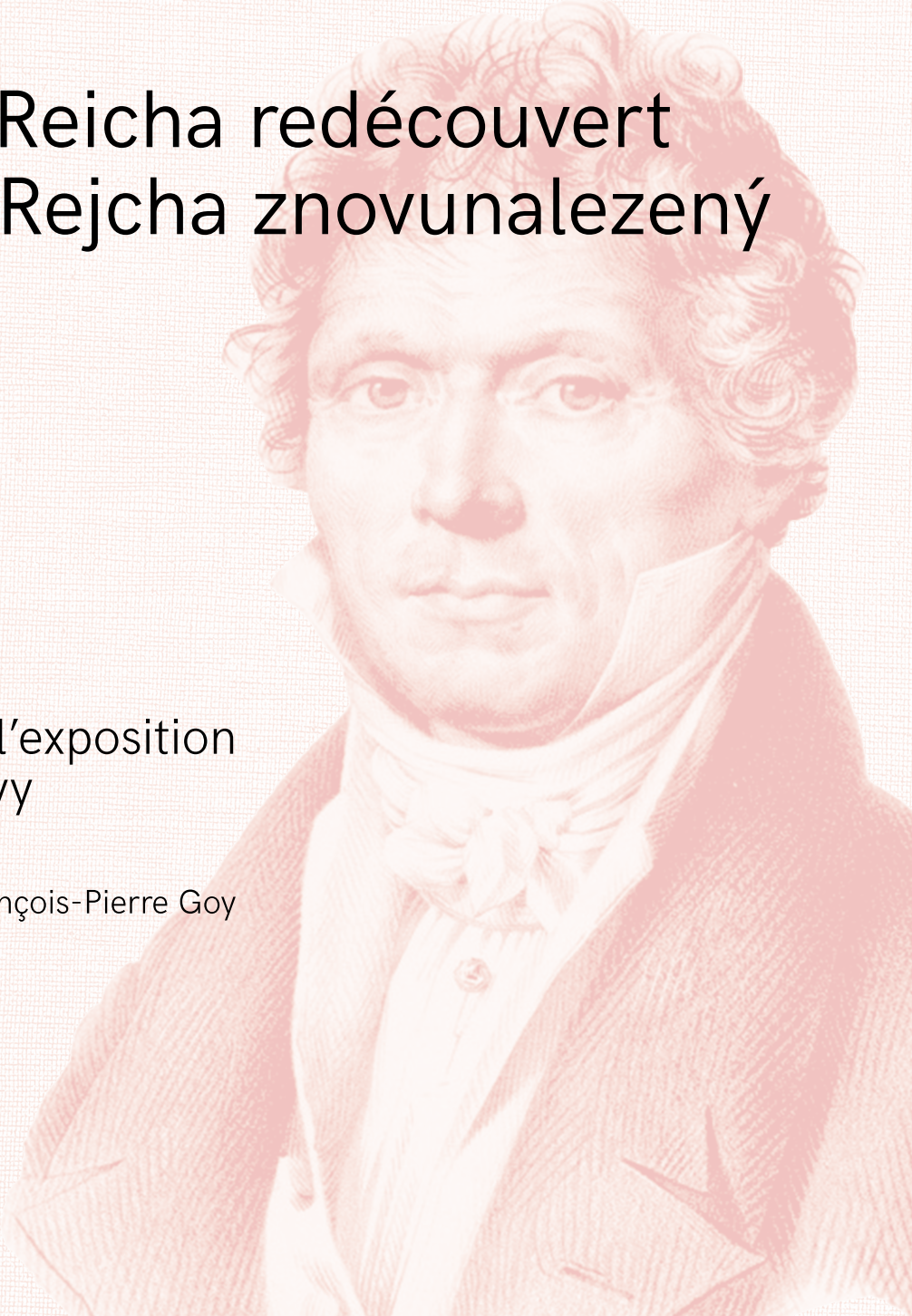
Antoine Reicha redécouvert
Antonín Rejcha znovunalezený



Catalogue de l'exposition
Katalog výstavy

édité par / připravili
Jana Franková & François-Pierre Goy

Moravská zemská knihovna
Brno 2021

MORAVSKÁ
ZEMSKÁ
KNIHOVNA

Antoine Reicha redécouvert
Antonín Rejcha znovunalezený

Moravská zemská knihovna
Brno 2021

Antoine Reicha redécouvert
Antonín Rejcha znovunalezený

Catalogue de l'exposition / Katalog výstavy

édité par / připravili Jana Franková & François-Pierre Goy

Moravská zemská knihovna
Brno 2021

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Antonín Rejcha znovunalezený : katalog výstavy = Antoine Reicha redécouvert : catalogue de l'exposition / připravili Jana Franková & François-Pierre Goy ; překlad: Jana Franková, Marianne Frippiat, Barbora Garzinová, François-Pierre Goy, Markéta Králová, Guillaume Narguet, Zuzana Raková, Vlasta Reittererová. -- Brno : Moravská zemská knihovna, 2021. -- 1 online zdroj
Souběžný francouzský text, anglické resumé
Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstříky

ISBN 978-80-7051-312-5 (online ; pdf)

* 78.071.1 * 78 * 930.253 * 929 * (437.3) * (44) * (083.824) * (048.8:082) * (092)
– Rejcha, Antonín, 1770-1836
– hudební skladatelé -- Česko -- 18.-19. století
– hudební skladatelé -- Francie -- 19. století
– hudba -- Francie -- 19. století
– archivní fondy -- Česko
– archivní fondy -- Francie
– katalogy výstav
– kolektivní monografie
– biografie

78.07 - Hudebníci, skladatelé a jiná hudební povolání [9]
929 - Biografie [8]

MORAVSKÁ ZEMSKÁ KNIHOVNA

Autoři / auteurs Louise Bernard de Raymond, Philippe Bernard de Raymond, Jana Franková, François-Pierre Goy, Magne Hegdal, Frank Heidlberger, Eva Chodějovská, Henrik Löwenmark, Herbert Schneider, Jaroslav Stanovský, Soňa Šinclová, Vlastimil Tichý

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.

Recenzovali / rapporteurs:
dr. Hervé Audéon (CNRS)
doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2021

ISBN 978-80-7051-312-5 (online ; pdf)

Avant-propos / Předmluva

Même si le compositeur français d'origine tchèque Antoine Reicha ne vécut dans sa ville natale de Prague que jusqu'à l'âge de onze ans et perdit par la suite, selon ses mémoires, la connaissance de sa langue maternelle, les musicologues tchèques ont longtemps marqué leur intérêt pour lui davantage que leurs homologues français. Alors que les travaux pionniers de Maurice Emmanuel à l'occasion du centenaire de la mort de Reicha restaient sans lendemain en France pendant plusieurs décennies [1], ce sont Jiří Vysloužil, lors du bicentenaire de sa naissance, puis Olga Šotolová qui ont contribué à la renommée internationale d'Antoine Reicha et ont permis une recherche plus approfondie sur son œuvre [2]. Depuis les années 1960, plusieurs éditions scientifiques et pratiques parues en Tchécoslovaquie ont contribué à ce renouveau [3]. Dans la dernière décennie ont vu le jour plusieurs travaux de recherche et publications s'appuyant sur les publications susmentionnées ou suscités par des découvertes récentes dans le fonds Reicha de la Bibliothèque nationale de France. Il s'agit de la publication critique bilingue des écrits théoriques inédits de Reicha réalisée par Hervé Audéon, Alban Ramaut et Herbert Schneider chez Olms et accompagnée de partitions inconnues provenant du fonds de la BnF [4], de la thèse de doctorat de Louise Bernard de Raymond sur les quatuors à cordes de Reicha [5] et de deux grands colloques internationaux organisés à Paris en avril 2013 et à Lucques en novembre 2017 ; les publications issues de ces derniers témoignent de l'envergure et de la diversité de la recherche actuelle sur le musicien [6].

1 EMMANUEL 1937.

2 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, ŠOTOLOVÁ 1977 et ŠOTOLOVÁ 1990.

3 REICHA 1961, REICHA 1964, REICHA 1973, et autres.

4 REICHA 2011, REICHA 2013a, REICHA 2013b, REICHA 2015a.

5 BERNARD DE RAYMOND 2013.

6 BERNARD DE RAYMOND – BARTOLI – SCHNEIDER 2015 et BERNARD DE RAYMOND – MORABITO 2021.
Pour les travaux antérieurs, voir les bibliographies de STONE 2001 et FINSCHER 2005.

