mariages / Oddaní, 1667–1744
Kouřim 23	Kouřim. Mariages / Oddaní, 1745–1836
Kouřim 27	Kouřim. Sépultures / Zemřelí, 1721–1784
Kouřim 29	Kouřim. Sépultures / Zemřelí, 1808–1859
Mnichovice 01c	Mnichovice. Baptêmes / Narození, 1716–1749, mariages / oddaní, 1716–1745, sépultures / zemřelí, 1716–1785

F-CH	Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly
Papiers de Condé Série U Tome I	Pièces de Condé, 1687–1789
F-Lad	Archives départementales du Nord, Lille
5 Mi 027 R 067	Dunkerque. Décès / Zemřelí, 1796–1799
F-LYad	Archives départementales du Rhône, Lyon
3E9190	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře André Joseph Caillat, 1778 et / a 1782–1783
10C1201	Contrôle des actes des notaires et des actes sous seing privé. Bureau de Lyon, 5 décembre 1778–14 janvier 1779 / Kontrola notářských spisů a soukromých listin. Kancelář v Lyonu, 5. prosince 1778 – 14. ledna 1779
F-Nad	Archives départementales de Loire-Atlantique, Nantes
3E109/234	Paroisse / Farnost Saint-Similien, Nantes. Baptêmes, mariages, sépultures / Narození, oddaní, zemřelí, 1778
F-Pan	Archives nationales, Paris
MC/ET/XXX/512	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Louis-Dominique Prédicant, mai-juin / květen–červen 1790
MC/ET/XLVII/183	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Pierre Le Cousturier, juillet-septembre / červenec–září 1761
MC/ET/LXXII/357	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Pierre Urbain Le Clerc, mai-août / květen–srpen 1762
MC/ET/LXXIII/895	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Henri Boular, septembre-octobre / září–říjen 1767
MC/ET/LXXXIII/614	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře René Lambot, janvier-février / leden–únor 1783
MC/ET/LXXXIII/651	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře René Lambot, janvier-juin / leden–červen 1790
MC/ET/LXXXIII/660	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře René Lambot, janvier / leden 1792
MC/ET/XC/494	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Charles Garcerand, juillet-septembre / červenec–září 1782

MC/ET/CII/669	Minutes du notaire / Originály notářského zápisu notáře Louis Alexandre Laudigeois, février / únor 1811
80/AP/20, pièce F.11.30	Comptes de / Účty Louis Bénigne François Bertier de Sauvigny. Journal de / Deník z 1788
O/1/823	Journal de la Cour, 1 ^{er} janvier 1763-30 juin 1780 / Deník královského dvora, 1. ledna 1763 – 30. června 1780
Y//5111/B	Actes faits en l'hôtel du / Spisy z jednání v úřadu Lieutenant civil. Minutes / Originální listiny, 16-30 novembre / 16.-30. listopadu 1783
Y//5152/A	Actes faits en l'hôtel du / Spisy z jednání v úřadu Lieutenant civil. Minutes / Originální listiny, 1 ^{er} -15 avril / 1.-15. dubna 1787
Y//15301	Archives du commissaire au Châtelet / Archiv komisaře Châteletu Claude Étienne Prestat, janvier-juin / leden–červen 1790
Y//18772	Dépôts faits au greffe du prévôt de l'Île-de-France, février 1790 / Depozice do spisovny prefekta Île-de-France, únor 1790
Z/1f/487	Chambre du Domaine : registre d'audience, 30 août 1766-30 juillet 1768 / Královská finanční komora: soupis slyšení, 30. srpna 1766 – 30. července 1768
Z/1f/827	Chambre du Domaine : jugements rendus à l'audience et sur rapport, 1767 / Královská finanční komora: rozhodnutí na základě slyšení a raportů, 1767
Z/1o/203	Officialité de / Biskupský soud Saint-Germain-des-Prés, 1660-1781
F-Pap	Archives de Paris, Paris
5Mi1 30	Paris (état civil reconstitué / rekonstruované zápisy o občanském stavu). Naissances / Narození, 1 ^{er} août 1757-15 octobre 1758 / 1. srpna 1757 – 15. října 1758
5Mi1 36	Paris (état civil reconstitué / rekonstruované zápisy o občanském stavu). Naissances / Narození, 1 ^{er} mars 1764-15 mars 1765 / 1. března 1764 – 15. března 1765
5 Mi1 1169	Paris (état civil reconstitué / rekonstruované zápisy o občanském stavu). Décès / Zemřelí, 1 ^{er} novembre 1810-31 mars 1811 / 1. listopadu 1810 – 31. března 1811
F-Pn	Bibliothèque nationale de France. Département de la Musique, Paris
VM FONDS 1 ADC-1 (1)	Bibliothèques saisies chez les émigrés et versées dans la bibliothèque du Conservatoire [Knihovny zkonfiskované emigrantům a předané knihovně Konzervatoře], 1794-1796
VM FONDS 1 ADC-4 (5)	Bibliothèque du Conservatoire. Catalogue n° 4, Musique instrumentale [Knihovna Konzervatoře. Katalog č. 4, Instrumentální hudba] (ca 1810-1830)

F-Pnm	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
Archives Ancien Régime 14	État des livres de privilèges et autres remis à Messieurs de la Bibliothèque du roi [Knihy privilegií a další předané pánům z Královské knihovny], 1781-1784
Archives Ancien Régime 34	Registre des livres de privilèges reçus par la Bibliothèque du roi [Soupis knih privilegií dodaných do Královské knihovny], 1684-1720
Archives Ancien Régime 35	<i>Idem</i> , 1721-1724
Archives Ancien Régime 36	État des livres fournis par la Chambre syndicale à la Bibliothèque du roi [Knihy dodané syndikátní komorou Královské knihovně], 1786
Archives Ancien Régime 125	Registre du dépôt légal / Soupis povinného výtisku, 1786
Archives Ancien Régime 126	État des livres de privilèges et autres remis à Messieurs de la Bibliothèque du roi [Knihy privilegií a další předané pánům z Královské knihovny], 1787
Archives modernes 129	États annuels des livres reçus au dépôt légal [Roční přehled knih odevzdaných jako povinný výtisk], 1793-1799
Archives modernes 130	<i>Idem</i> , 1799-1801
FM Fichier Bossu (75)	Fichier Bossu. Cousin-Cressent
FM Fichier Bossu (223)	Fichier Bossu. Michel-Mille
Français 21814	Recueil d'édits, arrêts, déclarations et autres pièces concernant l'imprimerie et la librairie. Tome II [Sbírka nařízení, dekretů a jiných listin týkajících se vydavatelství a knihkupců]
Français 21944 à 21971	Registres des privilèges accordés aux auteurs et aux libraires [Soupis privilegií udělených autorům a knihkupcům], 1653-1790
Français 21957	<i>Idem</i> , 1738-1742
Français 21961	<i>Idem</i> , 1756-1759
Français 21968	<i>Idem</i> , 1778-1783
Français 21996	Registre des privilèges et permissions simples de la librairie [Soupis privilegií a prostých povolení knihkupců], 1728-1739
Français 21998	<i>Idem</i> , 1750-1760
Français 22023-22032	Registres des livres de privilège retirés de la Chambre syndicale des libraires pour la Bibliothèque du Roi [Soupisy knih privilegií vzatých ze Syndikátní komory knihkupců pro Královskou knihovnu], 1724-1790
Français 22076	Pièces concernant la librairie [Dokumenty týkající se knihkupců] (Collection Anisson-Duperron, volume 16)

F-REad	Archives départementales d'Ille-et-Villaine, Rennes
10 NUM 35288 417	Saint-Malo. Baptêmes, mariages, sépultures / Narození, oddaní, zemřelí, 1701
10 NUM 35288 434	Saint-Malo. Baptêmes, mariages, sépultures / Narození, oddaní, zemřelí, 1719
10 NUM 35288 515	Saint-Malo. Mariages / Oddaní, 1750
F-VIN	Service historique de la Défense. Centre historique des archives, Vincennes
GR 21 Yc 402	Registre matricule des sous-officiers et hommes de troupe du 47 ^e régiment d'infanterie de ligne, 15 juillet 1803-24 octobre 1806 / Matriční záznamy poddůstojníků a mužů 47. pěšího pluku, 15. července 1803 – 24. října 1806
GB-Lghl	Guildhall Library, London
MS 11936/410/670519	Archives du / Archiv Sun Fire Office
GB-Lna	The National archives, London
PROB 11/1553/128	Testament de / Poslední vůle Julie Krumpholtz
PL-Wagad	Archiwum Głównie Akt Dawnych, Warszawa
1/354/0/5/6987	Lettres de Joseph Kohaut au prince Hieronim Florian Radziwiłł / Dopisy Josefa Kohouta knížete Hieronimu Florianu Radziwiłłovi, 1759-1760

Bibliographie / Literatura

NB : les noms tchèques commençant par Č, Ch et Š sont classés selon l'ordre de l'alphabet tchèque, c'est-à-dire respectivement après C, H et S. En revanche, les autres noms commençant par Ch sont classés sous la lettre C.

- ADELSON 2002** ADELSON, Robert. Mozart's First Composition Student: Mlle de Guines (1759-95). In: KÜSTER, Konrad, FÖHRENBACH, Elisabeth, INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG, eds. In: *Mozart Jahrbuch*. Kassel: Bärenreiter, 2002, s. 9–20. ISBN 978-3-7618-1610-3.
- ADELSON 2015** ADELSON, Robert, ROUDIER, Alain, NEX, Jenny, BARTHEL, Laure, FOUSSARD, Michel (eds.) *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents, 1785-1959*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. ISBN 978-1-107-09291-4.
- ALMANACH 1775** *Almanach musical, 1775*. Paris: Ruault, 1775.
- ANCELET 1757** [ANCELET, Michel Marie]. *Observations sur la musique, les musiciens, et les instrumens*. Amsterdam: aux dépens de la Compagnie, 1757.
- ANGIOLINI 1790** ANGIOLINI, Luigi. *Lettere sopra l'Inghilterra Scozia ed Olanda*. Firenze: Pietro Allegrini, 1790.
- BACHAUMONT 1777** [BACHAUMONT, Louis Petit de], ed. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France. Tome second*. London: John Adamson, 1777.
- BACKOFEN 1801** BACKOFEN, Johann Georg Heinrich. *Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1801.
- BACKOFEN 1807** BACKOFEN, Johann Georg Heinrich. *Anleitung zum Harfenspiel. Neue Ausgabe*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1807.
- BACKOFEN 1827** BACKOFEN, Johann Georg Heinrich. *Backofen's Harfen-Schule mit Bemerkungen über den Bau der Harfe und deren neuere Verbesserungen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1827.
- BARBOUR 1963** BARBOUR, J. Murray. Pokorny Vindicated. *The Musical Quarterly*, 1963, vol. 49, no. 1, s. 38–58. ISSN 0027-4631.
- BAUER 1983** BAUER, Katrin. Böhmisches Hornisten am Hofe zu Dresden im 18. Jahrhundert. In: TROJAN, Jan, VLACH, Milan, eds. *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der Tschechischen Musik: Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen*. Praha: Tschechische Musikgesellschaft, 1983, s. 39–43.

- BEAUMONT – WILCOX 2015** BEAUMONT, Kim de, WILCOX, Beverly. What Mozart saw and what Saint-Aubin heard: A View of the Concert Spirituel in 1778. *Musique-Images-Instruments*, sv. 15 (2015), s. 123–140.
- BEAUREPAIRE 1998** BEAUREPAIRE, Pierre-Yves. *L'Autre et le frère, l'étranger et la franc-maçonnerie en France au ^{xvii} siècle*. Paris: H. Champion, 1998. ISBN 978-2-85203-849-3.
- BEAUVAU 1872** BEAUVAU, Marie-Charlotte de. *Souvenirs de la maréchale princesse de Beauvau, née Rohan-Chabot, suivis des Mémoires du maréchal, prince de Beauvau*. Paris: Léon Techener, 1872.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1856** BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile. *Biographie et catalogue de l'œuvre du graveur Miger, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J.-B. Dumoulin, 1856.
- BENEDIKT 1923** BENEDIKT, Heinrich. *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738): zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*. Wien: Manz, 1923.
- BENOIT 1992** BENOIT, Marcelle, ed. *Dictionnaire de la musique en France aux ^{xvii} et ^{xviii} siècles*. Paris: Fayard, 1992. ISBN 2-213-02824-9.
- BERDYCHOVÁ 2009** BERDYCHOVÁ (ŽŮRKOVÁ), Tereza. Hudba jako součást lovu: její vývoj, typologie a zakořenění v českých zemích v období baroka. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009 [cit. 20. 6. 2025].
Dostupné z: https://is.muni.cz/th/wvti2/Hudba_jako_soucast_lovu.pdf
- BOMBELLES 1982** BOMBELLES, Marc de (GRASSION, Jean, DURIF, Frans, eds.). *Journal. Tome II, 1784–1789*. Genève: Droz, 1982. ISBN 978-2-600-03588-0.
- BÖRNE 1821** BÖRNE, Ludwig. Monographie der deutschen Postschnecke: Beitrag zur Naturgeschichte der Mollusken und Testaceen (1821). In: BÖRNE, Ludwig (KLAAR, Alfred, ed.). *Ludwig Börnes gesammelte Schriften. Erster Band, Erzählungen, Reisen, vermischte Aufsätze*. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1916, s. 50–70.
- BOŚLAK-GÓRNIOK 2017** BOŚLAK-GÓRNIOK, Joanna. *Lamentacje i Medytacje klawesynowe Johanna Jacoba Frobergera – fenomen kompozycji w kontekście aspektów wykonawczych*. Praca doktorska, Akademia muzyczna w Łodzi, 2017.
Dostupné z: hdl.handle.net/20.500.12128/6689
- BOUFFONIDOR 1785** [BOUFFONIDOR]. *Les Fastes de Louis xv, de ses ministres, maîtresses, généraux et autres notables personnages de son règne*. Villefranche: Vve Liberté, 1785.

- BRANDENBURG 2016** BRANDENBURG, Irene. Rudolph, *Rodolphe*, Johann Joseph, *Jean-Joseph*. In: *MGG Online*, 2016 [cit. 8. 3. 2025].
Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534472>
- BREITKOPF 1762** BREITKOPF, Johann Gottlob Immanuel. *Catalogo dei soli, duetti, trii e concerti per il violino, il violino piccolo, e discordato, viola da braccio, viola d'amore, violoncello piccolo e violoncello, e viola di gamba. Che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte II da*. Leipzig: Breitkopf, 1762.
- BREITKOPF 1773** BREITKOPF, Johann Gottlob Immanuel. *Supplemento VIII. dei catalogi delle sinfonie, partite, overture, soli, duetti, trii, quattri e concerti per il violino, flauto traverso, cembalo e altri stromenti, che si trovano in manoscritto nelle officina musica di Breitkopf in Lipsia*. [Lipsia: Breitkopf], 1773.
- BREITKOPF 1774** BREITKOPF, Johann Gottlob Immanuel. *Supplemento IX. dei catalogi delle sinfonie, partite, overture, soli, duetti, trii, quattri e concerti per il violino, flauto traverso, cembalo e altri stromenti, che si trovano in manoscritto nelle officina musica di Breitkopf in Lipsia*. [Lipsia: Breitkopf], 1774.
- BRENET 1900** BRENET, Michel. *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. Paris: Fischbacher, 1900.
- BRENET 1907** BRENET, Michel. La Librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilèges. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1907, Heft 3, s. 401–466. ISSN 1612-0124.
- BRÉVAN 1980** BRÉVAN, Bruno. *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*. Paris: Presses universitaires de France, 1980. ISBN 2-13-036360-1.
- BRICAIRE DE LA DIXMERIE 1765** [BRICAIRE DE LA DIXMERIE, Nicolas]. *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*. Amsterdam, 1765.
- BROOK 1962** BROOK, Barry S. *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Paris: Publications de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris, 1962.
- BROOK 1966** BROOK, Barry S. *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*. New York: Dover, 1966.
- BROWN 1991** BROWN, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991. ISBN 01193164159.
- BROWN – GRISCOM 1987** BROWN, A. Peter, GRISCOM, Richard. *The French music publisher Guéra of Lyon: a dated list*. Detroit: Information coordinators, 1987. ISBN 0-89990-033-X.
- BROSSARD 1965** BROSSARD, Yolande de, ed. *Musiciens de Paris, 1535-1792 : actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale*. Paris: Picard, 1965.

- BURNEY 1966** BURNEY, Charles. Hudební cestopis 18. věku. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- BURNEY 1992** BURNEY, Charles (NOIRAY, Michel, ed.). *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 1992. ISBN 978-2-08-066625-3.
- BUSSMANN 2012** BUSSMANN, Frédéric. *Un prince collectionneur. Louis-François de Bourbon Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Centre Allemand d'Histoire de l'art, 2012. ISBN 978-2-73511-438-2.
- CAILLOU 2021** CAILLOU, François. Hepp, Sixte (1732-1806). In: *MUSÉFREM: base de données prosopographique des musiciens d'église au XVIII^e siècle* [online], 13. 3. 2021 [cit. 21. 10. 2024].
Dostupné z: <https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqij6/not-563894>.
- CALVEL 1747** CALVEL, Jean-Nicolas. État général des créanciers du prince de Carignan, montant, pour ceux qui ont fourni leurs titres, à 6,272,850 livres 5 deniers, suivant le relevé exact qui en a été fait sur les copies de leurs titres par eux fournis au bureau de la direction. Paris: G. Desprez, 1747.
- CASTELLUCCIO 2022** CASTELLUCCIO, Stéphane. *Le Journal de la Cour 1723-1785*. Paris: CNRS éditions, 2022. ISBN 978-2-271-14366-2.
- CHABBEY – GALASSI – BELMONDO 2020** CHABBEY, Marie, GALASSI, Mara, BELMONDO, Letizia. *Jouer Bach à la harpe moderne: proposition d'une méthode de transcription de la musique pour luth de Johann Sebastian Bach* [online]. Lausanne: HEMU, 2020 [cit. 8. 3. 2025].
Dostupné z: <https://doi.org/10.26039/XA8B-YJ76>.
- CHAMPION 2022** CHAMPION, Guillaume. Lusignan de Lezay, Philippe Hugues Anne Roland Louis de (1731-1802). In: *Bibale* [online]. 12. 9. 2022, aktualizováno 22. 3. 2023 [cit. 8. 12. 2024]. ISSN 2492-8097. Dostupné z: <https://bibale.irht.cnrs.fr/99224>.
- CHORON – FAYOLLE 1817** CHORON, Alexandre, FAYOLLE, François. *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans. Tome second*. Paris: Chimot, 1817.
- CLEARY 2016** CLEARY, Maria Christina. *The “Harpe Organisée”, 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-Action Pedal Mechanism* [online]. Ph.D. dissertation, University of Leiden, 2016 [cit. 8. 3. 2025].
Dostupné z: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/45096>
- CLEARY 2020** Cleary, Maria Christina. Early nineteenth-century harp pedalling according to Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839). In: PAPIRO, Martina, ed. *Groß Geigen um 1500, Orazio Michi und die Harfe um 1600*. Basel: Schwabe, 2020, s. 433–64. ISBN 978-3-7965-4109-4.