Ačkoliv francouzský skladatel českého původu Antonín Rejcha žil ve své rodné Praze pouze do jedenácti let a posléze, jak uvádí ve svých pamětech, ztratil znalost mateřského jazyka, čeští muzikologové o něj po dlouhou dobu projevovali větší zájem než jejich francouzští kolegové. Zatímco průkopnická práce Maurice Emmanuela ke 100. výročí Rejchova úmrtí zůstala ve Francii po několik desetiletí bez následovníků,[1] k mezinárodnímu renomé Antonína Rejchy přispěli Jiří Vysloužil, u příležitosti 200. výročí jeho narození, a později Olga Šotolová, čímž umožnili hlubší výzkum jeho díla.[2] Od šedesátých let 20. století vyšlo v Československu několik vědeckých i praktických edic, které přispěly k tomuto obnovenému zájmu o Antonína Rejchu.[3] V posledním desetiletí spatřily světlo světa mnohé výzkumné práce opírající se o publikace výše zmíněných autorů nebo podnícené nedávnými objevy v Rejchově fondu ve Francouzské národní knihovně (BnF). Jedná se o dvojjazyčné kritické vydání dosud nevydaných Rejchových teoretických spisů, které uskutečnili Hervé Audéon, Alban Ramaut a Herbert Schneider u nakladatelství Olms a jež je doplněno o neznámé partitury pocházející ze zmíněného fondu Francouzské národní knihovny,[4] o disertační práci Louisy Bernard de Raymond věnovanou Rejchovým smyčcovým kvartetům[5] a o dvě velké mezinárodní konference, uspořádané v Paříži v dubnu 2013 a v Lucce v listopadu 2017, z nichž vzešlé publikace svědčí o rozsahu a rozmanitosti současného výzkumu věnovaného tomuto skladateli.[6]

1 EMMANUEL 1937.

2 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, ŠOTOLOVÁ 1977 a ŠOTOLOVÁ 1990.

3 REICHA 1961, REICHA 1964, REICHA 1973 a další.

4 REICHA 2011, REICHA 2013a, REICHA 2013b, REICHA 2015a.

5 BERNARD DE RAYMOND 2013.

6 BERNARD DE RAYMOND – BARTOLI – SCHNEIDER 2015 a BERNARD DE RAYMOND – MORABITO 2021.
Dřívější práce viz bibliografie STONE 2001 a FINSCHER 2005.

Il faut aussi mentionner la traduction tchèque annotée de quatre de ses traités majeurs, mise à la disposition du public par Roman Dykast entre 2009 et 2016 [7] ainsi que plusieurs éditions et rééditions de ses compositions musicales, notamment de sa musique pour piano publiée par Michael Bulley chez Symétrie depuis 2014.

Le 250e anniversaire de la naissance de Reicha (2020) a quant à lui donné lieu au projet annuel *Reicha visionnaire*, lancé par l'ambassade de la République tchèque à Paris, la Bibliothèque nationale de France et l'association aCROSS. Cette commémoration, bien que perturbée par la situation sanitaire, a donné lieu à plusieurs événements, notamment deux journées d'étude, dont la première a eu lieu à la BnF le 4 février 2020 [8]. La seconde, prévue à la Bibliothèque de Moravie en décembre 2020 puis repoussée à février 2021, s'est finalement tenue en ligne les 9 et 10 avril 2021 [9]. Une autre manifestation, organisée par l'association aCROSS et comprenant un après-midi d'étude sur les œuvres intermédiales suivi d'un concert associant le *Quatuor scientifique* à des œuvres contemporaines, a de même été reportée du 7 novembre 2020 au 18 octobre 2021, avec la participation du Quatuor Guermantes [10].

C'est également dans le cadre de ce projet que s'inscrit l'exposition virtuelle *Antoine Reicha redécouvert*, fruit d'une collaboration entre la Bibliothèque de Moravie (Moravská zemská knihovna v Brně) et la Bibliothèque nationale de France dans le cadre de leur coopération pluriannuelle. Elle devait être organisée à Brno, dans les locaux de la Bibliothèque de Moravie, pour une durée de deux

7 REICHA 2009, REICHA 2012, REICHA 2014a et REICHA 2016.

8 Journée d'étude « Reicha visionnaire 1770-2020 », organisée par la Bibliothèque nationale de France, le Laboratoire LISAA de l'Université Gustave Eiffel et l'Ambassade de la République tchèque à Paris en coopération avec l'aCROSS (art Recherche Création Outils Savoirs Synesthésies) et Le Concert de la Loge, le 4 février 2020 aux Petit et Grand auditoriums de la BnF.

9 Journées d'étude « Reicha as visionary II » (« Reicha visionnaire II »), organisées par la Bibliothèque de Moravie à Brno avec la collaboration de la Faculté de musique de l'Académie des arts Janáček de Brno (HF JAMU), la Faculté des lettres de l'Université Masaryk (FF MUNI) et l'Institut de recherche en musicologie (IReMus), les 9 et 10 avril 2021 (en ligne). Une publication commune issue de ces deux événements scientifiques ainsi que de la journée d'étude « Antoine Reicha (1770-1836), entre composition et réflexion sur la musique », organisée en ligne par Hervé Audéon et Marie Winckelmüller-Urechia le 20 mars 2021, est en cours de préparation pour sortir en 2022 chez Olms à Hildesheim dans la collection « Musikwissenschaftliche Publikationen » dirigée par Herbert Schneider.

10 Journée de création et de recherche « Quatuors scientifiques » organisée par l'aCROSS dans le cadre du Congrès international l'Œuvre intermédiale, placée sous le patronage de Son Excellence l'Ambassadeur de la République tchèque en France et soutenue par les universités Gustave Eiffel, Sorbonne, Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines et l'Ambassade de la République tchèque à Paris, le 18 octobre 2021 au Petit auditorium de la BnF.

Je také třeba uvést český komentovaný překlad čtyř z Rejchových hlavních pojednání, který zpřístupnil veřejnosti Roman Dykast mezi lety 2009–2016,[7] stejně jako řadu vydání a reedic jeho hudebních skladeb, zejména hudbu pro klavír, vydávanou Michaelem Bulleyem v nakladatelství Symétrie od roku 2014.

V roce 2020 zavdalo 250. výročí Rejchova narození podnět k jednoletému projektu *Antonín Rejcha vizionář*, iniciovanému Velvyslanectvím České republiky v Paříži, Francouzskou národní knihovnou a francouzskou asociací aCROSS. Tyto vzpomínkové oslavy, ač narušené epidemickou situací, zavdaly příležitost k uspořádání řady akcí, zejména dvou konferencí, z nichž první se uskutečnila ve Francouzské národní knihovně 4. února 2020.[8] Druhá, naplánovaná do Moravské zemské knihovny v Brně na prosinec 2020, byla nejprve přesunuta na únor 2021 a nakonec se uskutečnila v online podobě 9. a 10. dubna 2021.[9] Jiná událost, pořádaná asociací aCROSS a zahrnující odpolední konferenci věnovanou intermediálním dílům, již završil koncert spojující *Quatuor scientifique* se soudobými díly, byla rovněž přesunuta, a to ze 7. listopadu 2020 na 18. října 2021, a konala se za účasti Kvarteta Guermantes (Quatuor Guermantes).[10]

Do rámce tohoto projektu zapadá i virtuální výstava *Antonín Rejcha znovunalezený* – výsledek kooperace mezi Moravskou zemskou knihovnou v Brně a Francouzskou národní knihovnou v rámci jejich několikaleté spolupráce. Výstava se původně měla konat po dobu dvou měsíců v prostorách Moravské zemské knihovny v Brně, a uzavírat tak výroční rok 2020. Avšak nejistota spojená

7 REICHA 2009, REICHA 2012, REICHA 2014a a REICHA 2016.

8 Jednodenní konference „Reicha visionnaire 1770-2020" („Rejcha vizionář 1770-2020"), pořádaná Francouzskou národní knihovnou, Laboratoří LISAA Univerzity Gustava Eiffela a Velvyslanectvím České republiky v Paříži ve spolupráci s francouzskou asociací aCROSS (art Recherche Création Outils Savoirs Synesthésies) a ansámblem Le Concert de la Loge 4. února 2020 v Malém a Velkém sále Francouzské národní knihovny.

9 Dvoudenní kolokvium „Reicha as visionary II" („Rejcha vizionář II") pořádala Moravská zemská knihovna v Brně ve spolupráci s Hudební fakultou Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (HF JAMU), s Filozofickou fakultou Masarykovy univerzity (FF MUNI) a francouzským Institut de recherche en musicologie (IReMus) 9. a 10. dubna 2021 (online). Společná publikace vycházející z těchto dvou vědeckých akcí a také z jednodenní konference „Antoine Reicha (1770-1836), entre composition et réflexion sur la musique" uspořádané online Hervé Audéonem a Marie Winckelmüller-Urechia 20. března 2021 se právě připravuje a má vyjít v roce 2022 v nakladatelství Olms v Hildesheimu v ediční řadě „Musikwissenschaftliche Publikationen", již vede Herbert Schneider.

10 Tvůrčí a výzkumná konference „Quatuors scientifiques" („Vědecké kvartety"), pořádaná francouzskou asociací aCROSS v rámci Mezinárodního kongresu intermediálního díla pod patronací Jeho Excelence Velvyslance České republiky ve Francii, podpořená univerzitami Gustava Eiffela, Sorbonnou, Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines a Velvyslanectvím České republiky v Paříži, se uskutečnila 18. října 2021 v Malém auditoriu Francouzské národní knihovny.

mois et ainsi clore l'année anniversaire 2020. Les incertitudes liées à la pandémie ont finalement amené sa transformation en exposition virtuelle bilingue franco-tchèque accessible dans le monde entier sans limitation de durée [11].

Les neuf thématiques de l'exposition évoquent, à partir de manuscrits autographes conservés à la Bibliothèque nationale de France, de documents d'archives, d'éditions originales appartenant aux collections de la Bibliothèque de Moravie et de gravures de l'époque, les lieux où s'est déroulée l'existence riche en ruptures et rebondissements d'Antoine Reicha, depuis sa Bohême natale jusqu'à Paris en passant par Wallerstein, Bonn, Hambourg et Vienne, et les différents aspects de son œuvre musical, théorique et pédagogique, en mettant l'accent sur les compositions et sources récemment redécouvertes. Des liens vers des enregistrements d'œuvres significatives sont également proposés.

La rédaction d'un catalogue n'a été décidée qu'après le changement de nature de l'exposition, ce qui explique qu'il paraisse tardivement. Les recherches entreprises dans le cadre de la préparation de ce catalogue ont non seulement amené jusque dans les toutes dernières semaines avant la date fixée pour son achèvement leur lot de découvertes parfois surprenantes – telles le rapport de Gossec sur les partitions envoyées à l'Institut par Reicha dès 1798 ou les archives privées éclairant la provenance des manuscrits de Reicha conservés à la BnF – mais ont aussi permis de corriger après coup quelques erreurs ou imprécisions qui s'étaient glissées dans les textes ou les légendes de l'exposition.

Le volume comprend deux parties. La première regroupe des articles scientifiques rédigés par des spécialistes de Reicha et par les commissaires de l'exposition, qui font le point des connaissances sur divers aspects de la vie et de l'œuvre du musicien, sans toutefois prétendre donner un aperçu exhaustif de sa production musicale [12]. Certains développent l'un ou l'autre des thèmes de l'exposition. Ainsi, l'étude consacrée par les deux commissaires de l'exposition à l'ascendance de Reicha et à son enfance pragoise approfondit la première section, tout en confrontant l'autobiographie du compositeur avec d'autres sources, tandis que Philippe Bernard de Raymond, dans une version actualisée de son article paru en 2015,

11 Version française : https://reicha.knihovny.cz ; version tchèque : https://rejcha.knihovny.cz.

12 Ainsi, on n'y trouvera pas d'article sur les quintettes à vent, à la bibliographie déjà abondante, ou sur l'œuvre symphonique, objet d'une publication récente (BOULAN 2015) et pour lequel les œuvres redécouvertes l'ont été trop récemment pour permettre une nouvelle synthèse. Au demeurant, certains des aspects omis ici seront traités dans les actes des diverses journées d'étude (voir note 9).

s pandemií nakonec vedla k její proměně ve virtuální dvojjazyčnou česko-francouzskou výstavu, dostupnou celému světu bez časového omezení.[11]

Všech devět témat výstavy, jež vycházejí z autografních rukopisů uchovávaných ve Francouzské národní knihovně, archivních dokumentů, původních vydání náležejících do sbírek Moravské zemské knihovny v Brně a dobových rytin, představuje místa, na nichž se odehrával Rejchův život bohatý na nečekané zvraty, od jeho rodných Čech přes Wallerstein, Bonn, Hamburk a Vídeň až po Paříž, a také nejrůznější aspekty jeho hudebního, teoretického a pedagogického díla, přičemž klade důraz na nedávno znovuobjevené skladby a prameny. Výstava rovněž nabízí odkazy na nahrávky významných děl.

O sepsání katalogu výstavy bylo rozhodnuto teprve po změně její povahy, čímž se vysvětluje jeho pozdní vydání. Výzkumy podniknuté v rámci přípravy tohoto katalogu nejenomže přinášely až do posledních týdnů před stanoveným datem dokončení katalogu svůj díl mnohdy překvapujících objevů – jako třeba Gossecovu zprávu o partiturách zaslaných Rejchou Francouzské akademii v roce 1798, nebo soukromé archivy prozrazující původ Rejchových rukopisů uložených v BnF –, nýbrž také umožnily dodatečně opravit několik omylů či nepřesností, které se vloudily do textů a legend k výstavě.

Kniha se skládá ze dvou částí. V první části nalezneme vědecké studie sepsané odborníky na Rejchu a tvůrci výstavy, které shrnují znalosti o různých aspektech jeho života a díla, aniž by však usilovaly o to podat celkový a vyčerpávající obraz Rejchovy hudební tvorby.[12] Některé studie rovněž rozvíjejí různá témata výstavy. Například článek, který oba kurátoři výstavy věnují Rejchovým předkům a jeho pražskému dětství, prohlubuje první téma výstavy, přičemž využívá konfrontace skladatelovy autobiografie s jinými zdroji, zatímco Philippe Bernard de Raymond v aktualizované verzi svého článku vydaného v roce 2015 navazuje na totéž téma představením Rejchovy pařížské rodiny a jeho potomstva až do dnešních dnů. Herbert Schneider zase do detailů pojednává o otázce vzájemných vztahů mezi Rejchou a Beethovenem, což je třetím tématem výstavy. Tématu o Rejchovi

11 Česká verze výstavy je dostupná na https://rejcha.knihovny.cz, francouzská verze na https://reicha.knihovny.cz.

12 V tomto katalogu například nenalezneme žádný článek o Rejchových dechových kvintetech, o nichž existuje již bohatá literatura, ani o jeho symfonickém díle, jež bylo předmětem nedávné publikace (BOULAN 2015) a pro něž znovunalezená díla byla objevena příliš nedávno na to, aby bylo možné z nich pořídit nějakou novou syntézu. Ostatně některé zde vynechané aspekty budou pojednány ve sbornících ze zmíněných konferencí (viz pozn. 9).

prolonge le même sujet en présentant la famille parisienne de Reicha et sa descendance jusqu'à nos jours. Herbert Schneider aborde en détail la question des relations entre Reicha et Beethoven, troisième thématique de l'exposition, tandis qu'à la cinquième – Reicha et l'opéra, un aspect de son œuvre encore assez peu exploré par la musicologie – correspondent le chapitre de synthèse de Jana Franková et François-Pierre Goy et celui rédigé par Soňa Šinclová et Jaroslav Stanovský, centré sur ses trois « grands opéras ». Enfin, Frank Heidlberger dresse un panorama complet de l'œuvre théorique qui fait écho à l'avant-dernier sujet de l'exposition.

Les autres études proposent des synthèses sur des points que l'exposition aborde de façon plus dispersée, voire pas du tout. Ainsi, le fonds Reicha de la BnF, que François-Pierre Goy présente sous différents aspects, a fourni une bonne partie des pièces exposées. Henrik Löwenmark nous fait bénéficier de sa fréquentation assidue, à la fois comme interprète et comme chercheur, de l'œuvre pianistique de Reicha, dont la composition s'étend sur un quart de siècle environ, tout comme celle de ses quatuors à cordes, que Louise Bernard de Raymond replace dans le contexte musical et social de leur époque.

La seconde partie regroupe des notices sur les principales pièces de l'exposition, présentées dans l'ordre de ses axes thématiques et réunissant parfois plusieurs pièces dans une seule notice. En ce qui concerne les œuvres de Reicha, nous avons volontairement privilégié l'histoire des documents et des collections auxquelles ils appartiennent, un point de vue somme toute naturel dans une exposition qui met en valeur les fonds des deux bibliothèques partenaires, mais relativement peu présent jusqu'ici dans les études consacrées à ce compositeur ; ce travail a également été l'occasion de rectifier nombre d'imprécisions ou d'inexactitudes colportées par les ouvrages de référence pour ce qui est de l'identification des œuvres ou des dates de publication, ou encore des dates biographiques des personnages cités [13]. Pour la même raison, nous avons également souhaité donner par endroits un aperçu du travail accompli sur ces collections – depuis plus de deux siècles pour certaines des sources conservées à la BnF – par les bibliothécaires du passé et du présent, intermédiaires obligés entre le public et les documents.