- CLEARY 2022
 CLEARY, Maria Christina. The Rediscovery of the *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe* by Michel Corrette. *Eighteenth-century music* [online], 2022, vol. 19, no. 1, s. 88–90 [cit. 8. 3. 2025]. ISSN 1478-5714. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S1478570621000348>
- CUCUEL 1911
 CUCUEL, Georges. Un mélomane au XVIII^e siècle : le baron de Bagge et son temps. *L'Année musicale*, 1911, 1^{re} année, s. 145–186. ISSN 1149-4751.
- CUCUEL 1913a
 CUCUEL, Georges. *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle*. Paris: Fischbacher, 1913.
- CUCUEL 1913b
 CUCUEL, Georges. *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Paris: Fischbacher, 1913.
- CUCUEL 1913c
 CUCUEL, Georges. Les Amours du fils de Gossec. *Revue musicale S.I.M.*, 1913, 9^e année, n° 3, s. 7–14. ISSN 1763-7309.
- ČERNUŠÁK – ŠTĚDROŇ – NOVÁČEK 1963-1965
 ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumir, NOVÁČEK, Zdenko (eds). *Československý hudební slovník, osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963–1965.
- DECOBERT 2017
 DECOBERT, Laurence. Les Trois séjours de Mozart en France (1763, 1766, 1778). In: DECOBERT, Laurence, HATAB, Simon, VINCIGUERRA, Jean-Michel, eds. *Mozart. Une passion française*. Paris: BnF Éditions, 2017, s. 10–19. ISBN 978-2-7177-2741-8.
- DECOBERT – SABLONNIÈRE – VALLET-COLLOT 2012
 DECOBERT, Laurence, SABLONNIÈRE, Marguerite, VALLET-COLLOT, Catherine. Les Collections musicales de la Bibliothèque royale au XVIII^e siècle et leurs catalogues : de Nicolas Clément à Paul Louis Roualle de Boisgelou. In: REYNAUD, Cécile, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Noter, annoter, éditer la musique : mélanges offerts à Catherine Massip*. Genève: Droz, 2012, s. 387–413. ISBN 978-2-600-01368-0.
- DENIS DU PÉAGE 1911
 DENIS DU PÉAGE, Paul. Mélanges généalogiques. In: *Bulletin de la Société d'études de la province de Cambrai*, 1911, Tome 16, s. 99–149.
- DERRA DE MORODA – COOK 2001
 DERRA DE MORODA, Friderica, COOK, Elisabeth. Rodolphe, Jean Joseph [Rudolph, Johann Joseph]. In: *Grove music online*, 2001 [cit. 8. 3. 2025]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23646>
- DEVRIÈS 1974-1976
 DEVRIÈS, Anik. Deux dynasties d'éditeurs et de musiciens: les Leduc, *Revue belge de musicologie*, 1974-1976, vol. 28–30, s. 195–213. ISSN 0771-6788.
- DEVRIÈS 1976
 DEVRIÈS, Anik. *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle: les Boivin, les Leclerc*. Genève: Minkoff, 1976. ISBN 2-8266-0453-8.
- DEVRIÈS 1980
 DEVRIÈS, Anik. Un éditeur de musique « à la tête ardente »: Maurice Schlesinger. *Fontes Artis Musicae*, 1980, volume 27/3–4, s. 125–136. ISSN 0015-6191.

- DEVRIÈS 1983 DEVRIÈS, Anik. La Stéréomélotypie, procédé d'impression musicale. *Gutenberg-Jahrbuch*, 1983, 58. Jahrgang, s. 105–111. ISSN 0072-9094.
- DEVRIÈS 1984 DEVRIÈS, Anik. Heurs et malheurs d'une maison d'édition musicale: la maison Brandus. *Revue de musicologie*, 1984, tome 70/2, s. 51–82. ISSN 0035-1601.
- DEVRIÈS 1987 DEVRIÈS, Anik. La Musique «à bon marché» en France dans les années 1830. In: BLOOM, Peter, ed. *Music in Paris in the eighteen-thirties*. New York: Pendragon Press, 1987, s. 229–250. ISBN 0-918728-71-1.
- DEVRIÈS 1993 DEVRIÈS, Anik. Le Commerce de l'édition musicale française au XIX^e siècle : les chiffres du déclin. *Revue de musicologie*, 1993, tome 79/2, s. 263–296. ISSN 0035-1601.
- DEVRIÈS 1998a DEVRIÈS, Anik. Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830. *Revue de musicologie*, 1998, tome 84/2, s. 293–298. ISSN 0035-1601.
- DEVRIÈS 1998b DEVRIÈS, Anik. Pratiques éditoriales et commerce de la musique au XVIII^e siècle en France. *Revue française d'histoire du livre*, 1998, n° 100–101, 1998, s. 283–306. ISSN 0037-9212.
- DEVRIÈS 2002 DEVRIÈS, Anik. Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760-1860). In: BÖDEKER, Hans Erich, WERNER, Michael, VEIT, Patrice, eds. *Le Concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2002, s. 25–45. ISBN 2-7351-0914-3.
- DEVRIÈS 2005a DEVRIÈS, Anik. Historical sources. In: RASCH, Rudolf, ed. *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*. Berlin: BWV Berliner Wissenschaft-Verlag, 2005, s. 47–61. ISBN 3-8305-0390-3.
- DEVRIÈS 2005b DEVRIÈS-LESURE, Anik. *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle: catalogue des annonces*. Paris: CNRS Éditions, 2005. ISBN 2-271-06303-5.
- DEVRIÈS 2005c DEVRIÈS, Anik. Technological aspects. In: RASCH, Rudolf, ed. *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*. Berlin: BWV Berliner Wissenschaft-Verlag, 2005, s. 63–88. ISBN 3-8305-0390-3.
- DEVRIÈS 2010 DEVRIÈS, Anik. Autour de Mignon: un éditeur de musique, Jacques-Léopold Heugel. In: DRATWICKI, Alexandre, TERRIER, Agnès, eds. *L'Art officiel dans la France musicale au XIX^e siècle: colloque organisé les 8 et 9 avril 2010 à l'Opéra-Comique (Paris)* [online]. Venise: Bru Zane Media base, 4. 10. 2023 [cit. 16. 9. 2024]. Dostupné z: <https://www.bruzanemediabase.com/mediabase/parutions-scientifiques/autour-mignon-editeur-musique-jacques-leopold-heugel>

- DEVRIÈS 2015 DEVRIÈS, Anik. Les Femmes et le commerce de la musique au Siècle des Lumières. In: KRIEF, Huguette, ANDRÉ, Valérie, eds. *Dictionnaire des femmes des Lumières*. Paris: Champion, 2015, s. 272–276. ISBN 978-2-7453-2487-0.
- DEVRIÈS – LESURE 1979 DEVRIÈS, Anik, LESURE, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume I, Des origines à environ 1820*. Genève: Minkoff, 1979. ISBN 2-8266-0460-0.
- DEVRIÈS – LESURE 1988 DEVRIÈS, Anik, LESURE, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II, De 1820 à 1914*. Genève: Minkoff, 1988. ISBN 2-8266-0461-9.
- DIDEROT 1997 DIDEROT, Denis (VERSINI, Laurent, ed.). *Œuvres. Tome V, Correspondance*. Paris: Robert Laffont, 1997. ISBN 2-221-08011-4.
- DIDEROT – D’ALEMBERT 1767 DIDEROT, Denis, ALEMBERT, Jean Le Rond d’, eds. *Recueil de planches, sur les sciences, les arts liberaux, et les arts mécaniques, avec leur explication. Tome 22, Quatrième livraison, 248 planches*. Paris: Briasson 1767.
- DLABACŽ 1815 DLABACŽ, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag: Gottlieb Haase, 1815.
- DUGOT 1987 DUGOT, Joël. Parcours, détours et pièges. *Imago musicae*, 1987, 4, s. 239–254. ISSN 0255-8831.
- DUGOT 2005 DUGOT, Joël. Sonorités inouïes : la nouvelle harpe de Messieurs Krumpholtz et Naderman. *Musique, images, instruments*, 2005, n° 7, s. 86–109. ISSN 1264-7020.
- DUVERLIE 2022 DUVERLIE, Marine. *Les Premiers dépositaires de musique lyonnais au XVIII^e siècle*. Mémoire de master 1 sous la direction de M. Walsby, ENSSIB et Université Lyon 2, 2022.
- Edict 1617* *Edict du Roy, par lequel est ordonné qu'à l'advenir ne sera octroyé à quelque personne que ce soit, aucun privilege pour faire imprimer ou exposer en vente aucun livre, sinon à la charge d'en mettre gratuitement deux exemplaires en sa bibliotheque* [Královský edikt, jímž se přikazuje, že v budoucnu nebude žádné osobě uděleno jakékoli privilegium k tisku nebo k uvedení do prodeje jakékoli knihy, pokud tato osoba neodevzdá zdarma dva výtisky do Královské knihovny]. Paris: F. Morel, P. Mettayer, 1617.
- EITNER 1900–1904 EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–1904.
- ÉLART 2014 ÉLART, Joann. À la source du concert: les partitions « exécutées au Concert spirituel ». In: ÉLART, Joann, JARDIN, Étienne, TAÏEB, Patrick, eds. *Quatre siècles d'édition musicale: mélanges offerts à Jean Gribenski*. Bruxelles: Peter Lang, 2014, s. 77–113. ISBN 978-2-87574-212-4.

- ESTIVALS 1961** ESTIVALS, Robert. *Le Dépôt légal sous l'Ancien Régime : de 1537 à 1791*. Paris: Rivière, 1961.
- FAU 1978** FAU, Élisabeth. *La Gravure de musique à Paris des origines à la Révolution (1660-1789)*. Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartes, 1978.
- FÉTIS 1837–1844** FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles: Méline, Cans & Cie, 1837–1844.
- FÉTIS 1866–1868** FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Firmin-Didot, 1866–1868.
- FITZPATRICK 1970** FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. London: Oxford University Press, 1970. ISBN 0-19-318703-5.
- FRANKOVÁ 2015** FRANKOVÁ, Jana. Mýtus české hudební emigrace z pohledu Dlabačova slovníku. *Musicologica brunensia* [online], 2015, roč. 50, č. 1, s. 73–85 [cit. 23. 6. 2025]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/en/handle/11222.digilib/134012>
- FRANKOVÁ 2016a** FRANKOVÁ, Jana. *La Migration des musiciens dans l'Europe des Lumières: le cas de Joseph Kohaut (1734-1777)* [online]. Thèse de doctorat, Université Paris IV en cotutelle avec Masarykova univerzita (Brno), 2016 [cit. 16. 4. 2025]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/s8jed/These_vol_I_Frankova.pdf a https://is.muni.cz/th/s8jed/These_vol_II_Frankova.pdf
- FRANKOVÁ 2016b** FRANKOVÁ, Jana. František Jan Vondráček – zapomenutý český cembalista v Paříži 18. století. In: Stanislav TESAŘ et al. *Cantantibus organis: hudební kultura raného novověku ve středoevropských souvislostech: ad honorem Jiří Sehnal*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2016, s. 105–112.
- FRANKOVÁ 2017** FRANKOVÁ, Jana. Les cornistes en voyage ? Migration des musiciens originaires de Bohême au XVII^e siècle : sources, itinéraires, typologie. *Le Jardin de Musique*, vol. VII, no. 1-2 (2011-2012), publié 2017, s. 147–162.
- FRANKOVÁ 2019** FRANKOVÁ, Jana. Instrumentální tvorba Carla Ditterse von Dittersdorfa u pařížských nakladatelů. *Musicologica Olomucensia*, 2019, vol. 30, s. 95–115 [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: https://musicologica.upol.cz/artkey/mus-201902-0007_instrumentalni-tvorba-carla-ditterse-von-dittersdorfa-u-parizskych-nakladatelu.php
- FRANKOVÁ 2024** FRANKOVÁ, Jana. *Joseph Kohaut (1734-1777) and Karl Kohaut (1726-1784): thematic catalogue of works* [online]. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2024 [cit. 16. 6. 2025]. ISBN 2-911239-71-7. Dostupné z: <https://omeka.cmbv.fr/s/bpsn/item/25564>

- FREEMAN 1992 FREEMAN, Daniel E. *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992. ISBN 0-945193-17-3.
- FROBERGER 2004 FROBERGER, Johann Jakob (WOLLNY, Peter, ed.). *Toccaten, Suiten, Lamenti : die Handschrift SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin*. Kassel: Bärenreiter, 2004. ISBN 3-7618-1783-5.
- GENLIS 1805 GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de. *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons*. Paris: Mme Duhan, 1805.
- GENLIS 1825 GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de. *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française*, 2^e édition. Paris: Ladvocat, 1825.
- GERBER 1790-1792 GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790-1792.
- GÉTREAU 2020 GÉTREAU, Florence. Carmontelle's Portraits of Musicians. In: ROGERS, Elizabeth Barlow, ed. *Garden at Monceau: Carmontelle*. New York, NY: Foundation for Landscape Studies; Upperville, VA: Oak Spring Garden Foundation, 2020, s. 111–125. ISBN 978-0-300-25468-6.
- GONNET 1987 GONNET, Paul. Un Guide de voyage inédit du XVIII^e siècle : le récit du comte de Vienne. *Cahiers de la Méditerranée* [online], 1987, n° 35–36, s. 165–181 [cit. 17. 5. 2025]. ISSN 1773-0201. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1987_num_35_1_1758.
- GOY 2020 GOY, François-Pierre. An Unknown French Copy of the Concerto for Flute and Harp. *Newsletter of the Mozart Society of America* [online], 2020, vol. 24, no. 1, s. 5–6 [cit. 22. 6. 2024]. ISSN 1527-3733. Dostupné z: <https://www.mozartsocietyofamerica.org/wp-content/uploads/newsletters/MSA-newsletter-Spring-2020.pdf>.
- GRADENWITZ 1985 GRADENWITZ, Peter. *Johann Stamitz: Leben, Umwelt, Werke*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985. ISBN 3-7959-0342-4.
- GRANGER 2019 GRANGER, Sylvie. Brou, François (ca 1715-1784). In: *MUSÉFREM: base de données prosopographique des musiciens d'église au XVIII^e siècle*, aktualizováno 19. 5. 2019 [cit. 25. 10. 2024]. Dostupné z: <http://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdx5xyrvgnzebqi6j6/not-591103>.
- GRAVES 1971 GRAVES, Charles Douglas. *The Theoretical and Practical Method for Cello by Michel Corrette: Translation, Commentary, and Comparison with Seven Other Eighteenth-Century Cello Methods*. Doctoral dissertation, Michigan State University, 1971.

- GRELLETY-BOSVIEL 2023** GRELLETY-BOSVIEL, Olivier. Les registres de livres avec privilèges de la Bibliothèque du roi (1724-1785) : une étape dans l'histoire administrative des imprimés de musique au xviii^e siècle. In: DECOBERT, Laurence, HERLIN, Denis, eds. *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France (1680-1815)*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2023, s. 47–62. ISBN 978-2-7177-2883-5.
- GRIMM 2016** GRIMM, Friedrich Melchior (KÖLVING, Ulla, TILKIN, Françoise, eds.). *Correspondance littéraire. Tome X, 1763*. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du xviii^e siècle, 2016. ISBN 978-2-84559-117-2.
- GRIMM 2024** GRIMM, Friedrich Melchior (HJORTBERG, Monica, ed.). *Correspondance littéraire. Tome XV, 1767*. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du xviii^e siècle, 2024. ISBN 978-2-84559-332-9.
- GRMEK 1997** GRMEK, Mirko D., ed. *Histoire de la pensée médicale en Occident. 2, De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Éditions du Seuil, 1997. ISBN 2-02-022140-3.
- GRÜNSTEUDEL 2003** GRÜNSTEUDEL, Günther. Der Geiger Anton Janitsch (um 1752–1812): Stationen einer Karriere. *Rosetti-Forum* [online], 2003, Heft 4, s. 15–28, aktualizováno 19. 1. 2006 [cit. 24. 10. 2024]. ISSN 2942-6995. Dostupné z: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/113/file/Janitsch.pdf>
- GUELFUCCI 1990** GUELFUCCI, Emmanuelle. *La Naissance de l'école française de la harpe (1750-1825): étude sociale et musicale*. Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, École nationale des Chartes, 1990.
- GUILLO 2015** GUILLO, Laurent. L'Édition musicale française avant et après Lully. In: *HAL SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)* [online], 6. 9. 2015 [cit. 27. 9. 2024]. Dostupné z: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01194420/document>.
- GUILLO 2016** GUILLO, Laurent. L'Air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du xvii^e siècle. In: NATTIEZ, Jean-Jacques, ed. *Musicologies nouvelles: thèmes agrégation 2017*. Lyon: Éditions musicales Lugdivines, 2016, s. 49–55. ISBN 978-2-36857-036-4. Dostupné z: <https://hal.science/hal-01422663/document>
- GUILLO 2020** GUILLO, Laurent. Les Bibliothèques privées de musique en France au miroir des catalogues de vente (1700–1790). *Revue de musicologie*, 2020, tome 106/2, s. 407–452. ISSN 0035-1601.
- GUILLO 2022** GUILLO, Laurent. Anik Devriès-Lesure (1938-2021). *Revue de musicologie*, 2022, tome 108/1, s. 135–144. ISSN 0035-1601.

- GUILLO à paraître / v tisku** GUILLO, Laurent. La Gravure en musique: débuts, expansion et féminisation du métier (France, 17^e-18^e siècles). In: *Graver la danse, la musique, les sciences et la géographie: corps de métier et diffusion des savoirs au XVIII^e siècle*. Paris: Institut national de l'histoire de l'art, à paraître / v tisku.
- HÁRICH – HARTZELL 1970** HÁRICH, János, HARTZELL, Eugene. Das Opernensemble zu Eszterháza im Jahr 1780. *The Haydn yearbook*, 1970, vol. 7, s. 5–46. ISSN 0073-1390.
- HECZKO 2003** HECZKO, Petr. Karel Josef Wilhelm von Haugwitz (mezi kompozicí, parafrází a mystifikací). In: Haugwitzové a hudba. Sborník přednášek z muzikologického sympózia v Náměšti nad Oslavou dne 22. září 2002 v rámci projektu 'Vivat musica' u příležitosti výročí 250 let od zakoupení panství hraběcím rodem Haugwitzů. Náměšť nad Oslavou: Národní památkový ústav, Správa státního zámku v Náměšti nad Oslavou, 2003, s. 73–86.
- HENNEBELLE 2009a** HENNEBELLE, David. Un observatoire du patronage musical au XVIII^e siècle : les épîtres dédicatoires. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2009, Tome 56, n° 2, s. 30–51. ISSN 0048-8003.
- HENNEBELLE 2009b** HENNEBELLE, David. *De Lully à Mozart : aristocratie musicale et musiciens (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Seyssel : Champ Vallon, 2009. ISBN 978-2-87673-499-9.
- HERLIN 2023** HERLIN, Denis. Mesdames de France: musiciennes et collectionneuses. In: DECOBERT, Laurence, HERLIN, Denis, eds. *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France (1680-1815)*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2023, s. 303–368. ISBN 978-2-7177-2883-5.
- HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1997** HERMANNNS, Leo, JOUSTEN, Wilfried, MINKE, Alfred. *Inventar Archivbestand Stadt Eupen (Ancien régime) (1593-1796)*. Bruxelles: Archives de l'État en Belgique, 1997 [cit. 4. 9. 2025]. Dostupné z: https://agatha.arch.be/data/ead/BE-A0531_703764_701916.
- HERMANNNS – JOUSTEN – MINKE 1999** HERMANNNS, Leo, JOUSTEN, Wilfried, MINKE, Alfred. *Inventar Archivbestand Stadt Eupen (Französische Zeit) (1792-1814)*. Bruxelles: Archives de l'État en Belgique, 1999 [cit. 4. 9. 2025]. Dostupné z: https://agatha.arch.be/data/ead/BE-A0531_710427_708199.
- HIEBERT 1992** HIEBERT, Thomas. Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn Writing from Early 18th Century Dresden. *Historic Brass Society Journal* [online], 1992, volume 4, s. 112–159 [cit. 11. 2. 2025]. ISSN 1045-4616. Dostupné z: https://historicbrass.org/images/hbj/hbj-1992/HBSJ_1992_JL01_009_Hiebert.pdf.
- HILMAR 1977** HILMAR, Rosemary. *Der Musikverlag Artaria & Comp.: Geschichte und Probleme der Druckproduktion*. Tutzing: H. Schneider, 1977. ISBN 3-7952-0211-6.

- HOBOKEN 1957** HOBOKEN, Anthony van. *Joseph Haydn: thematisch-bibliographische Werkverzeichnis. Band I.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1957.
- HOCHBRUCKER 1762** HOCHBRUCKER, Johann Baptist. *Six sonates pour la harpe avec une game et des pièces doigtées pour les commencents dédiées à Son Altesse Monseigneur le prince Louis de Rohan. Oeuvre I.* Paris: Huberty, 1762. RISM A/I H 5657.
- HOCHBRUCKER 1776** HOCHBRUCKER, Christian. *Six sonates pour la harpe avec accompagnement d'un violon, ad libitum. Dédiées à Madame la comtesse de Bouflers. Œuvre VI.* Paris : aux adresses ordinaires de musique, [1776]. RISM A/I H 5661.
- HOFFMANN 1820** HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Die Serapionsbruder: gesammelte Erzählungen und Märchen. Dritter Band.* Berlin: G. Reimer, 1820.
- HOFFMANN 2007** HOFFMANN, Freia. Merelle, Mérelle, Angélique-Constance. In: *Europäische Instrumentistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* [online]. Bremen: Sophie Drinker Institut, 2007, aktualizováno 2024 [cit. 8. 3. 2025].
Dostupné z: <https://www.sophie-drinker-institut.de/merelle>.
- HOFFMANN-ERBRECHT 1954** HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar. Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner. *Acta musicologica*, 1954, volume 26, fasc. 3–4, s. 114–126. ISSN 0001-6241.
- HOGAN 1968** HOGAN, Charles Beecher (ed.). *The London Stage 1660–1800: a Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment: Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period. Part 5, 1776–1800.* Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1968.
- ISRAEL 1876** ISRAEL, Carl, ed. *Frankfurter Concert-Chronik von 1713-1780.* Frankfurt am Main: Verein für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main, 1876.
- JEFFERSON 1954** JEFFERSON, Thomas (BOYD, Julian P., ed.). *The Papers of Thomas Jefferson. Vol. 10, 22 June–31 December 1786.* Princeton: Princeton University Press, 1954.
- JEZE 1761** JEZE. *État ou Tableau de la ville de Paris, considérée relativement au nécessaire, à l'utile, à l'agréable et à l'administration.* Paris. Prault père, 1761.
- JOHANSSON 1955** JOHANSSON, Cari. *French music publishers' catalogues of the second half of the eighteenth century.* Stockholm: [s.n.], 1955.
- JOSSERAND – BRUNO 1960** JOSSERAND, Pierre, BRUNO, Jean. Les Estampilles du département des Imprimés de la Bibliothèque nationale. In: *Mélanges d'histoire du livre et des bibliothèques offerts à Monsieur Frantz Calot.* Paris: Librairie d'Argences, 1960, s. 261–298.

- KIRSCH 1999 KIRSCH, Dieter. La Mandora au XVIII^e siècle. In: *Luths et luthistes en Occident : actes du colloque, 13-15 mai 1998*. Paris: Cité de la musique, 1999, s. 327–340. ISBN 2-906460-98-2.
- KRUMPHOLTZ 1778a KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Six sonates pour la harpe, dédiées à Madame la princesse de Craon*. Paris: Cousineau, [1778]. RISM A/I K 2836.
- KRUMPHOLTZ 1778b KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Recueil de douze prélude [!] et petits airs pour la harpe dédiée [!] à Mademoiselle de Guines, Opera 2^e*. Paris: Cousineau, [1778]. RISM A/I K 2837.
- KRUMPHOLTZ 1778c KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Quatre sonates pour harpe avec accompagnement d'un violon contre basse et deux cors œuvre III^e*. Paris: Cousineau, [1778]. RISM A/I K 2840.
- KRUMPHOLTZ 1778d KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux concerto pour la harpe avec accompagnement de deux violons, alto et basse, deux hautbois, deux cors ad libitum dédiés à Madame la comtesse de Broussel, œuvre IV*. Paris: l'auteur, Cousineau, [1778]. RISM A/I K 2843.
- KRUMPHOLTZ 1779a KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux concerto pour la harpe avec accompagnement de deux violons, alto, basse, et deux hautbois, deux cors ad libitum dédiés à Madame la comtesse de Bouflers, œuvre VI*. Paris: l'auteur, Cousineau, [1778]. RISM A/I K 2849.
- KRUMPHOLTZ 1779b KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Cinquième concerto pour la harpe [...] avec accompagnement de deux violons, alto et basse deux hautbois, deux cors, une flûte, et un basson ad libitum dédié à Madame la marquise de La Guiche, œuvre VII^e*. Paris: l'auteur, Naderman, [1779]. RISM A/I K 2850.
- KRUMPHOLTZ 1780 KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Six sonates pour la harpe dont les cinq premières avec accompagnement d'un violon ou flûte obligée très faciles à exécuter, elles peuvent aussi se jouer seules d'autant qu'elles contiennent beaucoup de petits airs, dédiées à Son Altesse Sérénissime Madame la princesse de Lamballe, œuvre VIII^e*. Paris: l'auteur, [1780]. RISM A/I K 2854.
- KRUMPHOLTZ 1783a KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Cinquième et Sixième concertos pour la harpe avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, et une flûte, dédiés à Mademoiselle Stekler, œuvre IX^e*. Paris: Cousineau, Salomon, [1783]. RISM A/I K 2865.
- KRUMPHOLTZ 1783b KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Sixième concerto pour la harpe avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, deux cors, une flûte, taille et basse dédié à Madame son épouse, cy-devant Mademoiselle Steckler son élève, œuvre IX*. Paris: l'auteur, Cousineau, [1783]. RISM A/I K 2860.
- KRUMPHOLTZ 1783c KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Recueil contenant différents petits air variés, une sonate et un petit duo pour deux harpes, dédié à Madame la comtesse Amélie de Bouflers, œuvre X*. Paris: l'auteur, Naderman, [1783]. RISM A/I K 2872.

- KRUMPHOLTZ 1784a** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux simphonies pour la harpe seule ou avec accompagnement de deux violons, deux cors, une flûte et une basse dédiées à Madame son épouse, œuvre XI*. Paris: l'auteur, Cousineau, [1784]. RISM A/I K 2877.
- KRUMPHOLTZ 1784b** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Quatre sonates non difficiles pour la harpe seule ou avec accompagnement d'un violon et violoncelle dédiées à Madame Prault de S' Germain. Œuvre XII^e*. Paris : l'auteur, Naderman, [1784]. RISM A/I K 2883.
- KRUMPHOLTZ 1784c** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Les quatre premières sonates d'une difficulté graduelle pour la harpe, praticables sur le forte piano avec accompagnement d'un violon ad libitum. Œuvre XIII^e*. Paris: Naderman, [1784]. RISM A/I K 2890.
- KRUMPHOLTZ 1787a** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Collection de pièces de différens genres distribuées en six sonates d'une difficulté graduelle pour la harpe et le forte piano et dont les quatre premières sont avec accompagnement d'un violon ad libitum. Dediés à Monsieur Küfner. Œuvre XIII et XIV*. Paris: l'auteur, Naderman, [1787]. RISM A/I K 2894.
- KRUMPHOLTZ 1787b** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *L'Amante abandonnée. Air parodié en français et en italien sur l'adagio de l'œuvre XIV, avec accompagnement de harpe ou de forte piano, d'un violon et contre-basse ad libitum*. Paris: l'auteur, Naderman, [1787]. RISM A/I K 2900.
- KRUMPHOLTZ 1788a** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Quatre sonates en forme de scènes de différens caractères et d'une difficulté graduelle pour la harpe, praticables aussi sur le forte piano. Dédiées à Messieurs les professeurs de clavecin. Œuvre XV*. Paris: l'auteur, [1788]. RISM A/I K 2901.
- KRUMPHOLTZ 1788b** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux sonates en forme de scènes di mezzo-carattere pour la harpe, praticables aussi sur le forte piano, avec accompagnement d'un violon ad libitum. Dédiées à Messieurs les professeurs de clavecin. Œuvre XV*. Paris: l'auteur, [1788]. RISM A/I K 2902.
- KRUMPHOLTZ 1789a** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe dédiées aux dames, et amateurs de la harpe, œuvre XVI*. Paris: l'auteur, Naderman, [1789]. RISM A/I K 2904.
- KRUMPHOLTZ 1789b** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Sonate pour la harpe en scène de demi-caractère dédiée à S.A.S. Madame la duchesse de Bourbon, œuvre XVII^e*. Paris: l'auteur, Naderman, [1789]. RISM A/I K 2909.
- KRUMPHOLTZ 1790a** KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Trois sonates pour la harpe dont la première en forme de Scene dédiées à Son Excellence Madame la Comtesse de Rzewuska née princesse de Lubomirska, œuvre XVIII*. Paris: Naderman, [1790]. (číslo plotny 16). Varianta od RISM A/I K 2908 (výtisky: GB-Lcm H409-1, US-PRV Tom Perry Special Collections, MSSp 19-2232).

- KRUMPHOLTZ 1790b KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Trois sonates pour la harpe dont la première en forme de scène, avec accompagnement de violon ad libitum, dédiées à S.A.S. Madame la duchesse de Bourbon, œuvre XVII*. Paris: Naderman, [1790] (číslo plotny 17). RISM A/I K 2908.
- KRUMPHOLTZ 1790c KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux sonates En forme de Scenes de differens Caractères Et d'une difficulté graduelle*, op. 18, Paris: Naderman, [1790]. RISM A/I K 2912.
- KRUMPHOLTZ 1790d KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Andante du célèbre Haydn, arrangé pour la harpe, avec accompagnement de violon ad libitum*. Paris: Naderman, [1790]. RISM A/I K 2917.
- KRUMPHOLTZ 1790e KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Andante du célèbre Haydn, arrangé pour la harpe, dédié à son altesse Mademoiselle*. Paris: Naderman, [1790]. RISM A/I H 4263.
- KRUMPHOLTZ 1790f KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Sonate pour la harpe en Scène de stile pathétique, dédiée à Son Excellence Madame la Comtesse de Rzewuska née princesse de Lubomirska, œuvre XVIII*. Paris: Naderman, [1790]. RISM A/I K 2913.
- KRUMPHOLTZ 1800a KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Avec les jeux dans le village. Air with variations for the harp*. London: Birchall [1800]. RISM A/I K 2921.
- KRUMPHOLTZ 1800b KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *The Nun's Complaint from Mrs Robinson's Novel of Vancenza*. London: Preston, [1800], RISM A/I K 2833.
- KRUMPHOLTZ 1977 KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste (PLANE, Jean-Marie, ed.). *Principes pour la harpe : avec des exercices et des préludes d'une difficulté graduelle*. Genève: Minkoff, 1977. ISBN 2-8266-0659-X.
- KRUMPHOLTZ 1982 KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste (THIERNESSE-BAUX, Marie-Françoise, ed.). *Œuvres choisies pour harpe*. Paris: Heugel, 1982.
- KRUMPHOLTZ 2011 KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. (PASETTI, Anna, ed.). *Sonata Op. 15 N. 1 per Arpa (Pianoforte) e Violino ad libitum*. Bologna: Ut Orpheus edizioni, 2011. ISMN 979-0-2153-1851-9.
- KUBEŠ 2013 KUBEŠ, Jiří. *Národné dospívání urozených: kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620–1750)*. Pelhřimov: Nová Tiskárna Pelhřimov, 2013. ISBN 978-80-7415-071-5.
- LA BORDE 1780 LA BORDE, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris: Ph.-D. Dierres, 1780.
- LA COLONIE 1992 LA COLONIE, Jean-Martin de (COCULA, Anne-Marie, ed.). *Mémoires de Monsieur de La Colonie, maréchal de camp des armées de l'électeur de Bavière*. Paris: Mercure de France, 1992. ISBN 2-7152-1741-2.
- LAIFROVA 2022 LAIFROVA, Livia. *De Prague à Paris: les musiciens de Bohême dans la capitale française (1777-1812)*. Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2022.

- LANDON 1992** LANDON, Else Radant. The *Acta Musicalia* of the Esterházy Archives (nos. 175-200). In: *The Haydn Yearbook*, 1992, vol. 17, s. 1–84. ISSN 0073-1390.
- LARUE – BROFSKY 1960** LARUE, Jan, BROFSKY, Howard. Parisian Brass Players, 1751–1793. *Brass Quarterly*, 1960, vol. 3, no. 4, s. 133–140. ISSN 0524-2142.
- LAWSON 2000** LAWSON, Colin. *The Early Clarinet: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0-521-62459-2.
- LEE 2005** LEE, Seong-Liul [YI, Söng-nyu]. *Die Kammermusik von Karl Joseph Toeschi: ein Beitrag zur Musik der Mannheimer Schule mit einem thematischen Verzeichnis*. Hamburg: Kovač, 2005. ISBN 978-3-8300-1674-8.
- LELIÈVRE 2022** LELIÈVRE, Stéphane. Fortunes et infortunes musico-littéraires d'un musicien raté. In: LASCOUX, Emmanuel, LELIÈVRE, Stéphane, RYBICKI, Marie-Hélène. *Le Musicien raté*. Château-Gontier : Aedam Musicae, 2022, s. 279–301. ISBN 978-2-919046-86-7.
- LEMAÎTRE 1910** LEMAÎTRE, Henri. *Histoire du dépôt légal*. Paris: A. Picard et fils, 1910.
- LESURE 1981** LESURE, François, ed. *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*. Paris: Bibliothèque nationale, 1981. ISBN 2-7177-1599-1.
- LIBIN – SLOUKA 2019** LIBIN, Kathryn, SLOUKA, Petr. *The Lobkowicz Collections Music Series: Highlights*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2019. ISBN 978-1-78551-278-0.
- LORENZ 2013** LORENZ, Michael. A Little Leitgeb Research. In: LORENZ, Michael. *Musicological Trifles and Biographical Paralipomena*. 8. 4. 2013, aktualizováno 6. 11. 2024 [cit. 11. 2. 2025]. Dostupné z: <https://michaelorenz.blogspot.com/2013/04/a-little-leitgeb-research.html>
- MAREŠOVÁ 1999** MAREŠOVÁ, Marie. Pražský rodák Jan Křtitel Krumpholtz. In: MÜLLER, Miloš. *Jan Křtitel Krumpholtz: život a dílo harfového virtuóza a skladatele*. Praha: Národní knihovna ČR, 1999, s. 146–175. ISBN 80-7050-295-9.
- MARVILLE 2024** MARVILLE, Jovanka. Preluding on the Harp in the Late 18th and early 19th Centuries. *Early Music*, 2024, vol. 52, no. 1, s. 104–121. ISSN 0306-1078.
- MAYER 1785** MAYER, J. B. *Quatre sonates pour la harpe seule ou avec accompagnement d'un Violon, Basson, ou Violoncelle: Dédiées À Mademoiselle Caroline Descarsin, œuvre II^e*. Paris: l'auteur, Naderman, 1785. RISM A/I M 1466.
- MENDEL – REISSMANN 1877** MENDEL, Hermann, REISSMANN, August. *Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände. Achter Band*. Berlin: Robert Oppenheim, 1877.