13 Les notices d'autorité correspondantes ont été du même coup mises à jour dans le catalogue en ligne de la BnF (https://catalogue.bnf.fr/recherche-autorite.do?pageRech=rat), où l'on trouvera le détail des sources utilisées. Pour cette raison, les dates biographiques rectifiées ou complétées ne sont pas justifiées dans le présent ouvrage.

a opeře – což je muzikologicky dosud poměrně málo prozkoumaný aspekt jeho díla – odpovídá syntetizující kapitola Jany Frankové a Françoise-Pierra Goye a také kapitola z pera Soni Šinclové a Jaroslava Stanovského, zaměřená na Rejchovy tři „velké opery". A konečně Frank Heidlberger předkládá kompletní přehled Rejchova teoretického díla, který odkazuje k předposlednímu tématu výstavy.

Ostatní studie nabízejí syntézu témat, jimž se výstava věnuje méně soustavně nebo se jimi vůbec nezabývá. Tak například „Rejchův fond ve Francouzské národní knihovně", jejž představuje z různých úhlů pohledu François-Pierre Goy, poskytl podstatnou část vystavených dokumentů. Henrik Löwenmark nám zase zprostředkovává výsledky svého setkávání s Rejchovým klavírním dílem, zkomponovaným v rozpětí zhruba čtvrtstoletí, a to v roli interpreta i badatele. Louise Bernard de Raymond pak zasazuje do dobového hudebního a společenského kontextu vznik jeho smyčcových kvartetů.

Druhá část této publikace zahrnuje hesla věnovaná hlavním vystavovaným dokumentům, jež jsou řazena podle tematických os výstavy, přičemž v několika případech je pod jedno heslo sdruženo více dokumentů. Pokud jde přímo o Rejchova díla, záměrně jsme upřednostnili dějiny dokumentů i sbírek, do nichž patří, což je konec konců zcela přirozené hledisko u výstavy, jejímž cílem je zhodnocení fondů dvou partnerských knihoven, navíc bylo takové hledisko doposud ve studiích věnovaných tomuto skladateli relativně málo přítomné. Tato práce byla rovněž příležitostí k napravení řady nepřesností a nesprávných údajů šířených referenčními pracemi, pokud šlo o určení děl nebo data jejich vydání, případně také o životopisná data citovaných osobností.[13] Ze stejného důvodu jsme si rovněž přáli podat místy přehled o množství práce strávené nad těmito sbírkami – u některých pramenů uchovávaných Francouzskou národní knihovnou i po dobu více než dvou století –, minulými i současnými knihovníky, nezbytnými to prostředníky mezi veřejností a dokumenty.

A nakonec nám norský skladatel Magne Hegdal (narozený r. 1944) ochotně dodal jako dohru či epilog svůj příspěvek, ve kterém vysvětluje své setkání s Rejchovým dílem a význam, jaký může mít Rejcha pro současného tvůrce.

13 Zároveň byly aktualizovány odpovídající autoritní záznamy v online katalogu Francouzské národní knihovny (https://catalogue.bnf.fr/recherche-autorite.do?pageRech=rat), kde lze nalézt podrobnosti o použitých zdrojích. Proto opravená nebo doplněná životopisná data nejsou v tomto katalogu dokladována.

Enfin, le compositeur norvégien Magne Hegdal (né en 1944) a bien voulu fournir, en guise de postlude ou d'épilogue, une contribution où il explique sa rencontre avec l'œuvre de Reicha et la signification que celui-ci peut avoir pour un créateur actuel.

Dans le corps du texte de la version française, nous avons choisi d'utiliser pour les deux membres les plus célèbres de la famille les formes « Antoine Reicha » et « Josef Reicha » en usage dans leurs pays d'adoption respectifs et sous lesquelles ils ont publié leurs œuvres, et de conserver les formes tchèques pour les autres membres de la famille, qui n'ont jamais quitté la Bohême. Le terme « Conservatoire » désigne la principale institution parisienne d'éducation musicale, actuellement le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), dont la dénomination officielle a changé à plusieurs reprises depuis sa fondation en 1795. Même si durant la majeure partie de l'affiliation professionnelle de Reicha à cette institution elle a porté le nom d'École royale de musique et de déclamation (1816-1831), d'où le mot Conservatoire avait donc disparu avant de reparaître en 1831, nous l'utilisons pour une meilleure compréhension. Les illustrations accompagnant les chapitres et les notices du catalogue sont placées dans le volume en continu et une seule fois, le lecteur est donc invité à regarder les deux versions linguistiques.

Paris et Prague, octobre 2021
François-Pierre Goy & Jana Franková

V rámci českého textu jsme pro překlady citací z Rejchových spisů přednostně použili již vydané překlady, pokud jsou k dispozici, a to zejména překlad *Zápisků o Antonínu Rejchovi* Jaroslava Fryčera, vydaný Jiřím Vysloužilem (REICHA – VYSLOUŽIL 1970), překlady Rejchových hlavních francouzských teoretických spisů Romana Dykasta (REJCHA 2009, REJCHA 2012, REJCHA 2014a, REJCHA 2016) a český překlad německého spisu *O novém systému fugy* od Jiřího Havlíčka (HAVLÍČEK 2015) a na ně také odkazujeme. V případě francouzského originálu najde čtenář danou pasáž ve francouzském textu, tedy vždy na protější straně. Pro pohodlí českého čtenáře uvádíme k cizojazyčným citacím český překlad, z důvodu optimalizace uspořádání textů jsou uvedeny citované pasáže v původním znění vždy pouze ve francouzské verzi textů. Na názvy Rejchových děl odkazujeme v jejich originální podobě, v odůvodněných případech připojujeme pro českého čtenáře překlad názvu, a to zejména při prvním výskytu v rámci kapitoly či tematického okruhu / hesla. Přehled o dosud publikovaných překladech Rejchových děl si čtenář snadno udělá ze závěrečného soupisu bibliografie. V textech zmiňovaný pojem „Pařížská konzervatoř“, případně jen „konzervatoř“, odkazuje k hlavní pařížské instituci hudebního vzdělávání, dnes nazývané jako Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), která během své historie mnohokrát změnila název. Tento pojem používáme pro usnadnění srozumitelnosti, a to i přesto, že po většinu času, kdy zde Rejcha profesně působil, instituce v názvu slovo konzervatoř vůbec neměla, v letech 1816–1831 se jmenovala École royale de musique et de déclamation. Doprovodné ilustrace jsou do svazku vloženy vždy pouze jednou a čtenář je nalezne kontinuálně v prostoru obou jazykových mutací textu.

Praha a Paříž, říjen 2021
Jana Franková a François-Pierre Goy

CHAPITRE I / KAPITOLA I

Notes sur la famille de Reicha en Bohême

François-Pierre Goy et Jana Franková

Dans son autobiographie, Antoine Reicha mentionne certains membres de sa famille pragoise : son père, mort alors qu'il n'avait que dix mois ; sa mère, qui se remarie et néglige son éducation, et qu'il revoit pour quelques jours vingt-cinq ans après s'être enfui en secret de la maison familiale ; son grand-père, « octogénaire » résidant à Klatovy, chez qui il se rend en quittant Prague ; son oncle Josef, qu'il rejoint ensuite et qui, en lui donnant l'éducation à laquelle il aspirait, sera à l'origine de sa vocation musicale ; sa tante d'origine française ; enfin un [demi]-frère, absent lors de sa visite de 1806 et une [demi]-sœur dont il fait la connaissance à ce moment. Mais son oncle est le seul dont il donne le prénom, et les informations biographiques se limitent à quelques anecdotes [14].

Maurice Emmanuel, dans sa biographie de Reicha parue en 1937, avait publié son acte de baptême, mettant fin à une controverse sur son jour de naissance [15]. À l'occasion du bicentenaire de la naissance du compositeur, Marie Tarantová a retracé son ascendance paternelle à Chudenice [16]. Enfin, Philippe Bernard de Raymond a exploré sa descendance et sa parentèle parisiennes [17].

Un peu plus de cinquante ans après la parution de l'article de Tarantová, nous avons cherché à élargir son travail pionnier – chose plus facile à présent que les dépôts d'archives de la République tchèque ont rendu accessibles en ligne leurs registres paroissiaux numérisés – en donnant en annexe de ce chapitre un arbre généalogique le plus complet possible non seulement du côté paternel, mais aussi maternel, jamais exploré jusqu'ici, ainsi qu'un certain nombre d'informations inédites sur l'environnement dans lequel s'est déroulée l'enfance pragoise du compositeur.

14 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 12-37 ; REICHA 2011, p. 60-109.

15 EMMANUEL 1937, p. 5 ; transcription de l'acte p. 118.

16 TARANTOVÁ 1970.

17 BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015. L'auteur a mis à jour cet article pour le présent catalogue (chapitre II).

Zápisky o Rejchově rodině v Čechách

François-Pierre Goy a Jana Franková

Ve své autobiografii zmiňuje Antonín Rejcha některé členy své pražské rodiny: otce, který zemřel v jeho pouhých deseti měsících; matku, jež se znovu vdala a zanedbávala jeho vzdělání a kterou opět spatřil na několik dnů dvacet pět let poté, co od rodinného krbu tajně utekl; dědečka, „osmdesátníka" sídlícího v Klatovech, k němuž se uchýlil po svém útěku z Prahy; strýce Josefa, ke kterému se následně přidal a jenž stál na počátku jeho hudebního povolání díky tomu, že mu poskytl kýžené vzdělání; tetu francouzského původu; a konečně [nevlastního] bratra, který byl při jeho návštěvě Prahy v roce 1806 nepřítomen, a [nevlastní] sestru, již při této příležitosti poznal. Jeho strýc je však jediná osoba, jejíž křestní jméno se v pamětech dozvíme, uvedené životopisné informace se omezují jen na několik historek.[14]

Maurice Emmanuel otiskl ve své biografii Rejchy z roku 1937 jeho křestní list, čímž ukončil kontroverze panující ohledně dne jeho narození.[15] Při příležitosti dvoustého výročí skladatelova narození představila Marie Tarantová jeho předky z otcovy strany v Chudenicích.[16] A Philippe Bernard de Raymond provedl výzkum jeho pařížského potomstva a příbuzenstva.[17]

Po padesáti letech od vydání článku Tarantové jsme usilovali o rozšíření její průkopnické práce – což je v současnosti snazší vzhledem k tomu, že archivy v České republice zpřístupnily své digitalizované matriční knihy online – sestavením co nejúplnějšího rodokmenu (v dodatku této kapitoly) nejenom z otcovy, ale také z matčiny strany, jež nebyla dosud nikdy prozkoumána, a také poskytnutím určitých dosud nepublikovaných informací o prostředí, v jakém se odehrávalo skladatelovo pražské dětství.

14 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 12-37; REICHA 2011, s. 60-109.

15 EMMANUEL 1937, s. 5; přepis křestního listu s. 118.

16 TARANTOVÁ 1970.

17 BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015. Autor svůj článek pro tento katalog aktualizoval (kapitola II).

1 La ville royale de Klatovy, gravure sur cuivre / Královské město Klatovy, mědiryt, 1804. CZ-Bsa, Fond D 22 Sbírka map a plánů, cote / sign. 1197. (© Moravský zemský archiv v Brně)

PRÉSENTATION DES SOURCES UTILISÉES

Pour cet article, deux types de sources primaires ont été utilisés : les registres paroissiaux des villes concernées et les différentes versions du texte autobiographique connu sous le titre *Notes sur Antoine Reicha*. Les archives de deux historiens de la région de Klatovy, Karel Polák et Václav Petrášek, déjà exploitées par Marie Tarantová, ont également été consultées [18].

En Bohême comme dans les autres pays catholiques, les registres paroissiaux enregistrent, dans des volumes distincts ou des sections différentes d'un même volume, les baptêmes, mariages et sépultures qui ont eu lieu sur le territoire de la paroisse concernée. Chacune des municipalités pragoises comprend plusieurs paroisses (onze dans la Vieille Ville avant un redécoupage en 1784), alors que les paroisses rurales comme Chudenice regroupent généralement plusieurs localités.

Par rapport à d'autres pays, les registres bohémiens se singularisent par leur multilinguisme : certains scripteurs utilisent le latin, les autres une langue

18 Le volumineux fichier généalogique réalisé par Václav Petrášek et un carton des documents sur l'histoire de Chudenice et ses familles rassemblés par Karel Polák, ainsi qu'un dossier consacré spécifiquement à Rejcha sont actuellement conservés au musée régional à Klatovy, Vlastivědné muzeum dr. Hostaše (CZ-KLm). Nous tenons à remercier Jan Jirák, le conservateur de cette collection, pour nous avoir permis l'accès aux sources.

PŘEDSTAVENÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ

Pro sepsání tohoto článku byly použity dva druhy primárních pramenů: matriční knihy z příslušných měst a různé verze autobiografického textu známého pod názvem *Notes sur Antoine Reicha* (Zápisky o Antonínu Rejchovi). Rovněž jsme nahlédli do archivů dvou historiků z Klatovska, Karla Poláka a Václava Petráška, z nichž čerpala již Marie Tarantová.[18]

V Čechách, podobně jako v ostatních katolických zemích, zaznamenávají matriční knihy buď v oddělených svazcích, nebo v různých sekcích téhož svazku křty, sňatky a pohřby, které se uskutečnily na území příslušné farnosti. Každá pražská městská část zahrnuje několik farností (Staré Město jich mělo před novým rozdělením v roce 1784 jedenáct), zatímco venkovské farnosti jako Chudenice obvykle sdružují více obcí či osad dohromady.

České matriky se od jiných zemí odlišují svou mnohojazyčností: někteří písaři používají latinu, někteří další místní jazyk (češtinu nebo němčinu), který byl často smísen s latinskými odbornými výrazy.[19] Zatímco například ve Francii si ženy uchovávají své rodné příjmení po celý život a manželovo příjmení je pouze příjmením obvyklým, Čechy (stejně jako Rakousko) patří k těm zemím, kde si ženy své rodné příjmení ponechávají pouze do sňatku a poté přijímají příjmení svého manžela.[20] To při genealogických výzkumech komplikuje určování totožnosti, zejména pokud jsou v oddacích listech vynechána jména rodičů snoubenců.

Matriční listiny jsou psány poměrně standardizovaným způsobem, zejména od zavedení předtištěných formulářů v roce 1771, v nichž jsou údaje rozděleny do sloupců, ovšem míra podrobností se liší v místě a čase, například pokud jde o uvádění rodného příjmení matky v křestních listech nebo o uvádění rodných příjmení rodičů snoubenců v oddacích listech. U většiny farností usnadňují vyhledávání rejstříky vytvořené v různých dobách, výjimku tvoří vdané ženy, u nichž se rodné příjmení vyskytuje pouze v křestních rejstřících.

18 Obsáhlá rodopisná sbírka vytvořená Václavem Petráškem a jeden karton dokumentů o dějinách Chudenic a jeho rodin shromážděných Karlem Polákem, stejně jako složka věnovaná speciálně Rejchovi jsou v současnosti uloženy ve Vlastivědném muzeu dr. Hostaše v Klatovech (CZ-KLm). Děkujeme konzervátorovi této sbírky Janu Jirákovi, že nám tyto prameny zpřístupnil.

19 Například matriční kniha uzavřených manželství z farnosti Panny Marie na Louži přechází v průběhu srpna 1765 z češtiny do latiny (CZ-Pam, PML O4, s. 520).

20 Ženská příjmení, ať už rodná, nebo získaná sňatkem, jsou v češtině doplněna o koncovku -owa (-ová dle moderního pravopisu), v němčině a v latině pak o koncovku -in.

vernaculaire (tchèque ou allemand) souvent mêlée de termes latins [19]. Alors qu'en France, par exemple, les femmes conservent toute leur vie leur nom de naissance, le nom marital n'étant qu'un nom d'usage, la Bohême, comme l'Autriche, fait partie des pays où elles ne gardent leur patronyme de naissance que jusqu'au mariage et adoptent ensuite le nom de leur mari [20]. Cela complique les identifications lors de recherches généalogiques, surtout quand les noms des parents des conjoints sont omis dans les actes de mariage.

Les actes sont rédigés de façon assez standardisée, surtout à partir de l'introduction en 1771 de formulaires parfois préimprimés où les informations sont réparties en colonnes, mais le niveau de détail varie selon le lieu et la date, par exemple en ce qui concerne la mention du nom de naissance de la mère dans les actes de baptême ou de ceux des parents des conjoints dans les actes de mariage. Pour la plupart des paroisses, des index réalisés à des époques diverses facilitent les recherches, sauf pour les femmes mariées dont le nom de naissance n'apparaît que dans les index des baptêmes.

Les *Notes sur Antoine Reicha*, autobiographie dont, curieusement, les deux premiers paragraphes sont rédigés à la troisième personne du singulier et la suite (à partir de l'arrivée chez Josef Reicha) à la première personne, ont été rédigées entre octobre 1824 et la fin juin 1825 [21]. Elles existent en deux versions assez proches.