- MÉRELLE 1799 MÉRÉLLE, Angélique-Constance. *New and complete instructions, for the pedal harp in two books*. London: Broderip & Wilkinson, [1799].
- MÉTIVIER 1998 MÉTIVIER, Jeanne-Marie. La Reliure à la Bibliothèque du roi de 1672 à 1786. In: BLASSELLE, Bruno, PORTES, Laurent, eds. *Mélanges autour de l'histoire des livres imprimés et périodiques*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1998, s. 131–177. ISBN 2-7177-2063-4.
- MONELLE 2006 MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. ISBN 978-0-253-34766-4.
- MORLEY-PEGGE 1973 MORLEY-PEGGE, R[eginald]. *The French Horn*, 2nd edition. London: Ernest Benn, 1973. ISBN 0-510-36601-5.
- MORROW 1989 MORROW, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 1989. ISBN 0-918728-83-5.
- MOZART 1983 MOZART, Wolfgang Amadeus (GIEGLING, Franz, ed.). *Konzerte. Werkgruppe 14, Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 6, Konzert für Flöte und Harfe*. Kassel: Bärenreiter, 1983 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V*).
- MOZART 1987 MOZART, *Correspondance. II, 1777-1778*, Paris: Flammarion, 1987. ISBN 978-2-08066-036-7.
- MOZART s.d. MOZART, Wolfgang Amadeus (INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM, ed.). *Mozart Briefe und Dokumente: Online-Edition* [online]. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum [cit. 22. 6. 2024]. Dostupné z: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/#>.
- MÜLLER 1999 MÜLLER, Miloš. *Jan Křtitel Krumpholtz: život a dílo harfového virtuóza a skladatele*. Praha: Národní knihovna ČR, 1999. ISBN 80-7050-295-9.
- MURRAY 2014 MURRAY, Sterling E. *The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister. The Life and Music of Antonio Rosetti*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014. ISBN 1-58046-467-X.
- NADERMAN 1830 NADERMAN, François-Joseph, *École ou Méthode raisonnée pour la harpe. 1^{re} partie, œuvre 91*. Paris: Naderman, [1830].
- NÄGELE 2008 NÄGELE, Reiner. Das Württembergische Hoforchester im 18. und 19. Jahrhundert. In: JENSEN, Niels Martin, PIPERNO, Franco, eds. *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. I, The Orchestra in Society*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, s. 367–385. ISBN 978-3-8305-1487-9.

- NETTL 1924 NETTL, Paul. Johann Baptist Schenk: autobiographische Skizze. *Studien zur Musikwissenschaft*, 1924, Heft 11, s. 75–85. ISSN 0930-9578.
- NĚMEČEK 1955 NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: SNKHLU, 1955.
- OGIŃSKI 1765 OGIŃSKI, Michał Kazimierz. Harpe. In: DIDEROT, Denis, ALEMBERT, Jean Le Rond d', eds., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 8. Paris: Briasson, 1765.
- OWENS 2011 OWENS, Samantha. The Court of Württemberg-Stuttgart. In: OWENS, Samantha, REUL, Barbara M., STOCKIGT, Janice B., eds. *Music at German Courts, 1715–1760: Changing Artistic Priorities*. Woodbridge: Boydell Press, 2011. ISBN 978-1-84383-598-1.
- OWENS 2019 OWENS, Samantha. Fourth-Class Wine from Bietigheim ? Employment Conditions for Lutenist Maria Dorothea St. Pierre and Waldhornist Franz Anton Spurni at the Württemberg Court, c.1719–1736. *Musicology Australia* [online], 2019, vol. 41, no. 2, s. 76–90 [cit. 28. 5. 2025]. ISSN 0814-5857.
Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/08145857.2019.1696163>.
- PAULUS 2023 PAULUS, Edgar. Brodsky Thomas. In PAULUS, Edgar. *Eupen ABC*. Eupen: Edgar Paulus, 2023 [cit. 29. 5. 2024]. Dostupné z: <https://eupenabc.be/B1.htm#BROD>
- PIERRE 1893 PIERRE, Constant. *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale : précis historique*. Paris: Ed. Sagot, 1893.
- PIERRE 2000 PIERRE, Constant. *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790*. Paris: Société française de musicologie, 2000. ISBN 2-85357-007-X.
- PILKOVÁ 1983 PILKOVÁ, Zdeňka. The Horn in Bohemian Sources of the 18th Century. In: TROJAN, Jan, VLACH, Milan, eds. *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der Tschechischen Musik: Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen*. Praha: Tschechische Musikgesellschaft, 1983, s. 66–72.
- PILKOVÁ 1995 PILKOVÁ, Zdeňka. Zur Frage der Musiker aus böhmischen Ländern, die im Ausland wirkten, 1740–1810. In: GUTKNECHT, Dieter, KRONES, Hartmut, ZSCHOCH, Friedrich, eds. *Telemanniana e talia musicologica: Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*. Oschersleben: Ziethen, 1995, s. 215–220.
- PILKOVÁ 1999 PILKOVÁ, Zdeňka. Jan Jiří (Johann Georg) Neruda (ca. 1711–1776). In: UNVERRICHT, Hubert, ed. *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*. Sinzig: Studio Verlag, 1999, s. 103–152. ISBN 3-89564-058-1.
- PINAUD 2009 PINAUD, Jean-François. *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. Paris: Editions Véga, 2009. ISBN 978-2-85829-526-5.

- PLANE 1809 PLANE, Jean-Marie, ed. *Principes pour la harpe par J. B. Krumpholtz avec des exercices & des préludes d'une difficulté graduelle*. Paris: Plane, [1809].
- PRATL 2009 PRATL, Josef, *Acta Forchtensteiniana: die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein*. Tutzing: Hans Schneider, 2009. ISBN 978-3-7952-1294-0.
- PRATL – SCHECK, 2004 PRATL, Josef, SCHECK, Heribert. *Regesten der Esterházyischen Acta Musicalia und Acta Theatralia*. Tutzing: Hans Schneider, 2004. ISBN 3-7952-1162-X.
- PUNTO 1795 PUNTO, Giovanni. *Seule et vraie méthode pour apprendre facilement les élémens des premier et second cors aux jeunes élèves*. Paris: J. H. Naderman, [1795].
- RADANT – BRUCE – LANDON 1982 RADANT, Else, BRUCE Ian M., LANDON, H. C. Robbins, eds. *The Acta Musicalia of the Esterházy Archives (nos. 1-35)*. *The Haydn Yearbook*, 1982, vol. 13, s. 5–96. ISSN 0073-1390.
- ROCHE 2003 ROCHE, Daniel. *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris: Fayard, 2003. ISBN 978-2-213-61396-3.
- ROCHE 2023 ROCHE, Daniel, ed. *Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses*. Paris: Classiques Garnier, 2023. ISBN 978-2-406-13661-3.
- ROSETTI 1912 ROSETTI, Anton (KAUL, Oscar, ed.). *Ausgewählte Sinfonien von Anton Rosetti. Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 1912, 12. Jahrgang, Band 1.
- ROUSSEAU 1959 ROUSSEAU, Jean-Jacques (GAGNEBIN, Bernard, RAYMOND, Marcel, eds.). *Œuvres complètes. I, Les Confessions ; Autres écrits autobiographiques*. Paris: Gallimard, 1959.
- SABLONNIÈRE 2023 SABLONNIÈRE, Marguerite. *La naissance des collections musicales à la Bibliothèque du roi à travers les premiers registres d'entrées du dépôt légal (1684-1724)*. In: DECOBERT, Laurence, HERLIN, Denis, eds. *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France (1680-1815)*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2023, s. 21–45. ISBN 978-2-7177-2883-5.
- SAINT-ARROMAN 2002 SAINT-ARROMAN, Jean (ed.). *Harpe: Méthodes, traités, ouvrages généraux: volume 3*. Courlay: Jean-Marc Fuzeau, 2002. ISMN M-2306-5833-1.
- SAUGRAIN 1744 SAUGRAIN, Claude-Marin. *Code de la librairie et imprimerie de Paris*. Paris: aux dépens de la Communauté, 1744.
- SCHULMEISTER 2018 SCHULMEISTER, Sarah N. *Antoine Huberty und die Wiener Instrumentalmusik am Pariser Notendruckmarkt 1756–1777*. [online]. PhD Dissertation. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Dostupné z: <https://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/iatgm/downloads/AntoineHubertyunddieWienerInstrumentalmusikamPariserNotendruckmarkt1756-1777.pdf>

- SILAGIOVÁ – NÝVLT 2019-2021 SILAGIOVÁ, Zuzana, NÝVLT, Pavel, eds. *Latinitatis medii ævi lexicon Bohemorum* [online]. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2019-2021 [cit. 26. 10. 2024]. Dostupné z: <http://lb.ics.cas.cz/>
- SISMAN 1990 SISMAN, Elaine R. Haydn's Theater Symphonies. *Journal of the American musicological society*, 1990, vol. 43, no. 2, s. 292–352. ISSN 0003-0139.
- SMIRNOVA 2011 SMIRNOVA, Natalia. *Mozart et Paris*. Paris: CNRS éditions, 2011. ISBN 978-2-271-06994-8.
- ŠESTÁK 1991 ŠESTÁK, Zdeněk. Laudatio nominis Pachta. *Hudební věda*, 1991, ročník 28, č. 4, s. 325–333. ISSN 0018-7003.
- ŠESTÁK 2001 ŠESTÁK, Zdeněk. Musica antiqua Citolibensis: moje cesta na poznáním vyspělé hudební kultury českého venkova 18. století. *Hudební věda*, 2001, ročník 38, č. 3–4, s. 430–434. ISSN 0018-7003.
- ŠESTÁK 2009 ŠESTÁK, Zdeněk. *Musica antiqua Citolibensis: nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla...* Citoliby; Louny: Občanské sdružení Knihovna třetího tisíciletí, 2009. ISBN 978-80-904113-2-6.
- ŠINDLÁŘOVÁ 2025 ŠINDLÁŘOVÁ, Simona. *Maestro Salieri*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2025. ISBN 978-80-7028-622-7
- ŠTUDENT 2013 ŠTUDENT, Miloslav. Obrázky z historie loutny I. Když je třináctka šťastnou volbou. *Hudební rozhledy*, 2013, ročník 66, č. 5, s. 58–59. ISSN 0018-6996.
- ŠTUDENT 2014 ŠTUDENT, Miloslav. Obrázky z historie loutny II. Loutnowiczova vášeň. *Hudební rozhledy*, 2014, ročník 67, č. 8, s. 58–59. ISSN 0018-6996.
- TABLETTES 1785 *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre. Avec une notice des ouvrages ou autres motifs qui les ont rendus recommandables. Pour servir à l'Almanach-Dauphin*. Paris: Cailleau, 1785.
- THIÉBAULT 1804 THIÉBAULT, Dieudonné. *Mes souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*. Paris: F. Buisson, An XII (1804).
- THIÉRY 1787 THIÉRY, Luc-Vincent. *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville & de tout ce qu'elle contient de remarquable*. Paris: Hardouin et Gattey, 1787.
- TYSON 1992 TYSON, Alan. Wasserzeichen-Katalog. Kassel: Bärenreiter, 1992 (MOZART, Wolfgang Amadeus. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X, Supplement. Werkgruppe 33, Dokumentation der autographen Überlieferung. Abteilung 2). ISBN 3-7618-1010-5.

- VALKÓ 1960 VALKÓ, Arisztid. Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében. In: SZABOLCSI, Bence, BARTHA, Dénes, eds. *Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, s. 527–668.
- VERNET 2006 VERNET, Thomas. Les Collections musicales des princes de Bourbon-Conti. *Musique, images, instruments*, 2006, n° 8, s. 44–67. ISSN 1264-7020.
- VOLEK 1983 VOLEK, Tomislav. Die Mannsfeldschen und die Thunschen Hornisten. In: TROJAN, Jan, VLACH, Milan, eds. *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der Tschechischen Musik: Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen*. Praha: Tschechische Musikgesellschaft, 1983, s. 44–46.
- WALDEN 1997 WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: Technique and Performance Practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-55449-7.
- WILCOX 2012 WILCOX, Beverly. The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734–1778). *Revue de musicologie*, 2012, tome 98, n° 2, s. 363–403. ISSN 0035-1601.
- WILCOX 2013 WILCOX, Beverly. *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century Paris*. Ph.D. dissertation, Davis (Cal.), University of California, Davis, 2013.
- WYZEWA – SAINT-FOIX 1908 WYZEWA, Théodore de, SAINT-FOIX, Georges de. Un maître inconnu de Mozart. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 1908, 10. Jahrgang, Heft 1, s. 35–41. ISSN 0863-6125.
- YAPP 2012 YAPP, Francis. *Les Prétentions du Violoncelle : The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport Era (1700–1760)*. PhD Thesis, University of Canterbury, School of Music, 2012.
- YEARSLEY 2016 YEARSLEY, David. Froberger's Travels. *CounterPunch* [online], 7. 10. 2016 [cit. 17. 5. 2025].
Dostupné z: <https://www.counterpunch.org/2016/10/07/frobergers-travels/>.
- YOUNG 1792 YOUNG, Arthur. *Travels, during the years 1787, 1788, and 1789. Undertaken more particularly with a view of ascertaining the cultivation, wealth, resources, and national prosperity of the Kingdom of France*. Bury St Edmunds : J. Rackham, 1792.
- ZWART 2023 ZWART, Teunis van der. *Giovanni Punto (1746–1803): Cor basse célèbre*. Ph.D. dissertation, Leiden, Universiteit Leiden, 2023.

Table des illustrations / Seznam vyobrazení

1. Guillaume Delisle. *Carte exacte des Postes et Routes de l'Empire d'Allemagne. Postarum Seu Veredarum Stationes Per Germaniam et Provincias Adiacentes*. Amsterdam: Johannes Covens, Cornelis Mortier, [1721-1778]. Estampe en taille-douce coloriée / Kolorovaná mědirytina, 43,5 × 57 cm sur une feuille de / na listu 55,5 × 66 cm, échelle / grafické měřítko [ca 1 : 2 500 000]. CZ-Bu, Moll-0003.712 (© Moravská zemská knihovna)
2. *Passeport pour les sujets de la reine de Hongrie et ceux du roi d'Angleterre et leurs alliés, pour voyager et commercer sur les terres et dans les villes de la domination de S. M....*[Cestovní pas pro všechny poddané maďarské královny a anglického krále a jejich spojenců pro cesty a obchod ve městech a na venkově pod vládou jeho Výsosti], 1745. F-Pndep, F-4725 (82). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
3. *The Hungarian disaster, being a sequel to the slough*. [Planche emblématique: La voiture dans laquelle était l'impératrice d'Allemagne est renversée et le postillon est jeté à terre / Ikonická rytina: kočár s německou císařovnou se převrhl a kočí byl vymrštěn na zem]. London: for John Ryall and Robt Withy at Hogarth's-Head, 1757. Estampe coloriée / Kolorovaná rytina. F-Pneph, Réserve QB-201 (102)-FOL (s. 66). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
4. *Almanach musical pour l'année 1779*, p. / s. 208–209.
5. *Annonces, affiches et avis divers*, 13 juin 1776, p. 587 / 13. června 1776, s. 587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
6. *Journal de Paris*, 27 mars 1780, p. 359 / 27. března 1780, s. 359. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
7. *Catalogue de toutes sortes de musique vocale et instrumentale qui se vendent chez M. Huberty*. Inséré dans / Vloženo v: Johann Baptist Vanhal. *Six quatuors à deux violons, alto et basse*. Œuvre 6^e. Paris: Huberty, 1771. F-Pn, AC E4-66. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
8. Georg Christoph Wagenseil. *Sinfonie a più stromenti composta da vari autori*. N^o 9. Paris: Venier, [ca 1760], page de titre / titulní strana. F-Pn, H-119. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
9. *Registre des privilèges / Soupis privilegií*, 1756–1759. F-Pnm, Français 21961, p. / s. 391–392. (© Bibliothèque nationale de France)

10. François Jean Wondradschek / František Jan Vondráček. *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon. Opera prima*. Paris: l'auteur, 1758, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-1944. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
11. *Edict du Roy, par lequel est ordonné qu'à l'advenir ne sera octroyé à quelque personne que ce soit, aucun privilege pour faire imprimer ou exposer en vente aucun livre, sinon à la charge d'en mettre gratuitement deux exemplaires en sa bibliothèque* [Králův výnos, jimž je nařízeno, že v budoucnu nebude vůbec nikomu uděleno žádné privilegium k vydání nebo prodeji jakékoli knihy, pouze se závazkem dát zdarma dva výtisky do jeho knihovny]. Paris: F. Morel & P. Mettayer, 1617. F-Pndep, F-46936 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
12. Arrêt du Conseil, 25 juin 1714 / Výnos Státní rady, 25. června 1714. F-Pnm, Français 21814, fol. 250. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
13. Registre de la Librairie. Demandes de privilèges / Soupis Pařížské knihkupecké a tiskařské syndikátní komory. Žádosti o privilegia. F-Pnm, Français 21998, fol. 209v. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
14. Registre de dépôt légal / Soupis povinného výtisku, 1793–1799. F-Pnm, Archives modernes 129, fol. 1. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
15. Luc-Vincent Thiéry. *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance, établissemens publics, villages & séjours les plus renommés, aux environs de Paris. Tome 1*. Paris: Hardouin & Gattey, 1788, page de titre / titulní strana. F-Pnphs, 8-Z LE SENNE-4726 (3). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
16. Antonio Rosetti. *Du répertoire du Concert spirituel. Deux simphonie à deux violons deux alto et basse une flûte deux hautbois deux cors*. Œuvre 6. Paris: Sieber, 1790, page de titre / titulní strana. F-Pn, H-174 (A-H). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
17. Wenceslas Schobert. *Concerto II pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, deux oboe, deux cors de chasse ad libitum alto et la basse. Opéra XII*. Paris: l'auteur, 1765, page de titre / titulní strana. F-Pn, A-33361 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
18. Compte rendu de l'apparition de Mme Krumpholtz au Concert spirituel / Recenze koncertu Mme Krumpholtzové v Concert spirituel, in: *Journal de Paris*, 4 avril 1784, p. 421 / 4. dubna 1784, s. 421. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
19. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Recueil contenant différens petits airs variés, une sonate et un petit duo pour deux harpes*. Œuvre X. Paris: Naderman, 1792, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-6153. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

20. Pédales en position haute sur une harpe organisée / Pedály v horní poloze u jednozářezové harfy. (© Vittorio Cazzaniga / C + G Architeti)
21. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Sonate 5^{me} comme scène dans le stile pathétique*. Dans l'introduction en *mi* bémol mineur, on joue *si* naturel et *fa* dièse à la place de *do* bémol et *sol* bémol. / Úvod v es moll, harfista hraje místo *ces* a *ges* *h* a *fis*. In: *Collection de pièces de différens genres distribuées en six sonates d'une difficulté graduelle pour la harpe & le forte-piano. Œuvre XIII^e et XIV^e réunis comme collection*. Paris: l'auteur, 1787, p. / s. 32. CZ-Bu, STMus4-0805.904. (© Moravská zemská knihovna)
22. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Cinquième et Sixième concertos pour la harpe avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors et une flûte*. Œuvre IX^e. Paris: Cousineau, 1783, 1. ed., p. / s. 2.: Allegro, mesure / takt 88. F-Pn, K-1301. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
23. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Sixième concerto pour la harpe avec accompagnement de deux violons, deux hautbois, deux cors, une flûte, taille et basse*. Œuvre IX. Paris: l'auteur, 1783, 2. ed., p. / s. 2.: Allegro, mesure / takt 88. F-Pn, VM9-4242. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
24. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Recueil contenant différens petits airs variés, une sonate et un petit duo pour deux harpes*. Œuvre X, Paris: Naderman, 1792, Avertissement / Upozornění. F-Pn, VM7-6153. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
25. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Deux symphonies pour la harpe seule ou avec accompagnement de deux violons, une flûte, deux cors et basse*. Œuvre XI^e. Paris: l'auteur, 1784, p. / s. 2.: Allegro assai, mesure / takt 31 - première apparition de signes pour les pédales dans une partition / první pedálové značení v notách. F-Pn, K-1299 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
26. Jean-Baptiste Krumpholtz. *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe, dédiées aux dames et amateurs de la harpe*. Œuvre XVI. Paris: l'auteur, Naderman, [1789]. Page de titre, épître dédicatoire / titulní strana, dedikační list. CZ-Bu, STMus4-0805.904. (© Moravská zemská knihovna)
27. Wolfgang Amadeus Mozart. *Du répertoire du Concert spirituel. Symphonie à deux violons alto et basse deux hautbois deux cors 2 clarinette 2 flûtes 2 bassons trompette et timballe ad libitum*. Œuvre []. Paris: Sieber, [1788?]. KV 297, page de titre du violon I / titulní strana partu 1. houslí. F-Pn, H-176. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
28. Le Louvre et le palais des Tuileries en 1756 / Louvre a Tuilerijský palác v roce 1756. In: Jacques-François Blondel. *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*. Tome quatrième. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1756, pl. 4 / rytina č. 4. (La ligne rouge représente une proposition de Claude Perrault pour une aile nord pour relier les deux palais / Červená linie představuje návrh Clauda Perraulta na severní křídlo, které by propojilo oba paláce.) F-Pnla, V 2131. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

29. Maquette de la salle des Cent-Suisses du palais des Tuileries [salle du Concert spirituel] / Maketa sálu Cent-Suisses v Tuilerijském paláci [sál Concert spirituel]. Cf: BEAUMONT – WILCOX 2015, p. / s. 134, fig. 6. (© Musée de la Musique / Cliché Fessy)
30. *Concert spirituel au château des Tuileries*. 2 février 1779 / 2. února 1779. F-Po, AFFICHES RESERVE 29 (1779, 02-02). (© Bibliothèque nationale de France)
31. Emanuel Joachim Haas. *Franciscus Antonius S.R.I. comes de Sporck [...] Ætatis LXXIII ann.* Estampe en taille-douce / Mědiryt, 1735 (frontispice du livre / frontispis knihy: Nicolas Le Tourneux. *Das christliche Jahr, oder die Episteln und Evangelien auf die Kirchen-Fest-Tage und Gelübd-Messen durch das ganze Jahr, sambt dererselben Außlegung, in gebundener und ungebundener Rede. Sechster Theil.* Prag: Labaunischen Erben, 1733). CZ-Bu, ST4-0030.680,6-11,A. (© Moravská zemská knihovna)
32. Louis-Joseph Francœur. *Diapason général de tous les instrumens à vent*. Paris: Des Lauriers, 1772, p. / s. 36. F-Pn, MS-1843. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
33. Frédéric Duvernoy. *Méthode pour le cor suivie de duo et de trio pour cet instrument*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, 1802, p. / s. 4. F-Pn, A-549 (3). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
34. Ludwig van Beethoven. *Sonate pour le piano-forté avec cor, ou violoncelle ou violon*. Œuvre 17. Offenbach a. M.: Johann André, [1850?], page de titre / titulní strana. CZ-Bu, STMus4-0531.043. (© Moravská zemská knihovna)
35. Simon-Charles Miger. *J. G. Cousineau*, dessiné par / kresba C.-N. Cochin. [Paris], 1786. Estampe à l'eau-forte et au burin / Grafický list na základě leptu s rytinou. F-Pn, Est. Cousineau 001. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
36. Edmé Quenedey. *J^{ph} Haydn*, dessiné au physionotrace et gravé par / rytina Edmé Quenedey podle fyzionotrované kresby. Paris: l'auteur, 1805. Estampe à l'aquatinte / Tisk akvatinty. F-Pn, Est. Haydn F. 039. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
37. Joseph Haydn. *Six symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons, alto viola et basse obligés*. Paris: La Chevardière, 1764, page de titre / titulní strana. F-Pn, H-11 (A-D). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
38. Wolfgang Amadeus Mozart. *Concerto pour flûte, harpe et orchestre en ut majeur / Koncert pro flétu, harfu a orchestr C dur, KV 299*. Copie manuscrite française / Opis na francouzském papíře [1778]. F-Pn, VM7-4808. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
39. Venceslas Joseph Spourny / Václav Josef Spurný. *Six sonates pour deux violoncelles. Oeuvre IV^e*. Paris: Le Clerc, [1741?], page de titre / titulní strana. F-Pa, MUS-454. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

40. Jan Šebetovský. *Sonates à deux flûtes traversières sans basse. Œuvre premier*. Paris: l'auteur, 1762, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-6533. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
41. François Jean Wondradschek / František Jan Vondráček. *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon. Opera prima*. Paris: l'auteur, 1758, épître dédicatoire / dedikace. F-Pn, VM7-1944. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
42. Janíček [Janisceck]. *Concerto en ut majeur pour violon, cordes, 2 trompettes et timbales*. Parties séparées manuscrites, page de titre et début de la partie de violon solo. / Koncert C dur pro housle, smyčce, 2 trubky a tympány. Rukopisné party, titulní strana a první strana partu sólových houslí. F-Pn, MS-11927. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
43. Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Monsieur de Kohault, musicien autrichien*. 1764. Dessin en couleurs / kolorovaná kresba. F-CHm, CAR 426. (© GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda)
44. Thomas Brodsky. *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon & violoncelle. Œuvre II^{me}*. Bruxelles: Van Ypen et Pris, [1776], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-5364. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
45. Lettre de Joseph Kohaut au prince Hieronim Florian Radziwiłł. Gênes, 5 janvier 1760 / Dopis Josefa Kohouta knížeti Hieronimu Florianu Radziwiłłovi. Janov, 5. ledna 1760. PL-Wagad, 1/354/0/6987, fol. 4–10. (© Archiwum glównie akt dawnnych, Warszawa)
46. Inventaire après décès de « Wincelas Schobert, musicien étranger de nation », 14 septembre 1767, p. 1 / Soupis majetku po úmrtí „hudebníka cizí národnosti“ jménem „Wincelas Schobert“, 14. září 1767, s. 1. F-Pan, MC/ETLXXIII/895. (© Archives nationales, Paris)
47. Requête de Jean Joseph Schobert, « citoyen et consul de la ville de Cutimen dans le royaume de Bohême » à la Chambre du Domaine et sentence rendue en sa faveur, 19-23 décembre 1767, p. 1 / Žádost Jeana Josepha Schoberta, „občana a konšela města Kouřimi v království českém“ na Královskou finanční komoru a vyjádření v jeho prospěch, 19.–23. prosince 1767, s. 1. F-Pan, Z/1f/827. (© Archives nationales, Paris)
48. Josef Janoušek. *Concerto Ex a# a Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Violetta con Basso*. Parties séparées manuscrites. Page de titre et début de la partie de violino principale. / Rukopisná kopie partů. Titulní strana a začátek partu sólových houslí. F-Pn, D-6464. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

49. Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Madame la baronne d'Holbach* (1766). Dessin en couleurs / kolorovaná kresba. F-CHm, CAR 403. (© GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda)
50. François-Hubert Drouais. *Mesdames Victoire, Sophie et Louise*. Huile sur toile / olejomalba na plátně. F-Vhc, numéros d'inventaire MV 4459 / INV 4141 / B 880. (© GrandPalaisRmn (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet, Jean Schormans)
51. Wolfgang Amadeus Mozart. *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon. Œuvre première*. Paris: aux adresses ordinaires, 1764, page de titre et épître dédicatoire / titulní strana a dedikační dopis. F-Pn, RES-866. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
52. Jean-Baptiste Delafosse. *Leopold Mozart, père de Marianne Mozart, virtuose âgée de onze ans et de J. G. Wolfgang Mozart, compositeur et maître de musique âgé de sept ans*. Estampe d'après le dessin de Carmontelle / tisk podle kresby Carmontella, 1764. F-Pn, RES VM EST-4 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Couverture / obálka: Jacques Esnault, Michel Rapilly: *Nouveau plan routier de la ville et faubourg de Paris*. Paris: Esnault & Rapilly, 1782. BnF, département Cartes et plans, GE C-9031 (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, 2025)

Jean-Baptiste Raguenet: *A View of Paris from the Pont Neuf*. 1763. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 71.PA.26 (© Digital image courtesy of Getty's Open Content Program; getty.edu, 2025)

Liste des enregistrements proposés / Seznam navrhovaných nahrávek

Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie n° 31 en ré majeur « Paris », / Symfonie č. 31 D dur „Pařížská“, KV 297.

(The Academy of Ancient Music, dir. Christopher Hogwood).

CD : L'oiseau-lyre 421 085-2 (P1983 The Decca Record Company Limited, London).

Jean-Baptiste Krumpholtz : *Première sonate comme scène pathétique*, op. 16.

(Maria Christina Cleary, harpe G. Cousineau, avant 1767; Davide Monti, violon). Enregistrement en direct, juin 2021. Hors commerce / Živá nahrávka, červen 2021. Neprodejně.

<https://www.youtube.com/watch?v=bUx1QnF0RCg>

Johann Baptist Vanhal : Quatuor à cordes, op. 6, n° 6 en si bémol majeur / Smyčcový kvartet B dur, op. 6, č. 6, I. Allegro.

(Le Butter Quartet.) Enregistrement en direct, Générations France Musique 2 octobre 2021.

Hors commerce / Živá nahrávka v rámci Générations France Musique, 2. října 2021. Neprodejně.

<https://www.youtube.com/watch?v=yzHtj3N8LtY>

Karl Kohaut : *Sinfonia à 3 en mi bémol majeur / Sinfonia à 3 Es dur* (KK III:9) : Allegro moderato, Largo, Allegro spiritoso. (Musica Florea, 2023). © Musica Florea ; P 2023 Český rozhlas

Joseph Haydn : Quatuor à cordes, op. 1, n° 1 / Smyčcový kvartet, op. 1, č. 1. Hob III:1. (Kodály Quartet).

CD : Naxos 8.550398 (P 1991 HNH International Ltd)

Wolfgang Amadeus Mozart : *Les Petits riens*. (L'Éventail, dir. Marie-Geneviève Massé). Opéra Royal de Versailles 2006. Hors commerce / Neprodejně.

<https://www.youtube.com/watch?v=L0lIcc9XwZQ>

Ignaz Pleyel : *Sinfonie concertante à violon et viola (1791)* / Koncertantní symfonie pro housle a violu.

(Concilium Musicum Wien, dir. Paul Angerer).

CD : Cavalli Records CCD 422 (P 2002)

Venceslas Joseph Spourny : « l° Pourlesgue » [Burlesque] extraite de la Sonata terza des / [Burleska] ze třetí sonáty ze *Sei sonate a due violoncelli dedicate al Signore de Grouchi amatore di musica* (ca 1742).

(Libor Mašek, Hana Fleková, violoncelles ; Monika Knoblochová, clavecin ; Jan Krejča, guitare baroque). 2020. Hors commerce / Neprodejně.

Venceslas Joseph Spourny: *Sonata I*, extraite de / ze sbírky *VI sonates pour une musette ou vielle, violon et basse*, op. 6 (ca 1741).
 (Nadia Vásquez Martínez, musette; Luis Corral, violon; Patricia Rodríguez Rivero, basse de viole).
 Musica no claustro, Catedral de Santa María de Tui (Pontevedra), 4 août 2022.
 Hors commerce / 4. srpna 2022. Neprodejné.
<https://www.youtube.com/watch?v=kgngQQFUa8w&t=617s>

François Jean Wondradschek. *Sonate en sol majeur pour clavecin avec accompagnement de violon* /
 Sonáta G fur pro cembalo s doprovodem houslí, op. 1, n° 5. I. Adagio, II. Allegro assai, III. Menuet,
 IV. Presto assai. (Daria Savvateeva, clavecin; Martin Dostál, violon).
 Brno, Janáček Academy of Music and Performing Arts, 20 septembre 2025.
 Hors commerce / Janáčková akademie múzických umění, 20. září 2025. Neprodejné.
<https://youtu.be/CTYp7BhzzD4?si=tCR6Z-nvruVOuTso>

Leopold Kozeluch: *Concerto en si bémol majeur pour clavecin ou piano à 4 mains* / Koncert B dur
 pro cembalo nebo klavír čtyřručně, P IV:8.
 (Roberto Ariosio, Alessandra Gelfini, piano; Camerata dei Castelli, dir. Andreas Laake).
 Teatro sociale Bellinzona, 22 mars 2015. Hors commerce / 22. března 2015. Neprodejné.
<https://www.youtube.com/watch?v=j9XY4pAWfuE>

Silvius Leopold Weiss: *Fantaisie pour luth en ut mineur* / Fantaisie pro loutnu c moll, SW 9*
 (Prague / Praha, 1719).
 (Nigel North, luth à 11 chœurs / jedenáctisborová loutna). Lute Society of America Summer
 Seminar, Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio), 2010. Hors commerce / Neprodejné.
https://www.youtube.com/watch?v=d1JYY_JqQE8

Karl Kohaut: *Concerto pour luth en fa majeur* / Koncert pro loutnu F dur, KK III:4. I. Allegro.
 (Mauricio Buraglia, luth à 13 chœurs / třináctisborová loutna; Hélène Decoin, Bernadette
 Charbonnier, violons; Jean-Louis Charbonnier, basse de viole). Société française de luth,
 Paris 2010. Hors commerce / Neprodejné.
<https://www.youtube.com/watch?v=bOjDYwpuNsg>

Giovanni Punto: *Polacca*.
 (Kati Debretzeni, violon; John Crockatt, alto; Jonny Bayers, violoncelle; Roger Montgomery, cor).
 The Night Shift, The George Tavern, 15 septembre 2016. Hors commerce / 15. září 2016.
 Neprodejné.
https://www.youtube.com/watch?v=Mtq2aB_F27I

Jean-Baptiste Krumpholtz: *Sonate en mi bémol majeur*, op. 3 n° 4 / Sonáta Es dur, op. 3, č. 4.
 (Arparla: Maria Cleary, harpe; Davide Monti, violon; Helen MacDougall, Jörg Schulteß, cors
 d'harmonie; Illka Emmert, contrebasse). Konzerte in der kleinen Residenz Wadern e.V.,
 15 juin 2014 / 15. června 2014. Hors commerce / Neprodejné.
 I. Allegro: https://www.youtube.com/watch?v=IP1w_pAlsCU

II. Andante : <https://www.youtube.com/watch?v=8E65y1Gj4BY>

III. Presto : <https://www.youtube.com/watch?v=rMgfSR7q-V8>

Wenceslas Schobert : *Sonate IV pour le clavecin avec accompagnement de violon et basse*, op. 16 / *Sonáta č. 4*, op. 16, pro cembalo s doprovodem houslí a basu.

(The Four Nations Ensemble : Andrew Appel, clavecin ; Ryan Brown, violon ; Loretta O'Sullivan, violoncelle).

CD : ASV Ltd. GAU 156 (1996, P 1992)

Joseph Kohaut : *Trios n° 1-3 pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse*. / *Tria č. 1-3* pro cembalo, harfu nebo loutnu s doprovodem houslí a basu. Trio n° 1 en *do* majeur / C dur : I. Allegro moderato, II. Menuet, Mineur, III. Presto. Trio n° 2 en *si* bémol majeur / B dur : I. Allegro moderato, II. Menuet, Mineur, III. Allegro. Trio n° 3 en *mi* majeur / E dur : I. Allegro, II. Musette (Lent), Mineur, III. Presto.

(Trio Unitas : Petra Matějová, piano-forte ; Magdaléna Malá, violon ; Helena Matyášová, violoncelle). Festival Baroko 2025, Olomouc, 4 juin 2025. Hors commerce / 4. června 2025. Neprodejně.

https://www.youtube.com/watch?v=gSugkpX_45I

Wenceslas Schobert : *Quatuor en mi bémol majeur*, op. 7 n° 1 / *Kvartet Es dur*, op. 7, č. 1.

(Le Concerto Rococo : Jean-Patrice Brosse, clavecin ; Nicolas Mazzoleni, Roberto Crisafulli, violons ; Emmanuel Balsa, violoncelle).

CD : Disques Pierre Verany OV792031 (P 1992)

Johann Stamitz : *Concerto pour violon en ut majeur* / *Koncert pro housle C dur*.

(Camerata Bern, dir. Thomas Füre).

CD : Archiv Produktion 435 738-2 (P Polydor International GmbH, Hamburg 1980)

Maria Theresia von Paradis : *Fantaisie in G* pour piano / pro klavír.

(Amanda Gessler, piano). Hors commerce / Neprodejně.

https://www.youtube.com/watch?v=c4E5f90a1cE&list=RDc4E5f90a1cE&start_radio=1

Wolfgang Amadeus Mozart : *Sonate en ré majeur* pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 1, n° 2 / *Sonáta D dur* pro cembalo s doprovodem houslí, op. 1, č. 2, KV 7.

(Blandine Verlet, clavecin ; Gérard Poulet, violon).

CD : Philips Classics 438 803-2 (1993, P 1975)

Wenceslaus Wodiczka : *Sonate n° 1 en si bémol majeur des Sei sonate a violino solo e basso, opera prima* / *Sonáta č. 1 B dur ze Šesti sonát* pro sólové housle a bas, op. 1 (1739). I. Largo.

(Bohuslav Matoušek, violon ; Jaroslav Tůma, clavecin ; Petr Hejný, basse de viole).

CD : Bella Musica 31.2319 (P 2000)

Antoine Reicha : *Symphonie en mi bémol majeur*, op. 41 (Paris, 1799) / *Symphonie Es dur*, op. 41 (Paříž, 1799).

(Musica Florea, dir. Marek Štryncl, 2010).

CD : Arta F10185 (P 2010)

Sigles des établissements de conservation / Seznam zkratek konzervačních institucí

Les sigles répondent au système d'abréviations inventé pour le R.I.S.M. (Répertoire international des sources musicales). / Zkratky odpovídají systému používanému pro databázi RISM.