L'une, copiée d'après le manuscrit de son père par Antoinette Reicha, fille aînée du compositeur, et donnée par elle en 1838 à Edmé St. Hugué [22], a été publiée dès 1970 par Jiří Vysloužil, accompagnée d'une traduction tchèque [23]. Sa provenance lui confère une indiscutable autorité. L'autre version a été éditée en 2011

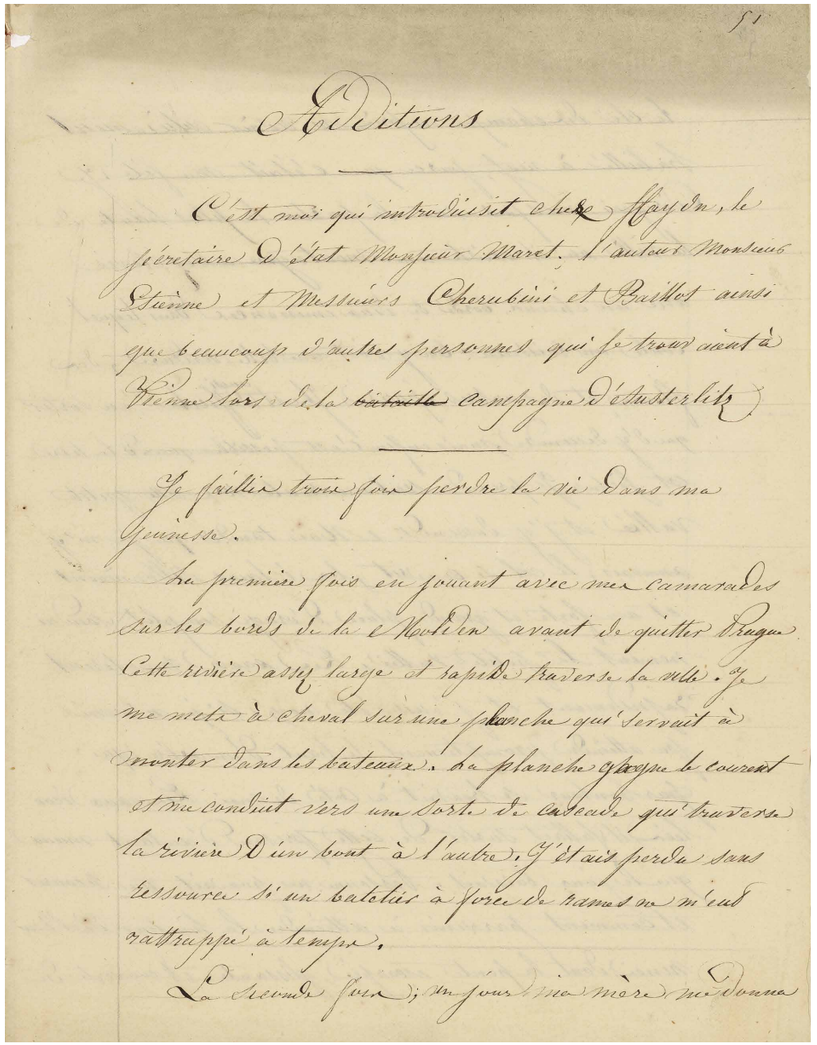
19 Ainsi, le registre des mariages de la paroisse Panny Marie na Louži passe-t-il du tchèque au latin dans le courant d'août 1765 (CZ-Pam, PML O4, p. 520).

20 Pour les femmes, le nom de naissance comme marital est suivi du suffixe -owa (-ová selon l'orthographe moderne) en tchèque ou -in en allemand et en latin.

21 Le *Traité de haute composition musicale*, dont la préface est datée du 28 septembre 1824 et dont le dépôt légal fut effectué le 6 juillet 1825, y est cité comme « entre les mains des graveurs » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 30 ; REICHA 2011, p. 86).

22 Il s'agit en fait de Léonie Boursault (1820–1888), comme le montre un encart joint à ses devoirs d'harmonie (F-Pn, Ms. 16461), qui mentionne une « ouverture composée par Edmé St. Hugué âgée [*sic*] de 14 ans », composition attribuée à « Léonie Boursault âgée de 14 ans » dans les deux manuscrits qui la contiennent (F-Pn, Ms. 16464 et 16465).

23 Manuscrit : F-Po, RES PIECE-3 (ancienne cote : Carton 2073). La provenance de ce manuscrit, de même que celle de F-Po RES PIECE-4 cité plus loin et anciennement conservé sous la même cote Carton 2073, n'a pu être établie. Édition moderne : REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 12-37, avec traduction tchèque par Jaroslav Fryčer.



51

Editions

C'est moi qui introduisit chez Haydn, le secrétaire d'état Monsieur Maret, l'auteur Monsieur Etienne et Messieurs Cherubini et Berthot ainsi que beaucoup d'autres personnes qui se trouvaient à Vienne lors de la ~~bataille~~ campagne d'Austerlitz.

Je faillis trois fois perdre la vie dans ma jeunesse.

La première fois en jouant avec mes camarades sur les bords de la Moselle avant de quitter Trèves. Cette rivière assez large et rapide traverse la ville. Je me mets à cheval sur une planche qui servait à monter dans les bateaux. La planche glisse le courant et me conduit vers une sorte de cascade qui traverse la rivière d'un bout à l'autre. J'étais perdu sans ressource si un batelier à force de rames ne m'eut rattrapé à temps.

La seconde fois, un jour ma mère me donna

2 Antoine Reicha : *Notes sur Antoine Reicha*. Manuscrit / Rukopis, [1838?]. F-Po, RES PIECE-3, p. 51 / s. 51. (© Bibliothèque nationale de France)

par Hervé Audéon, Alban Ramaut et Herbert Schneider, avec une traduction allemande, et représente selon les éditeurs une version plus ancienne du texte [24]. Le manuscrit, d'une main non identifiée, se trouve parmi des papiers provenant du musicographe, éditeur et compositeur Aristide Farrenc (1794-1865). Dans le même dossier se trouve également une notice biographique inachevée qui cite plusieurs fois explicitement les « Mémoires M.S. » de Reicha ou en reprend textuellement des paragraphes entiers en les transposant à la troisième personne [25], ainsi que diverses notes non rédigées, parmi lesquelles une liste d'œuvres de Reicha probablement tirée des catalogues rédigés par Antoinette Reicha en ce qui concerne les manuscrits inédits [26]. On reconnaît dans cette notice l'écriture de Farrenc, qui y mentionne des conversations avec Reicha, dont sa femme, la pianiste et compositrice Louise Farrenc (1804-1875), avait été l'élève. Il semble s'agir d'un projet, rédigé peu après la mort du compositeur, pour une notice nécrologique jamais achevée ni publiée [27].

Un autre manuscrit, de provenance inconnue mais copié semble-t-il de la même main non identifiée que les *Notes sur Antoine Reicha* du dossier F-Pn, RES F-1246 (4), contient deux textes biographiques rédigés à la troisième personne [28]. Le premier (p. 1-8), qu'on peut considérer comme une version abrégée et simplifiée des deux précédents, a été rédigé entre 1833 et 1835 [29]. Ses variantes sont citées en note dans l'édition REICHA 2011. Le second (p. 9-12), qui ne semble jamais avoir été exploité, ne peut être antérieur à 1830, car le dernier paragraphe précise qu'« A. Reicha a refusé toutes les places qui lui ont été offertes […] en Allemagne, en Italie et en Belgique » : or le quotidien bruxellois *L'Indépendant* du 14 octobre 1832 mentionne Reicha, aux côtés de Spohr, Fétis et Daussoigne-Méhul, comme un des candidats pressentis pour diriger le Conservatoire royal

24 Manuscrit : F-Pn, RES F-1246 (4). Édition moderne : REICHA 2011, p. 60-109.

25 D'autres passages sont tirés de CHORON - FAYOLLE 1811, également explicitement cité.

26 Sur ces catalogues rédigés par Antoinette Reicha, voir chapitre III.

27 Une note préparatoire (non foliotée) mentionne Carl Schwencke (1797-1870) « qui a aujourd'hui environ 40 ans » et Friedrich Kuhlau (1786-1832) « mort il y a 3 ans âgé de 45 ans », ce qui situe sa rédaction vers 1836.

28 F-Po, RES PIECE-4.

29 Il mentionne l'*Art du compositeur dramatique*, paru en 1833 (p. 7), mais la nomination de Reicha à l'Institut (1835) est signalée dans un ajout, probablement d'une autre main, p. 8.

Autobiografie *Les Notes sur Antoine Reicha* (Zápisky o Antonínu Rejchovi), v níž jsou první dva odstavce psány poněkud zvláštně ve třetí osobě jednotného čísla a pokračování (od příjezdu k Josefu Rejchovi) je zapsáno v první osobě, byla sepsána mezi říjnem 1824 a koncem června 1825.[21] Existuje ve dvou značně podobných verzích.