A-M	Benediktinerstift, Stiftsbibliothek und Musikarchiv, Melk
A-Wnh	Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Anthony van Hoboken, Wien
B-EUsta	Staatsarchiv in Eupen / Archives de l'État à Eupen, Eupen
CH-W	Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Winterthur
CZ-Bm	Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, Brno
CZ-Bsa	Moravský zemský archiv v Brně, Brno
CZ-LIT	Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Litoměřice
CZ-Pam	Archiv hlavního města Prahy, Praha
CZ-Psoa	Státní oblastní archiv v Praze, Praha
F-C	Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Carpentras
F-CH	Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly
F-CHm	Musée Condé, Chantilly
F-Lad	Archives départementales du Nord, Lille
F-Lm	Médiathèque Jean Lévy, Lille
F-LYad	Archives départementales du Rhône, Lyon
F-Nad	Archives départementales de Loire-Atlantique, Nantes
F-Pa	Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
F-Pan	Archives nationales, Paris
F-Pap	Archives de Paris, Paris
F-Pmm	Musée de la musique, Paris,

F-Pn	Bibliothèque nationale de France. Département de la Musique, Paris
F-Pnla	Bibliothèque nationale de France. Département Littérature et Art, Paris
F-Pnm	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
F-Pnphs	Bibliothèque nationale de France. Département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Paris
F-Po	Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris
F-REad	Archives départementales d'Ille-et-Villaine, Rennes
F-Vchc	Château de Versailles, collections, Versailles
F-VIN	Service historique de la Défense. Centre historique des archives, Vincennes
GB-Lbl	The British Library, London
GB-Lcm	Royal College of Music, London
GB-Lghl	Guildhall Library, London
GB-Lna	The National Archives, London
H-Bn	Országos Széchényi Könyvtár, Budapest
I-OS	Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia
PL-Kj	Biblioteka Jagiellońska, Kraków
PL-Wagad	Archiwum Głównie Akt Dawnych, Warszawa
PL-Wu	Biblioteka Uniwersytecka, Warszawa
S-Skma	Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm
US-BEm	Jean Gray Hargrove Music Library – University of California, Berkeley, Calif.
US-PRV	Brigham Young University, Harold B. Lee Library, Music Special Collections, Provo, Utah
US-Wc	The Library of Congress. Music Division, Washington, D.C.

Index des noms et œuvres / Rejstřík vlastních jmen a děl

NB : les noms tchèques commençant par Č, Š sont classés selon l'ordre de l'alphabet tchèque, c'est-à-dire respectivement après C et S.

A

- Abel, Carl Friedrich 244n, 245n, 294, 295
 Adam, Jean-Louis 199
III sonates en trio pour le clavecin ou forte-piano avec un accompagnement de violon et basse, op. 3 199
 Adélaïde, Madame (Adélaïde de France) 333, 334, 336, 337
 Alberti, Domenico 235, 236
 Albrechtsberger, Johann Georg 214, 215
Gründliche Anweisung zur Komposition 214n, 215n
 Alembert, Jean Le Rond d' 158n, 159n
 Allarde, Pierre-Gilbert Leroy, baron d' 92, 93
 Ambruis, Honoré d' 58, 59
 Ancelet, Michel Marie 236, 237
 Angiolini, Luigi 49n
 Arenberg, Charles Marie Raymond, duc d' / vévoda 305
 Artaria, firme / firma 17, 18, 19
 Artois, Charles-Philippe de France, comte d' / hrabě 128, 129
 Artois, Marie-Thérèse de Savoie, comtesse d' / hraběnka 261
 Asplmayr, Franz 81

B

- Bach, Johann Christian 244n, 245n
 Bach, Johann Sebastian 32, 33, 240–243, 300, 301
Was mir behagt ist nur die muntre Jagd, BWV 208 240, 241
 Bachaumont, Louis Petit de 248n, 249n
 Backofen, Johann Georg Heinrich 156, 157
 Bagge, Charles Ernest, baron de 122, 123, 125n

- Ballard, Christophe 96, 97
 Ballard, Christophe-Jean-Baptiste 64n, 65n
 Ballard, famille / rodina 10, 11, 58, 59, 62, 63, 94, 95, 341
 Ballard, Jean-Baptiste-Christophe 64n, 65n
 Barbier, Petronella 308, 309
 Barbour, J. Murray 250n, 251n
 Barré, Pierre-Yves 160n, 161n
 Barta, Joseph 81
 Baudron, Antoine-Laurent 128, 129
 Bauer, Katrin 240n, 241n
 Bayard, Marc 79, 80, 282, 285
 Beaumont, Kim de 233
 Beaurepaire, Pierre-Yves 142n, 143n
 Beauvau, Marie-Charlotte de 134n, 135n
 Beauvau-Craon, Charles-Just, prince de / kníže 134, 135
 Beauvau-Craon, Marie-Sylvie de Rohan-Chabot, princesse de / kněžna 132–135
 Beer, Johann Joseph / Jan Josef 119, 121, 142, 143
 Beethoven, Ludwig van 229n
Sonate en fa majeur pour cor et piano / Sonáta F dur pro lesní roh a klavír, op. 17 229n, 254
 Bellier de La Chavignerie, Émile 262
 Belmondo, Letizia 171n, 172n
 Benedikt, Heinrich 239n
 Benoit, Marcelle 282, 283
 Bernier, Nicolas 100, 101
 Berra, Marco 18, 19

Berteau, Martin 294, 295
 Bertelin, Madame 205
 Bertheaume, Isidore 250n, 251n
 Bertier de Sauvigny, Louis Bénigne 178, 179
 Bioche, Madame 205
 Blondel, Jacques-François 230
 Boccherini, Luigi 171n, 172n, 244n, 245n
 Boivin, Elisabeth-Catherine, née / rozená Ballard 62, 63, 64n, 65n, 74–78, 81, 277, 282, 283, 285
 Boivin, François 62, 63, 74, 75, 81
 Bombelles, Marc de 130, 131, 178n, 179n
 Borghi, Luigi 244n, 245n
 Börne, Ludwig 34, 35
 Boślak-Górniok, Joanna 50n, 51n
 Boufflers, Marie-Charlotte de Campet de Saujon, comtesse de / hraběnka 125
 Bouffonidor 125n, 127n
 Bouïn, Louis Antoine (?) 194n, 195n, 196, 197n, 200, 201
 Bourbon, Bathilde d'Orléans, duchesse de / vévodkyně z 130, 131, 140, 141, 144–147, 178, 179, 206
 Bourbon-Condé, Louis V de 128, 129
 Bourbon-Condé, Louis VI Henri de 130, 131
 Boyer, Charles-Georges 194n, 195n, 196, 197n, 199–202
 Bramel, Louis 179n, 180n
 Branche, Charles-Antoine 294–296
 Brandenburg, Irene 170n, 171n
 Brandus, firme / firma 71
 Brat, Madame de 205
 Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 214n, 215n, 254, 255, 306, 307, 322–325
 Brenet, Michel 19n, 20n, 81n, 100n, 101n, 229n, 231n, 280, 281, 290, 291
 Breunig, Conrad 294, 295
 Brévan, Bruno 130, 131
 Bricaire de La Dixmerie, Nicolas 235, 236
 Briner, Karin 211n

Brodecz, Matěj Václav 306–309
 Brodeczky, Jean-Théodore 306–309
 Brodeczký, Johann 306–309
 Brodsky, Heinrich Xaver 308, 309
 Brodsky, Jacob 308, 309
 Brodsky, Thomas 6, 7, 304–309
Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement d'un premier et second violon et violoncelle, op. 2 305
 Brofsky, Howard 236n, 237n, 239n
 Brook, Barry 118, 119, 122n, 226n, 227n, 254n, 255n
 Brossard, Yolande de 282, 283
 Brou, François 284, 285
 Brown, A. Peter 81n, 82
 Brown, Bruce Alan 16n, 17n
 Bruce, Ian M. 160n, 161n, 173n, 174n, 175n
 Brühl, famille / rodina 293
 Brühl, Hans Moritz von 290, 291
 Brühl, Heinrich von 290, 291
 Bruno, Jean 110n, 111n
 Buch (Boeck), Anton 252n, 253n
 Burney, Charles 15, 16, 49, 50, 51
 Bussmann, Frédéric 126n, 127n

C

Caillat, André Joseph 81n
 Caillou, François 318, 319
 Calve, Johann Gottfried 18, 19
 Calvel, Jean-Nicolas 280, 281
 Cambini, Giuseppe Maria 244n, 245n
 Campra, André 242, 243
Achille et Déidamie 242, 243
 Cannabich, Christian 294, 295, 322, 323
 Cardon, Jean-Baptiste 146, 147
IV^{me} livre de sonates pour la harpe avec accompagnement de violon, op. 9 146, 147

Carignan, Louis-Victor de Savoie, prince de / kníže 280, 281
 Carignan, Victor-Amédée I^{er} de Savoie, prince de / kníže 278–281
 Carmontelle, Louis Carrogis, dit / řečený 248, 249, 298–301, 328, 329, 331, 332, 334, 337
 Castagneri, Marie-Anne 77, 79, 80
 Castaud, Antoine 305
 Castelluccio, Stéphane 140n, 141n
 Castries, Charles Augustin de La Croix, marquis de / markýz 136, 137, 270, 271
 Chabbey, Marie 171n, 172n
 Chambon, Robert-Denis 78
 Chamborant, André-Claude, marquis de / markýz
 Chambonnières, Jacques Champion de 58, 59
Pièces de clavecin 58, 59
 Champion, Guillaume 266, 267
 Charles VI, empereur
 Charles-Albert, duc de Bavière 18, 19
 Charles-Emmanuel III, roi de Sardaigne / sardinský král 312, 313
 Charles-Guillaume-Ferdinand, duc de Brunswick-Wolfenbüttel 128
 Charlus, comte de / hrabě → Castries, Charles Augustin de La Croix, marquis de / markýz
 Charolais, Charles de Bourbon, comte de / hrabě 236, 237
 Chastellux, Angélique-Victoire de Durfort-Civrac, comtesse de / hraběnka 146, 147, 205
 Chastellux, Henri-Georges-César, comte de / hrabě 146, 147
 Cherry, Mademoiselle 206
 Cherubini, Luigi 72, 73
 Choron, Alexandre 282, 284, 285
 Cleary, Maria Christina 22, 23, 128, 129, 156n, 157n, 159n, 160n, 168n, 169n, 184n, 185n, 188n, 189n, 190n, 343
 Clermont d'Amboise, Jean-Baptiste-Louis de 134n, 135n
 Cochin, Charles-Nicolas 260–262
 Colin de Blamont, François 232
Le Retour des dieux sur la terre 232

Collalto, famille / rodina 320, 323
 Colloredo, Hieronymus von 270, 271
 Conti, Louis François de Bourbon, prince de / kníže 118, 119, 125, 127, 248, 249, 312–317, 336, 337, 353, 370
 Cook, Elisabeth 170n, 171n
 Cormier, Cécile Sébastienne 284–287
 Corrette, Michel 168, 169
Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe 168, 169
 Corri-Dussek, Sophia 154, 155
 Cosway, Maria 178, 179
 Cosway, Richard 178, 179
 Couperin, Armand-Louis 334, 335
Pièces de clavecin 334, 335
 Cousineau, Georges 132, 133, 158, 159, 188, 189, 194–196, 198–202, 261, 262, 305
 Cousineau, Jacques-Georges
 (Cousineau fils / Cousineau syn) 188, 189, 260–262
 Cramer, Wilhelm 244n, 245n, 252n, 253n
 Cron, Madame de 207
 Cucuel, Georges 122n, 123n, 125n, 236n, 237n, 242n, 243n

Č

Černohorský, Bohuslav Matěj 14, 15
 Černušák, Gracian 308, 309

D

Dalvimare, Martin-Pierre 206n
 Daumon, éditeur de musique / vydavatel hudebnin 80
 Decobert, Laurence 102n, 103n, 110n, 111n, 336, 337
 Delafosse, Jean-Baptiste 337
 Delessert, Étienne 207n
 Delessert, Marguerite Madeleine 207
 Delisle, Guillaume 30
 Denis du Péage, Paul 170n, 171n
 Derra De Moroda, Friderica 170n, 171n
 Descarsin, Caroline 177, 178

Descarsin, Rémy-Fursy 177n, 178n
 Desentelles → Maréchaux Des Entelles
 Desplacelles, Antoinette-Catherine Louise, née / rozená
 Leroy de Lisa 147, 148
 Deumier, Pierre 206n
 Deumier, Reine Antoinette 206
 Devriès (Devriès-Lesure), Anik 20–23, 56, 57, 62, 63, 64n, 65n, 66,
 67, 68n, 69–78, 80, 108, 109, 110n, 111n, 132n, 133n, 134n, 135n, 137n,
 139n, 140n, 141n, 142n, 144n, 145n, 146n, 147n, 226n, 227n, 262, 264,
 266, 267, 282, 283, 294, 295, 342, 343
 Didelot, Anne Louise 206
 Diderot, Denis 158, 159, 330, 331
 Di Profio, Alessandro 74, 75
 Disxxx, baronne / baronka 168, 169
 Ditters von Dittersdorf, Carl 15, 16, 18n, 19n, 244n, 245n, 322, 323
 Dlabáč, Gottfried Johann / Dlabáč, Bohumír Jan 12, 13, 240n,
 241n, 288–291, 306, 307, 342
 Domnich, Heinrich 246, 247, 252n, 253n
 Donjon, Catherine, épouse / provdaná Flieger 126n, 127n
 Drouais, François-Hubert 332, 333
 Dugot, Joël 128–302
 Dumas, Louis 108, 109
 Du Parc, Mademoiselle 207
 Duphly, Jacques 334, 335
Second livre de pièces de clavecin 334, 335
 Durieu, Louis-Antoine 194n, 195n, 196, 197n, 201
 Dussek, J. L. / Dusík, Jan Ladislav 15, 16, 110–112, 118, 119
 Duverlie, Marine 81n, 82n
 Duvernoy, Frédéric 246, 247

E

Eberhard Ludwig, duc de Wurtemberg /
 vévoda z Württembergu 278, 279
 Edelmann, Jean-Frédéric 199
 Edlinger, Thomas 300–302
 Eitner, Robert 278–281, 308, 309

Élart, Joann 226n, 227n
 Érard, Sébastien 158, 159, 188–191
 Escudier, Léon 74, 75
 Esterházy, famille / rodina 128, 129
 Esterházy de Galantha, Nicolas I Joseph, prince / kníže z 132,
 133, 220, 221, 266, 267
 Estivals, Robert 98n, 99n
 Exaudet, André-Joseph 168n, 169n

F

Fau, Élisabeth 60, 61, 96n, 97n
 Fayolle, François 282, 284, 285
 Fel, Marie 232, 234
 Ferrari, Domenico 294, 295
 Fétis, François-Joseph 19, 20, 277–279, 306–311, 316, 317, 342
 Fiala, Joseph 15, 16
 Fils, Anton 266, 267
*Six sonates en trio pour le clavecin,
 violon et basse, op. 4* 266, 267
 Fitzpatrick, Horace 239n, 240n, 241n, 246n, 247n, 250n, 251n
 Flieger, Charlotte 126n, 127n
 Flieger, Georges Thomas François 126, 127
 Flieger, Pierre Christophe 126n, 127n
 Flieger, Simon → Flieger, Georges Thomas François
 Foucault, Henry 62, 63, 96, 97
 Fouquet, Jean 268
Recueil de jolis airs 268
 Francœur, Louis-Joseph 241
 Franková, Jana 12n, 13n, 18n, 19n, 118, 119, 171n, 172n, 236n, 237n,
 290, 293
 Freeman, Daniel E. 239n
 Froberger, Johann Jacob 40, 41, 42n, 43n, 50, 51
Partita pour clavecin / pro cembalo, FbWV 614 41n, 42n
*Plainte faite à Londres pour passer
 la mélancolie, FbWV 630* 42n, 43n, 50n, 51n
 Fumeron de Verrières, Marie Antoinette Victoire 207

Fumeron de Verrières, Pierre Jacques 207n
Fundamentum special (PL-Wu, Mq 598 RM6688) 168, 169
 Fux, Johann Joseph 172, 173

G

Galassi, Mara 171n, 172n
 Gassmann, Florian Leopold 16, 17, 294–296
 Gaudot de Girolles, Michel Denis 206
 Gautier, Jean-Antoine 207n
 Gaviniès, Pierre 294, 295
 Gedike, Friedrich 42n, 43n
 Geminiani, Francesco 235, 236
 Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest,
 comtesse de / hraběnka 146, 147, 170, 171
 Georget, Jacques 284, 285
 Gerber, Ernst Ludwig 252, 253, 277–279, 282, 284, 285, 306–309,
 316, 317
 Gerle, Wolfgang 18, 19
 Gétreau, Florence 331, 332
 Giardini, Felice 294, 295
 Gilbert, Marguerite 130, 133, 176, 177
 Gilbert, Simon 130, 133
 Gillet, Jacques 58, 59
 Giornovich, Giovanni 178n, 179n
 Gluck, Christoph Willibald 254, 255
 Goethe, Johann Wolfgang von 42n, 43n
 Gonnet, Paul 36n, 37n, 44n, 45n
 Goy, François-Pierre 81n, 148n, 149n, 179n, 180n, 190n, 191n,
 272, 273
 Gradenwitz, Peter 322, 323
 Graff, Jean → Guéra, Jean Graff, dit / řečený
 Granger, Sylvie 284, 285
 Graun, Johann Gottlieb 322, 323
 Graves, Charles Douglas 282, 283
 Grellety-Bosviel, Olivier 104n, 105n

Grillet, corniste / hornista 237, 239
 Grimm, Friedrich Melchior 270, 271, 316, 317, 329–331, 338, 339
 Griois, Jeanne-Marguerite 262
 Griscom, Richard 81n, 82
 Grmek, Mirko Dražen 40n, 41n
 Groneman, Antoine 316–318
 Gruner, Nathanael Gottfried 81
 Grünsteudel, Günther 294, 295
 Guelfucci, Emmanuelle 146n, 147n, 179n, 180n, 190n, 191n, 192,
 193, 194n, 195n
 Guéméné, Jules-Hercule-Mériadec, prince / kníže
 de Rohan 120, 121, 125, 128, 129, 142, 143
 Guénin, Marie-Alexandre 244, 245
 Guéra, Christian Gottlieb 74, 75, 81, 82
 Guéra, Jean Graff, dit / řečený 74, 75, 81n
 Guerdoux, Jean-Baptiste 316, 317
 Guillo, Laurent 22, 23, 56n, 57n, 66n, 67n, 95n, 96n, 343
 Guînes, Adrien-Louis de Bonnières de Melun,
 duc de / vévoda 134–137, 270, 271
 Guînes, Marie-Louise Charlotte de Bonnières de 136, 137
 Guînes, Marie-Louise-Philippine de Bonnières de 134–137, 270,
 271, 274
 Gyrowetz, Adalbert 120, 121