Jedna z nich, přepsaná skladatelovou starší dcerou Antoinette Reicha podle rukopisu jejího otce a darovaná touto dcerou v roce 1838 jistému Edmému St. Hugué,[22] byla roku 1970 společně s českým překladem publikována Jiřím Vysloužilem.[23] Její původ jí dodává neoddiskutovatelnou autoritu. Druhá verze byla vydána spolu s německým překladem v roce 2011 Hervé Audéonem, Albanem Ramautem a Herbertem Schneiderem a podle názoru editorů představuje starší verzi textu.[24] Tento rukopis, psaný blíže neurčenou rukou, se nachází mezi listinami pocházejícími od muzikografa, editora a skladatele Aristida Farrenca (1794–1865). V téže složce je rovněž uložen nedokončený biografický souhrn, jenž vícekrát explicitně cituje „Rukopis pamětí" Rejchy nebo z nich doslovně přebírá celé odstavce a převádí je do třetí osoby,[25] tato složka zároveň zahrnuje různé nezredigované poznámky, mezi nimiž je soupis Rejchových děl, který, co se nevydaných spisů týče, vychází pravděpodobně ze seznamů děl napsaných Antoinettou Reicha.[26] V tomto biografickém souhrnu rozpoznáváme Farrencovo písmo, který zde uvádí rozhovory s Rejchou, k jehož žákyním patřila Farrencova manželka, klavíristka a skladatelka Louise Farrenc (1804–1875). Zdá se, že se tu jedná o plánovaný souhrn pro

21 To dokládá v rukopisu citovaný spis *Traité de haute composition musicale* neboli *Pojednání o pokročilé hudební kompozici*, který je zde popisován jako „v rukách tiskaře" (REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 31; srov. REICHA 2011, s. 86). Předmluva tohoto spisu je datována k 28. září 1824 a jeho povinný výtisk byl odevzdán 6. července 1825.

22 Ve skutečnosti se jedná o Léonie Boursault (1820–1888), jak to ukazuje samostatná příloha připojená k jejím domácím úkolům z harmonie (F-Pn, MS-16461), která zmiňuje „předehru složenou čtrnáctiletou [*sic*] Edmé St. Hugué", skladbu připisovanou v obou rukopisech, které ji obsahují (F-Pn, MS-16464 a 16465), „čtrnáctileté Léonie Boursault".

23 Rukopis: F-Po, RES PIECE-3 (bývalá signatura: Carton 2073). Původ tohoto rukopisu, stejně jako dále uvedeného rukopisu F-Po, RES PIECE-4, které byly dříve společně uloženy pod jednou signaturou, nebylo možné určit. Moderní vydání: REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 12–37, s českým překladem Jaroslava Fryčera.

24 Rukopis: F-Pn, RES F-1246 (4). Moderní vydání: REICHA 2011, s. 60–109.

25 Další pasáže jsou převzaté z CHORON - FAYOLLE 1811, rovněž explicitně citovaného.

26 O katalozích sepsaných Antoinette Reicha, viz kapitola III.

de musique de Bruxelles nouvellement réorganisé – c'est finalement Fétis qui sera choisi [30]. Le reste de ce second texte ne traite que de la jeunesse de Reicha jusqu'à sa séparation d'avec son oncle et de sa visite à sa mère en 1806, avec des détails curieux dont certains peuvent s'expliquer par une erreur de copie ou par une transcription fautive d'un récit oral, tandis que d'autres pourraient remonter à des confidences de l'intéressé [31]. Une mention à la fin « (Mr Fontbrune à Bordeaux ???) » (voir fig. 4), malgré son ambiguïté, peut suggérer qu'il remonte à un récit de Gabriel de Laroze-Fonbrune, ancien conseiller au Parlement de Bordeaux, dont Reicha avait fait la connaissance à Hambourg et qui eut visiblement une forte influence sur lui [32].

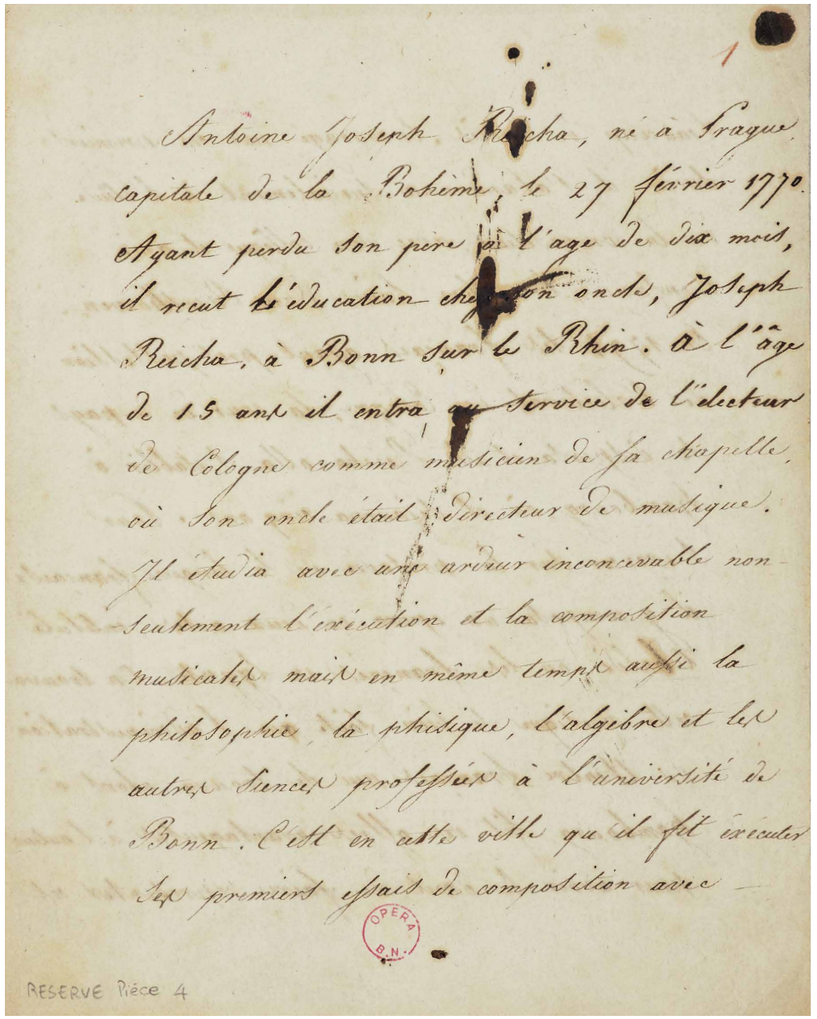
Enfin, pour préciser les données généalogiques et également pour mieux cerner le contexte historique de la famille à Chudenice, nous avons mis à contribution les archives de deux historiens de la région, qui ont réalisé des recherches généalogiques et historiques poussées. Václav Petrášek, directeur d'école à Bezděkov près de Klatovy, commença en 1927 une recherche généalogique systématique qui donna naissance à la plus importante collection de ce genre en Tchécoslovaquie [33]. Elle consiste en chemises en carton de petit format consacrées à un nom de famille masculin ou féminin en un lieu, qui regroupent des dossiers par individu contenant des fiches non reliées, où les données provenant des registres paroissiaux et autres sources primaires sont notées au crayon. Karel Polák, lui aussi de Bezděkov,

30 Le journaliste ne cache pas sa préférence pour Daussoigne-Méhul et émet sur Reicha un jugement assez défavorable qui vaut la peine d'être cité : « M. Reicha est connu, depuis longtemps, comme un contrapuntiste plein de science. Ses leçons au Conservatoire de Paris lui ont valu une assez grande réputation. Toutefois, si nous nous en rapportons aux gens de l'art, il paraîtrait que sa méthode d'enseignement a vieilli, que M. Reicha, déjà fort avancé en âge, n'a tenu aucun compte des pas que la science a fait [*sic*] récemment, et qu'il s'est obstinément arrêté à la vieille école allemande. Rossini pour lui est un écervelé qui dépense follement ses richesses, un véritable *Enfant prodigue* de la grande famille des compositeurs modernes. » Aux Pays-Bas, en revanche, la Maatschappij tot bevordering der Toonkunst avait nommé Reicha membre honoraire lors de son assemblée générale du 6 septembre 1830 (*Nederlandsche Staatscourant*, 14 septembre 1830.)

31 Ainsi, un passage comme « À l'époque de la première révolution française, son oncle [...] le fit partir pour Rome. À son retour, son oncle et sa tante n'existaient plus » pourrait résulter d'une part d'une corruption de « partir de Bonn » (les B et R se ressemblent beaucoup chez ce scripteur) et d'une mauvaise reformulation d'une phrase comme « En quittant mon oncle et ma tante, la séparation fut très douloureuse pour moi qui pressentais que je ne les reverrais jamais » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 50 ; REICHA 2011, p. 100). Toujours dans le second texte de F-Po, RES PIECE-4, l'emploi du discours direct dans le récit de la visite de Reicha à sa mère s'explique mieux si le récit retranscrit ses propos rapportant sa visite sous cette forme.