H

Haas, Emanuel Joachim 238
 Händel, Georg Friedrich 242, 243
 Haffner, Johann Ulrich 318, 319
 Hagenauer, Maria Theresa 336, 337
 Hallardt, Johan Fredrik 322, 323
 Hampl, Anton Joseph / Antonín Josef 245–247, 250, 253
 Hárích, János 174n, 175n
 Hartmann, Simon 81
 Hartzell, Eugene 174n, 175n
 Hasse, Johann Adolf 235, 236

Haugwitz, Heinrich Wilhelm von 212n, 213n, 214, 215
 Haugwitz, Karl Wilhelm von 214, 215
 Haydn, Joseph 12, 13, 18, 19, 81, 112, 122, 123, 172–177, 220–223, 229, 244n, 245n, 264–268, 270, 271, 341, 342
Six quatuor concertants pour deux violons, alto et basse, op. 1 270, 271
 Symphonie en si bémol majeur / Symfonie B dur, Hob I:107 264, 265
 Symphonie en ré majeur / Symfonie D dur, Hob I:53 160, 161
Six symphonies ou quatuors dialogués, [op. 1] 264, 265, 268
 Trio avec piano en mi bémol mineur / Klavírní trio es moll, Hob XV:31 163, 164
 Heczko, Petr 214n, 215n
 Heidel, Franz 288, 289
 Heina, François-Joseph / Hejna, František Josef 126, 127, 142, 143
 Heina, Venceslas François Christian Godefroy (Heina fils / Hejna syn) 142, 143
 Heinichen, Johann David 242, 243
 Hemberger, François Antoine (Franz Anton) 81
 Hennebelle, David 126n, 127n, 128n, 129n, 130n, 131n, 136n, 137n, 148n, 149n
 Henriette, Madame (Henriette de France) 332, 333
 Hepp, Sixte 318, 319
Sonate per il cembalo 318, 319
 Herenfeld, corniste / hornista 128, 129
 Herlin, Denis 334, 335, 338, 339
 Hermanns, Leo 308, 309
 Hertel, Johann Wilhelm 322, 323
 Heugel, firme / firma 72, 73
 Hiebert, Thomas 240n, 241n
 Hilmar, Rosemary 17n, 18n
 Himmelbauer, Wenzel 81
 Hinner, Philippe Joseph 144, 145
 Hoboken, Anthony van 264, 266, 267
 Hochbrucker, Christian 272, 273
Six sonates pour la harpe avec accompagnement d'un violon, ad libitum, op. 6 272, 273

Hochbrucker, Johann Baptist 168, 169, 216, 217
Six sonates pour la harpe..., op. 1 168, 169
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 122n, 125n
 Hoffmann, Freia 188n, 189n
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 318, 319
 Hoffmeister, Franz Anton 81
 Hogan, Charles Beecher 178n, 179n
 Holbach, Charlotte-Suzanne d'Aine, baronne d' / baronka 328–333
 Holbach, Paul Henri Thiry, baron d' 330, 331
 Houdek 250, 251
 Huber, Pancratius 81
 Huberty, Antoine 70, 244, 245, 266, 267
 Hue, Louis-Hector 60, 61
 Hummel, Johann Julius 266, 267, 270, 271

I

Imbault, Henriette 194n, 195n
 Imbault, Jean-Jérôme 196, 199, 200, 244, 245
 Israel, Carl 170n, 171n

J

Janíček (Janisceck, Janisceck) 292, 293, 296
 Concerto pour violon et orchestre en *ut* majeur / Koncert pro housle a orchestr C dur 292, 293, 296
 Janitsch, Anton 293
 Janoušek, Jan 320, 323
 Janoušek (Janoussek, Ganauscheck), Josef 24, 25, 320–325
 Concerto pour violon et cordes en *la* majeur / Koncert pro housle a smyčce A dur 320–325
 Janson, Jean-Baptiste 268
Six sonates pour le violoncelle..., op. 2 268
 Jarnowick → Giornovich, Giovanni
 Jefferson, Thomas 178, 179
 Jèze 120n, 121n
 Jiránek, František 322, 323

Johansson, Cari 64n, 65n, 68n, 69n, 77, 80, 136n, 137n, 243n, 244n, 266, 267
 Jollain, Gérard 58, 59
 Jommelli, Niccolò 235, 236, 246, 249
 Josserand, Pierre 110n, 111n
 Jousten, Wilfried 308, 309
 Juigné, Charles Philibert Gabriel Le Clerc, marquis de / markýz 136n, 137n
 Junot, Jean Andoche 207n

K

Kammel, Anton 15, 16
 Karel Albrecht, vévoda bavorský 18, 19
 Karel Vilém Ferdinand Brunšvicko-Wolfenbüttelský 129
 Kaunitz, Wenzel Anton 236n, 237n, 310, 313
 Keiser, Reinhard 240, 241
Octavia 240, 241
 Kirsch, Dieter 332, 333
 Klein, clarinettiste / klarinetista 128, 129
 Kohaut, Joseph / Kohout, Josef 15–17, 118, 119, 126, 127, 171n, 172n, 252n, 253n, 298–302, 308–315, 330–333, 342
 Kohaut, Karl / Kohout, Karel 15, 16, 299, 302, 310, 311
 Kohl, Leopold 252n, 253n
 Kozeluch / Koželuh, Leopold 16, 17, 110–112
Trois symphonies à grand orchestre, op. 22 111n, 112n
 Kraft Arnošt z Oettingen-Wallersteinu 120, 121
 Kraft Ernst, prince d'Oettingen-Wallerstein 120, 121
 Krommer, Franz 112
 Krumpholtz, Jean-Baptiste (Jan Martin, Jan Křitel) 15, 16, 22–25, 112, 118, 119, 128–137, 139–151, 154–195, 204, 208–221, 252n, 253n, 272–274, 294, 295, 343
L'Amante abandonnée 188, 189, 199–203
Andante du célèbre Haydn 160, 161, 166, 167, 212, 213
Avec les jeux dans le village 160, 161, 166, 167
Deux concerto pour la harpe..., op. 4 160, 161, 194, 195, 222, 223
 – Concerto no / Koncert č. 1 172, 173, 220, 221
 – Concerto no / Koncert č. 2 220–223

Deux concerto pour la harpe..., op. 6 160, 161, 194n, 195n
 – Concerto no / Koncert č. 1 220, 221
 – Concerto no / Koncert č. 2 222, 223
Cinquième concerto pour la harpe..., op. 7 136, 137, 139–141, 166, 167, 176, 177, 194n, 195n, 198, 203, 220, 221
Sixième concerto pour la harpe..., op. 9 140, 141, 162, 163, 180–183, 194n, 195n
Deux duos pour deux harpes, op. 5 194n, 195n, 198, 199, 203
Recueil de douze préludes et petits airs, op. 2 134, 135, 156, 157, 160, 161, 194, 195, 272, 273
 – Prélude no / Preludium č. 7 272, 274
 – Prélude no / Preludium č. 10 158n, 159n
Principes pour la harpe 167, 168, 208, 209
Recueil de petits airs variés, op. 10 141, 142, 151, 156, 157, 162, 163, 182–185, 194n, 195n, 199, 200, 203
 – *Air J'ai du bon tabac* 184, 185
Six sonates pour la harpe, [op. 1] 132, 133, 156, 157, 160, 161, 194n, 195n, 198, 203, 220–223
Quatre sonates pour harpe avec accompagnement d'un violon, contrebasse et deux cors, op. 3 156n, 157n, 160, 161, 172, 173, 194, 195, 200, 203, 220–223
 – Sonate no / Sonáta č. 1 200n, 222, 223
Six sonates pour la harpe dont les cinq premières avec accompagnement d'un violon ou flûte obligée..., op. 8 140, 141, 160, 161, 198, 203
Quatre sonates non difficiles pour harpe seule ou avec accompagnement d'un violon et violoncelle, op. 12 194n, 195n, 199, 203
Collection de pièces de différens genres distribuées en six sonates..., op. 13 & 14 156, 157, 160, 161, 164, 186–189, 194n, 195n, 199–203, 206, 212, 213
 – Sonates / Sonáty, op. 13, no / č. 1–4 162, 163, 186, 187
 – Sonate / Sonáta, op. 13, no / č. 2 186, 187
 – *Sonate comme scène dans le style pathétique*, op. 14, no / č. 1 162–164
 – Sonate / Sonáta, op. 14, no / č. 2 163, 164
 – *Tempo di minuetto*, op. 14, [no / č. 3] 186, 187
Deux sonates en forme de scènes di mezzo-caracttere pour la harpe [...] avec accompagnement d'un violon ad libitum, op. 15 160–163, 194n, 195n, 200–203, 207, 212, 213
Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la harpe, op. 16 160, 161, 166–169, 194n, 195n, 202, 203, 205, 206, 208–213
 – Sonates no / Sonáty č. 1–2 159n, 160n
 – Sonates no / Sonáty č. 3–4 160n, 161n

Trois sonates pour la harpe dont la première en forme de scène, op. 16 [bis] 159, 160

– *Sonate comme scène pathétique*, op. 16 [bis], no 1 159n, 160n, 163, 164, 166, 167, 206, 212, 213

Sonate pour la harpe en scène de demi-caractère, op. 17 144, 145, 160n, 161n, 178, 179, 206, 207, 212, 213

Trois sonates pour la harpe dont la première en forme de scène, op. 17 [bis] 159, 160, 212, 213

Deux sonates en forme de scènes de différens caractères et d'une difficulté graduelle, op. 18 160, 161

Sonate pour la harpe en scène de stile pathétique, op. 18 [bis] 212, 213

Deux symphonies pour la harpe seule ou avec accompagnement..., op. 11 140, 141, 184–187, 194n, 195n, 199, 203

Krumpholtz, Jan 168, 169, 170n, 171n, 216–219

Krumpholtz, Madame → Steckler, Anne Marguerite

Krumpholtzová, Anna 170n, 171n

Krumpholtzová, Eleonora, née / rozená Pinkáčková 168, 169, 216, 217

Kubeš, Jiří 300, 301

Kwong, Wallace 212n, 213n

L

La Borde, Jean-Benjamin de 308, 309

La Borie, Mademoiselle 205

Laboun, Jiří 17, 18

La Chapelle, Madame 207

La Chevardière, Louis-Balthazar de 77, 78, 264, 265, 268, 286, 287

Lachnith, Ludwig Wenzel 112, 118, 119, 252n, 253n

La Colonie, Jean-Martin de 40, 41

La Cour, Mademoiselle 206

La Guiche, Aglaé de Polignac, duchesse de / vévodkyně 140n, 141n

La Guiche, Jeanne-Marie de Clermont-Montoison, marquise de / markýza 140, 141

Laifrova, Livia 118, 119, 120n, 121n

Lalande, Michel-Richard de 232, 234

Lamballe, Marie-Thérèse Louise de Savoie-Carignan, princesse de / kněžna 140, 141

Lambert, François Marie de, comte de / hrabě 146, 147, 204, 278, 279

Lambert, Louise Julie Catherine Jeanne Daugy, comtesse de / hraběnka 146, 147, 179n, 180n, 204

Lambert, Michel, 56–59
Les Airs (1660), 56–59

Lambot, René 192, 193

Landé, clarinettiste / klarinetista 128, 129

Landon, H. C. Robbins 160n, 161n, 173n, 174n, 175n

La Popelinière, Alexandre Jean Joseph Le Riche de 118, 119, 125, 236n, 237n

Lartigue, Madame de 205

LaRue, Jan 236n, 237n, 239n

Lauzun, Amélie de Boufflers, duchesse de / vévodkyně 140, 141

Lauzun, Armand-Louis de Gontaut-Biron, duc de / vévoda 141, 142

Lawson, Colin 126n, 127n

Le Bel, Philippe Théodore 268
V^e recueil d'airs en quatuor, op. 5 268

Le Cerf de La Viéville, Jean-Louis 254n, 255n

Le Chapelier, Isaac-René-Guy 92, 93

Leclair, Louise (née Roussel) → Roussel, Louise

Le Clerc, Charles-Nicolas 62, 63, 64n, 65n, 74–79, 280–282, 285, 330, 331

Le Clerc, Jean-Pantaléon 62, 63, 64n, 65n, 74–80

Le Clerc Des Gaudèches, Mademoiselle 207

Leduc, famille / rodina 68, 69

Leduc, Pierre 194n, 195n, 196, 199–202, 244, 245, 268

Leduc, Simon 244, 245

Lee, Seong-Liul 266, 267

Le Goux, frères 80, 264, 265

Legros, Joseph 244, 245, 250n, 251n

Leichnambschneider, Michael & Johannes 240–243

Leitgeb, Joseph 248, 249

Lelièvre, Stéphane 122n, 125n
 Lemaire, Jean-Baptiste-Charles 38n, 39n
 Lemaître, Henri 90n, 91n, 92, 93, 94n, 95n
 Le Marchand, François 194n, 195n, 196, 198, 199
 Le Menu, Christophe 77, 78, 80
 Le Pautre, Jean 32, 33
 Le Roy, Mademoiselle 207
 Leszczyńska, Marie 332, 333
 Lesure, François 20, 21, 64n, 65n, 68, 69, 71–76, 80, 262, 268, 342
 Lhuillier, Jean 58, 59
 Libin, Kathryn 300, 301
 Lobkowicz, famille / rodina 290, 293, 300, 301
 Lobkowicz, Ferdinand August von 300, 301
 Lobkowicz, Paulina 290, 291
 Lobkowicz, Philipp Hyazinth von 300, 301
 Löhlein, Georg Simon 81
 Lolli, Antonio 322, 323
 Lorenz, Michael 248n, 249n
 Losy von Losinthal, Johann Anton 300, 301
 Lotti, Antonio 242, 243
 Louis, dauphin de France / Ludvík, korunní princ Francie 329
 Louis / Ludvík XV. 118, 119, 316, 317, 332, 333
 Louis / Ludvík XVI. 130, 131, 140, 141, 148n, 149n
 Louise, Madame (Louise de France) 332, 333, 334
 Luders, graveur / rytec 58, 59
 Lully, Jean-Baptiste 10, 11, 338, 339, 341
 Lusignan de Lezay, Philippe Hugues Anne
 Roland Louis de 266, 267

M

Maillot, Nicolas 317, 318
 Mailly, Madame de 207
 Maréchaux Des Entelles, François Charles 148, 149, 206n
 Maréchaux Des Entelles, Henriette Hippolyte, née / rozená
 Lemoine 148, 149, 206

Marešová, Marie 24n, 25n, 168n, 169n
 Maria, Nicolas-Joseph 316, 317
 Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France / Marie Antoinetta
 Rakouská, královna Francie 118, 119, 136, 137, 140, 141, 144,
 145, 288, 289
 Marie-Christine d'Autriche, gouvernante
 des Pays-Bas / Marie Kristina Rakouská, guvernerka
 Rakouského Nizozemí 306, 307
 Marie-Thérèse d'Autriche / Marie Terezie Rakouská 36n, 37n,
 310, 313
 Marmontel, Jean-François 330, 331
 Martin, Pierre 102, 103
 Marville, Jovanka 175n, 176n
 Maximilien II Emmanuel, duc de Bavière / Maxmilián II.
 Emanuel, vévoda bavorský 40, 41
 Mayer, Johann Baptist 186, 187, 188n, 189n
 Quatre sonates pour la harpe seule ou avec accompagnement
 d'un violon, basson ou violoncelle, op. 2 186, 187
 Mechtler, Paul 305
 Mendel, Hermann 250n, 251n
 Menou, Louis-Joseph I^{er}, comte de / hrabě 284, 287
 Menou, Louis-Joseph II, comte de / hrabě 284, 287
 Mensi, Franz 306, 307
 Mercier, Jean & Marie-Anne-Françoise 194n, 195n, 196, 197n,
 199–201
 Mérelle, Angélique-Constance 148, 149, 188, 189, 205
 New and complete instructions for the pedal harp 148, 149,
 188, 189
 Mérelle, Pierre 148, 149
 Métivier, Jeanne-Marie 110n, 111n
 Miger, Simon-Charles 260, 261, 262
 Minke, Alfred 308, 309
 Monnet, Mademoiselle 78
 Moncrif, François-Augustin Paradis de 100, 101
 Monelle, Raymond 242n, 243n
 Montaugé, Mademoiselle de 205
 Montgolfier, Antoine 320, 321

Montgolfier, Pierre 272, 273
 Morin, Jean-Baptiste 236, 237
La Chasse du cerf 236, 237
 Moritz, Karl Philipp 42, 43
 Morley-Pegge, Reginald 246n, 247n
 Morrow, Mary Sue 172n, 173n
 Mouret, Jean-Joseph 100, 101, 232, 234
 Mozart, Anna Maria 250n, 251n, 270, 271, 334, 336–338
 Mozart, famille / rodina 31, 134, 135, 253, 254, 270, 271, 338, 339
 Mozart, Leopold 120n, 121n, 250, 251, 270, 271, 336–339
 Mozart, Wolfgang Amadeus 12, 13, 18, 19, 120n, 121n, 126, 129, 134, 135, 171n, 172n, 213, 214, 228, 229n, 244n, 245n, 248–251, 252n, 253n, 269–274, 278, 279, 314, 315, 334–339, 341, 342
 Concerto pour clavier et cordes en *si* bémol majeur / Koncert pro klavír a smyčce B dur, KV Anh. A 8 (KV 39) 314, 315
 Concerto pour flûte, harpe et orchestre / Koncert pro flétnu, harfu a orchestr C dur, KV 299 269–274
Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, op. 1, KV 6-7 336–339
Six sonates pour clavecin ou forté piano avec accompagnement d'un violon, op. 1, KV 301-306 244n, 245n
 Symphonie en *ré* majeur / Symfonie D dur, KV 297 228
 Symphonie en *sol* mineur / Symfonie g moll, KV 550 213, 214
 Müller, Karel Tomáš 170n, 171n
 Müller, Miloš 128n, 131n, 156n, 157n, 211n, 214n, 215n
 Müllerová, Hana 156n, 157n
 Murray, Sterling E. 122n, 123n
 Mysliveček, Josef 17, 18

N

Naderman, Jean-Henri 128, 129, 154, 155, 158, 159, 175n, 176n, 186–189, 194–196, 199, 202, 212, 213
 Nägele, Reiner 282, 283
 Neipperg, Leopold 312, 313
 Němeček, Jan 278, 279
 Neruda, Johann Georg / Jan Jiří 322, 323, 325
 Concerto pour violon en *ut* majeur / Koncert pro housle C dur, II:1 322, 325

Concerto pour violon en *la* majeur / Koncert pro housle A dur, II:2 322, 325

Nettl, Paul 172n, 173n
 Nicodami, François Nicodim, dit / řečený 118, 119
 Nivers, Guillaume-Gabriel 58, 59
Premier livre d'orgue 58, 59
Troisième livre d'orgue 58, 59
 Noailles, Louis-Antoine de 126, 127
 Noëlli, Georg 312, 313
 Nováček, Zdenko 308, 309
 Nývlt, Pavel 284, 285

O

Oger, Marie 194n, 195n, 196, 198, 199
 Ogiński, Michał Kazimierz 158n, 159n
 Ollivier, Michel Barthélemy 336, 337
 Omont, éditeur de musique / vydavatel hudebnin 194n, 195n
 Orléans, Louis-Philippe, duc d' / vévoda 142, 143, 329
 Owens, Samantha 278, 279, 282, 283

P

Pachta, Arnošt Karel 320, 323
 Palsa, Jan (Johann) 120, 121, 128, 129, 142, 143, 252n, 253n
 Paulin, Elisabeth, épouse Schobert / provd. Schobert 314–317, 320, 321
 Paulus, Edgar 308, 309
 Peria, corniste / hornista 237, 238
 Permon, Constantin de 207
 Perrault, Claude 230
 Perrot, Pierre, sieur / pán de Létang 284–287
 Perrot Létang, Marie-Anne 286, 287
 Pétiliot, Louis Mathieu 194, 195, 205n
 Petrini, Francesco 134, 135
Duo pour deux harpes, op. 7 134, 135
 Philidor, François-André 268
Ariettes périodiques 268

Piccinni, Niccolò 72, 73, 254, 255
 Pichl, Wenzel (Václav) 16, 17, 81, 172, 173, 176, 177, 220–223
 Pichler, Johann Melchior 76
 Sonates en trio pour flûte et violon, 1^{er} livre 76
 VI sonates en trio pour une flûte seule, violon et basse 76
 Sonates en trio et à 4 parties, 3^e livre 76
 Pichler, Placidus Maria 76
 Pierre, Constant 137n, 139n, 229n, 231n, 262
 Piis, Augustin de 160n, 161n
 Pilková, Zdeňka 12n, 13n, 240n, 241n, 322, 323
 Pinaud, Jean-François 141, 142
 Plane, Jean-Marie 168, 169, 208, 209, 211n, 214n, 215n
 Pleyel, Ignaz 18, 19, 112, 342
 Pokorny, Mademoiselle (Beate ?) 250, 251
 Pokorny, Franz Xavier / Pokorný, František Xavier 250n, 251n
 Pollet, Benoît 261
 Potocka, Madame de 206
 Pradat, Madame 80
 Pratl, Josef 160n, 161n, 173n, 174n, 175n
 Pris, Abraham 304, 305
 Procksch, Gaspar 126, 127
 Pugnani, Gaetano 244n, 245n
 Puissant-Desplacelles, Louis-Jacques 148n, 149n
 Punto, Giovanni (Stich, Jan Václav, dit / řečený) 14, 15, 112, 120, 121, 128, 129, 141, 142, 150, 229, 244n, 245n, 248–253

Q

Quenedey, Edmé 264
 Questenberg, Johann Adam von 300, 301
 Quoika, Rudolf 310, 311

R

Radant, Else 160n, 161n, 173n, 174n, 175n
 Radziwiłł, Hieronim Florian 308–313
 Raguenet, François 254n, 255n

Rameau, Jean-Philippe 170, 171, 218, 219, 242, 243, 338, 339
 Les Fêtes d'Hébé 242, 243
 Raseau, Mademoiselle de 206
 Regnaud (Regnault), Madeleine Victoire 261
 Reicha (Rejcha), Antoine (Antonín) 18, 19
 Reicha (Rejcha), Josef 15, 16, 112, 252n, 253n, 294, 295
 Reinhard, Maria Magdalena 278, 279
 Reissmann, August 250n, 251n
 Renou, Joseph-Louis 76, 80
 Richer, Jean 58, 59
 Richter, Franz Xavier / František Xavier 16, 17, 342
 Rigel, Henri-Joseph 139, 176, 177, 220–223
 Robinson, Mary 166n, 167n
 Roche, Daniel 116, 117
 Rodolphe, Jean-Joseph 170, 171, 218, 219, 246, 248, 249
 1^{er} concerto à cor principal, premier et second violon, alto et basse 248n, 249n
 Röllig, Peter (Petr) 239, 240
 Rosenmüller, Karel František 18, 19
 Rosetti, Antonio 120, 121, 122n, 123n, 124, 125, 142, 143, 244n, 245n, 252n, 253n
 Roullède, Jean-Pierre de 194n, 195n, 196, 199–201
 Rousseau, Jean-Jacques 50, 51, 132, 133
 Roussel, Louise 62, 63, 80
 Royer, Pancrace 226, 227, 235–237, 242–245
 Roze, Nicolas 296, 324, 325
 Rully, Madame de 207
 Rzewuska z Lubomirskich, Konstancja 148, 149, 205
 Rzewuski, Seweryn 148, 149

S

Sablonnière, Marguerite 22, 23, 102n, 103n, 104n, 105n, 110n, 111n, 343
 Saint-Foix, Georges de 316, 317
 Saint-Georges, Joseph Boulogne, chevalier de / rytíř 244n, 245n

- St. Pierre, Dorothea → Spurni, Dorothea
- Saint-Vincent, marquise de / markýza 205
- Saladin, Nicolas-Joseph 170, 171, 218n, 219
- Salieri, Antonio 214, 215
- Saudraix-Vajda, Marie-Françoise 22, 23, 343
- Saugrain, Claude-Marin 92n, 93n, 96n, 97n
- Schaffrath, Christoph 171n, 172n
- Scheck, Heribert 160n, 161n, 174n, 175n
- Scheidler, Dorette 156, 157
- Schenck, Johann Baptist 172, 173
- Schlesinger, Maurice 71
- Schobert, Antoine 316–318, 320, 321
- Schobert, Jean Joseph → Šubrt, Jan Josef
- Schobert, Johann → Schobert, Wenceslas
- Schobert, Wenceslas (fils d'Antoine / syn Antoine) 320, 321
- Schobert, Wenceslas (Schubert, Václav Michael) / Šubrt, Václav 16, 17, 126, 127, 314–317, 320, 321, 338, 339
Ariettes détachées du Braconnier 318, 319
IV sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, op. 17 317, 318
- Schönborn-Lobkowitz, comtesse / hraběnka 290, 291, 293
- Schulmeister, Sarah N. 18n, 19n
- Schwarzenberg (Schwarzenberku), famille de / rodina z 14, 15
- Sénaillé, Jean-Baptiste 286, 287
- Seraphinoff, Richard 245n, 246n
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de / markýza 46, 47
- Sieber, Georges-Julien 66, 67
- Sieber, Jean-Georges 66, 67, 136n, 137n, 194–196, 198, 199, 244, 245
- Silagiová, Zuzana 284, 285
- Simon, Jean-Baptiste 100, 101
- Sisman, Elaine R. 174n, 175n
- Sixt, Johann Abraham 81
- Slouka, Petr 300, 301
- Smirnova, Natalia 136n, 137n
- Sophie, Madame (Sophie de France) 332–334
- Spohr, Louis 156, 157
- Sporck, Franz Anton von / Špork, František Antonín 238–241, 252, 253, 278, 279
- Spourny, Christian / Spurný, Kristian 277–279
- Spourny, Venceslas Joseph / Spurný, Václav Josef 19, 20, 252n, 253n, 276–283
Concerto di Rossigniole 280, 281
Premier concert burlesque en trio... 280, 281
Six sonates en duo pour deux violoncelles obligez, op. 4 281–283
Six sonates pour deux violoncelles, op. 4 276, 282, 283
VI sonates pour une musette ou vielle, violon et basse, op. 6 280, 281
Trois concerto pour trois violons et basse, trois symphonies à deux violons et deux basse différentes 281, 282
- Spurni, Dorothea 278–280
- Spurni, Franz Anton 278–280
- Spurni, Maria Dorothea → Wendling, Maria Dorothea
- Stamitz, Anton 252n, 253n
- Stamitz, Carl 110, 111, 126, 127, 244n, 245n, 252n, 253n
- Stamitz, Johann / Stamic, Jan Václav 15, 16, 110, 111, 235, 236, 268, 294, 295, 322–325
Six symphonies a quatre parties obligées, op. 8 266, 267
[10°]-[13°] Symphonie concertante à plusieurs instruments 268
- Steckler, Anne Marguerite (Anne Marie ; Julie) 138, 139, 140, 141, 166, 167, 177–181
- Steckler, Christian 139
- Steinmetz, Franz 236n, 237, 239
- Stiegler, bassoniste / fagotista 128, 129
- Stilck, corniste / hornista 128, 129
- Superbi, Elise 211n
- Sweda, Wenzel / Svída, Václav 239, 240
- Stich, Jan Václav → Punto, Giovanni
- Syrryneck → Šíříněk

Š

- Šebetovská, Anna 284, 285
- Šebetovský, Jan Karel Ignác 14, 15, 77, 282–287
3 sérénades pour deux violons, flûtes & hautbois, avec la basse 77
Sonates à deux flûtes traversières sans basse, op. 1 77, 282, 283
Menuets nouveaux pour deux violons ou pardessus de viole, op. 2 77
6 duos de violon, op. 3 77
- Šebetovský, Josef Ignác 284, 285
- Šebetovský, Kašpar 284, 285
- Šesták, Zdeněk 320, 322–325
- Šindlářová, Simona 212n, 213n, 214n, 215n
- Širínek (Syrzyneck), corniste / hornista 236n, 237, 239
- Študent, Miloslav 300, 301, 332, 333
- Štědroň, Bohumír 308, 309
- Šubrt, Jan 318, 319
- Šubrt, Jan František 318, 319
- Šubrt, Jan Josef 318–321
- Šubrt, Václav Michael → Schobert, Wenceslas
- Šubrtová, Božena, née / rozená Dytrychová 318, 319
- Šubrtová, Rozalia 318, 319

T

- Tartini, Giuseppe 294–296
- Tastar, Mesdemoiselles 207
- Telemann, Georg Philipp 252n, 253n
- Thiébault, Dieudonné 136n, 137n
- Thiernes-Baux, Marie-Françoise 154, 155
- Thiéry, Luc-Vincent 116, 117
- Thun-Hohenstein, Johann Josef Anton, comte de / hrabě z 141, 142, 248–251
- Thurn und Taxis, famille / rodina 36, 37
- Thürschmidt, Carl 252n, 253n

- Toeschi, Carl Joseph 244n, 245n, 266, 267, 294, 295, 324, 325
Symphonie périodique n° 58 266, 267
- Tournelle, Joseph (?) 80
- Traetta, Tommaso 246, 249
- Trial, Jean-Claude 268
Ariettes périodiques 268
- Trumbull, John 178, 179
- Tyson, Alan 272, 273

V

- Vachon, Pierre 294, 295
- Valkó, Arisztid 173n, 174n, 175n
- Vallet-Collot, Catherine 102n, 103n, 110n, 111n
- Vandenbroek, Othon 246, 247
- Vanhal, Johann Baptist / Vaňhal, Jan Křtitel 16, 17, 70, 81, 244n, 245n
- Van Maldere, Pierre 294, 295
- Van Ypen, Philippe-Henri 304, 305
- Van Ypen, Pierre-Joseph 304, 305
- Vendôme, Marie-Charlotte 62, 63, 78, 80, 338, 339
- Venier (Venieri), Jean-Baptiste 79, 80, 242–244
- Verdi, Giuseppe 72–75
- Vernet, Thomas 22, 23, 126n, 127n, 343
- Vienne, Louis Henri de 36, 37, 44, 45
- Victoire, Madame (Victoire de France) 146, 147, 332, 333, 336–339
- Villiers, Madame de 207
- Vivaldi, Antonio 322, 323
- Vlam, Barthelemy 305
- Vodička Václav → Wodiczka, Wenceslaus
- Volek, Tomislav 248n, 250n, 251n
- Volland, Sophie 330, 331
- Vondráček, František Jan → Wondradschek (Wondraczek), François Jean

W

Wagenseil, Georg Christoph 15, 16, 79, 80, 172, 173, 218, 219, 252n, 253n, 338, 339

Quatro concerti per il clavicembalo, due violini e basso 80

Six sonates en trio pour deux violons et basse, op. 1 80

Sinfonie a piu stromenti composte da vari autori, N° [9] 79, 80

Six symphonies à quatre parties obligées, avec les cors de chasse, ad libitum, op. 3 80

Six trio en symphonie, faites pour exécuter à trois ou en plein orchestre, op. 2 80

Wagner, Frédéric 179n, 180n

Walden, Valerie 282, 283

Weiss, Silvius Leopold 300–302

Wendling, Johann Baptist 120n, 121n, 278, 279

Wendling, Maria Dorothea 278, 279

Werner, Johann 245, 246

Widtmann, Caspar 18, 19

Wilcox, Beverly 22, 23, 229n, 231n, 233, 235n, 236n, 237n, 343

Wodiczka, Wenceslaus / Vodička, Václav 15, 16, 18, 19, 78, 110, 111, 294, 295

Sei sonate a violino solo e basso, op. 1 78

Huit sonates pour le violon et la basse dont il y en a quatre pour la flûte traversière, op. 2 78

Sei sonate a flauto solo e basso e violoncello, op. 3 78

Wolff, Ernst Wilhelm 81

Wondratschek (Wondraczek), François Jean / Vondráček, František Jan 14–17, 86, 87, 89, 98, 99, 100n, 101n, 288–291, 293

Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, op. 1 89

Wyzewa, Théodore de 316, 317

Y

Yapp, Francis 282, 283

Yearsley, David 50n, 51n

Young, Arthur 49n

Z

Zach, Jan 16, 17

Zimmermann, Anton 81, 82

Sei duetti per due violini, op. 1 82

Sei sonate per il cembalo obligato, con violino, op. 2 82

Sei quartetti, op. 3 82

Zwart, Teunis van der 248n, 251n

Sigles des auteurs / Sigla autorů

FPG François-Pierre Goy

JF Jana Franková

LM Libor Mašek

Auteurs / Autoři

Maria Christina Cleary, concertiste sur harpes anciennes, pédagogue et musicologue / koncertní hráčka na historické harfy, pedagožka a muzikoložka, Haute École de Musique de Genève, Conservatorio E. F. Dall'Abaco Verona

Jana Franková, chercheuse en musicologie / muzikoložka, Moravská zemská knihovna v Brně, Hudební oddělení

François-Pierre Goy, conservateur chargé des collections du xvi^e au xviii^e siècle / konzervátor sbírek 16.–18. století, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

Laurent Guillo, musicologue, spécialiste de l'histoire de l'édition musicale en France / muzikolog, specialista na historii hudebního vydavatelství ve Francii

Libor Mašek, violoncelliste concertiste et musicologue / koncertní violoncellista a muzikolog, Praha

Marguerite Sablonnière, conservateur chargée des collections patrimoniales / konzervátorka starých tisků, Bibliothèque nationale de France, service de l'inventaire rétrospectif

Marie-Françoise Saudraix-Vajda, maîtresse de conférences en histoire moderne, spécialisée en histoire de l'Europe centrale / odborná asistentka na moderní historii, specialistka na dějiny střední Evropy, Sorbonne-Universités

Thomas Vernet, musicologue, responsable du département Bibliothèques et ressources de la Fondation Royaumont / muzikolog, vedoucí oddělení knihoven a zdrojů Fondation Royaumont

Beverly Wilcox, musicologue, corniste, maîtresse de conférences / muzikoložka, hráčka na lesní roh a odborná asistentka, Sacramento State University

Remerciements / Poděkování

Laurence Decobert, Zuzana Petrášková – *nos relectrices scientifiques, odborné recenzentky*
 Anna Kubišta, Otakar Loutocký – *nos relecteur linguistiques, jazykové korektury*

et par ordre alphabétique / dále v abecedním pořadí:

Karin Briner (*Studienbibliothek, Winterthur*)

Maria Christina Cleary

Eva Čechová (*Moravská zemská knihovna*)

Jiří Dufka (*Moravská zemská knihovna, Oddělení rukopisů a starých tisků*)

Florence Gétreau (*Institut de Recherche en musicologie, Paris*)

Petr Hlaváček

Eva Chodějovská (*Moravská zemská knihovna, Oddělení rukopisů a starých tisků*)

Libor Kvasnička (*Knihovna a archiv Pražské konzervatoře*)

Wallace Kwong (*The British Library*)

Julie Lochanski (*Fonds patrimoniaux, Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Carpentras*)

Constance Luzzati

Fiona McHenry (*Rare Books & Music Reference Team, The British Library*)

Hana Müllerová-Jouzová

Annick Perrodo-Goy

Florent Picoulet (*chargé d'archives, Château de Chantilly*)

Jana Semerádová (*Collegium Marianum, Praha*)

Paul Allen Sommerfeld (*Music Division, Library of Congress*)

Elise Superbi (*Biblioteca musicale Giuseppe Greggiati Ostiglia*)

Simona Šindlářová (*Moravské zemské muzeum*)

Vlastimil Tichý (*Moravská zemská knihovna, Hudební oddělení*)

Undine Wagner

John D. Wilson

Mariusz Wodzicki (*University of California, Berkeley*)

Tereza Žůrková (*Národní muzeum – České muzeum hudby*)

kteří se různou měrou zasloužili o obsah tohoto svazku, za což jim děkujeme.

ont contribué à des titres divers au contenu de ce volume, ce pour quoi nous leur exprimons notre
 plus vive gratitude.

JANA FRANKOVÁ & FRANÇOIS-PIERRE GOY

DO PAŘÍŽE!
Středoevropští hudebníci
u pařížských nakladatelů

Katalog výstavy

À PARIS!
Les musiciens d'Europe centrale
chez les éditeurs parisiens

Catalogue de l'exposition

Připravili / édité par
François-Pierre Goy & Jana Franková

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně
Kounicova 65a, 601 87 Brno, v roce 2025

Autoři / auteurs	Maria Christina Cleary, Jana Franková, François-Pierre Goy, Laurent Guillo, Libor Mašek, Marguerite Sablonnière, Marie-Françoise Saudraix-Vajda, Thomas Vernet, Beverly Wilcox
Redaktorka / rédactrice	Eva Čechová
Jazyková korektura / relecture linguistique	Maria Christina Cleary, Anna Kubišta, Otakar Loutocký
Překlad / traduction	Jana Franková, François-Pierre Goy, Martin Pleško, Zuzana Raková
Grafické zpracování a sazba / mise en page	Markéta Pučoková

Vydání první
www.mzk.cz

ISBN 978-80-7051-365-1 (pdf)



doparize.mzk.cz

aparis.mzk.cz





ISBN 978-80-7051-365-1

VI MORAVSKÁ
ZEMSKÁ
KNIHOVNA