32 Sur ce personnage, né en 1757 et mort après 1832, voir GOY 2022a (article en préparation).

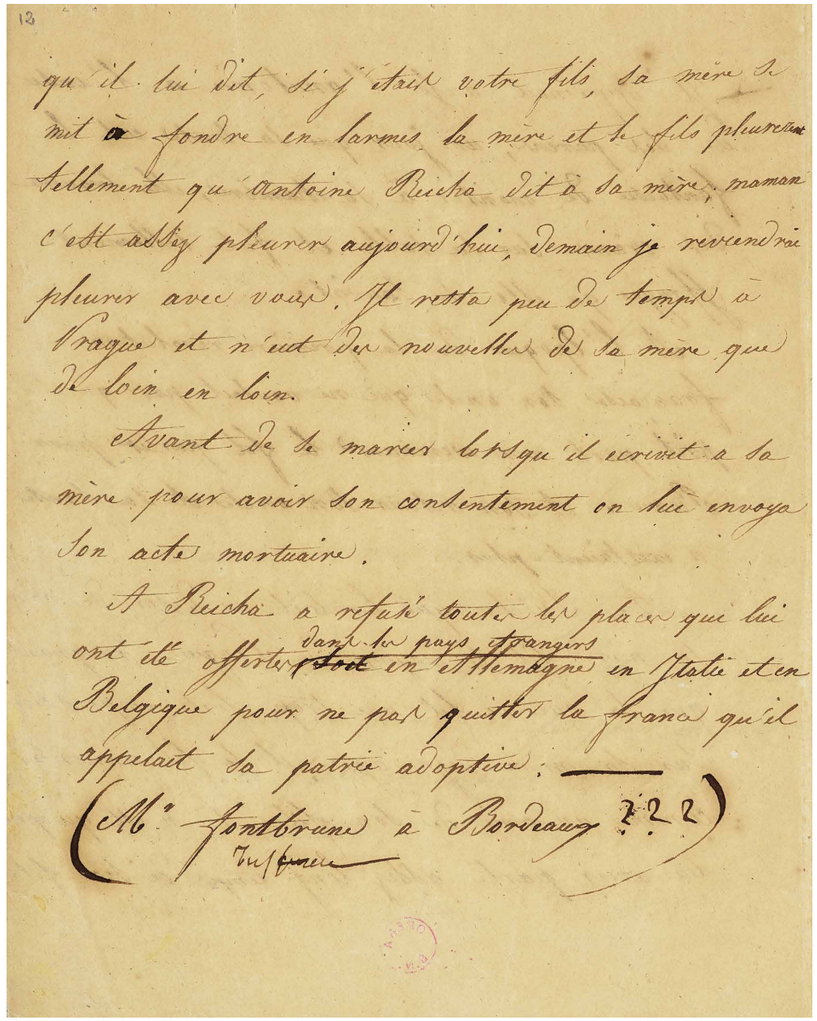
33 CZ-KLm, fonds Petráškův rodopisný archiv (Archives généalogiques de Petrášek), dossiers Rejcha, Rejcha z Chudenic, Rejcha z Klatov, Rejcha z Bělejšova, Rejcha z Ježova et Rejchová pour les même localités.


1

Antoine Joseph Reicha, né à Prague capitale de la Bohême, le 27 février 1770. Ayant perdu son père à l'age de dix mois, il reçut l'éducation chez son oncle, Joseph Reicha, à Bonn sur le Rhin. à l'âge de 15 ans il entra au service de l'électeur de Cologne comme musicien de sa chapelle, où son oncle était directeur de musique. Il étudia avec une ardeur inconcevable non-seulement l'exécution et la composition musicale, mais en même temps aussi la philosophie, la physique, l'algèbre et les autres sciences professées à l'université de Bonn. C'est en cette ville qu'il fit exécuter les premiers essais de composition avec

OPÉRA B.N.
RESERVE Pièce 4

3 Notice biographique anonyme sur Antoine Reicha. Manuscrit / Anonymní životopisný text o Antonínu Rejchovi. Rukopis, [1833-1835?]. F-Po, RES PIECE-4, p. 1 / s. 1. (© Bibliothèque nationale de France)



qu'il lui dit, si j'étais votre fils, sa mère se mit à fondre en larmes, la mère et le fils pleurèrent tellement qu'Antoine Reicha dit à sa mère, maman c'est assez pleurer aujourd'hui, demain je reviendrai pleurer avec vous. Il resta peu de temps à Prague et n'eut des nouvelles de sa mère que de loin en loin.

Avant de se marier lorsqu'il écrivit à sa mère pour avoir son consentement on lui envoya son acte mortuaire.

A Reicha a refusé toutes les places qui lui ont été offertes ~~tant~~ dans les pays étrangers en Allemagne en Italie et en Belgique pour ne pas quitter la France qu'il appelait sa patrie adoptive.

(Mr Fontbrune à Bordeaux ???)

4 Notice biographique anonyme sur Antoine Reicha. Manuscrit / Anonymní životopisný text o Antonínu Rejchovi. Rukopis, [1833-1835?]. F-Po, RES PIECE-4, p. 12 / s. 12. (© Bibliothèque nationale de France)

nekrolog, napsaný krátce po skladatelově smrti, který však zůstal navždy nedokončený a nevydaný.[27]

Jiný rukopis neznámého původu, avšak přepsaný podle všeho stejnou blíže neurčenou rukou jako *Notes sur Antoine Reicha* ze složky F-Pn, RES F-1246 (4), obsahuje dva biografické texty stylizované ve třetí osobě.[28] První z nich (s. 1–8), který lze považovat za zkrácenou a zjednodušenou verzi obou předchozích rukopisů, byl sepsán mezi lety 1833–1835.[29] Varianty textu z tohoto pramene jsou citovány v poznámce ve vydání REICHA 2011. Druhý text (s. 9–12), jenž podle všeho nebyl dosud zpracován, nemohl vzniknout dříve než v roce 1830, neboť jeho poslední odstavec upřesňuje, že „A. Rejcha odmítl všechna místa, která mu byla nabídnuta […] v Německu, Itálii a v Belgii“: ovšem bruselský deník *L'Indépendant* ze 14. října 1832 uvádí Rejchu, vedle Spohra, Fétise a Daussoigne-Méhula, jako jednoho z předpokládaných kandidátů na post ředitele nově reorganizované Královské hudební konzervatoře v Bruselu – nakonec byl na toto místo vybrán Fétis.[30] Zbytek tohoto druhého textu už pojednává jenom o Rejchově mládí až do jeho rozchodu se strýcem a o jeho návštěvě u matky v roce 1806, s kuriózními podrobnostmi, z nichž některé lze vysvětlit chybou v opisu nebo mylným přepisem ústně podávaného vyprávění, zatímco jiné by mohly vycházet z důvěrných sdělení dotyčného účastníka.[31]

---

27 Přípravná poznámka (nestránkovaná) zmiňuje Carla Schwenckeho (1797–1870), „kterému je dnes asi 40 let“ a Friedricha Kuhlaua (1786–1832), který „zemřel před třemi lety ve věku 45 let“, z čehož můžeme vyvodit dataci poznámek kolem roku 1836.

28 F-Po, RES PIECE-4.

29 Zmiňuje *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele), vydané v roce 1833 (s. 7), ale Rejchovo jmenování do Francouzské akademie (1835) je zaznamenáno v dodatku připsaném pravděpodobně jinou rukou na s. 8.

30 Daný novinář nijak neskrývá, že upřednostňuje Daussoigne-Méhula, a o Rejchovi vyjadřuje dosti nepříznivé mínění, jež si zaslouží být citováno: „Pan Rejcha je již dlouho znám jako velmi znalý kontrapunktik. Jeho lekce na Pařížské konzervatoři mu přinesly značnou reputaci. Nicméně pokud vyjdeme z informací od lidí znalých umění, zdálo by se, že jeho metoda vyučování zastarala, že pan Rejcha, již velmi pokročilého věku, nevzal vůbec v úvahu pokroky, které věda v nedávné době dosáhla, a že se tvrdošíjně zastavil u staré německé školy. Rossini je pro něj ztřeštěnec, který bláznivě utrácí své bohatství, opravdový *Marnotratný syn* velké rodiny moderních skladatelů.“ [Pro originální citaci viz francouzskou verzi textu]. Naopak v Nizozemí jmenovala Maatschappij tot bevordering der Toonkunst Rejchu svým čestným členem během valné hromady 6. září 1830 (*Nederlandsche Staatscourant*, 14. září 1830).

31 Viz například pasáž „V období první francouzské revoluce ho jeho strýc […] poslal do Říma (Rome). Při jeho návratu jeho strýc ani teta již neexistovali” by mohla být na jedné straně výsledkem záměny ve slovech „poslal do Bonnu” (neboť písmena B a R si jsou u tohoto písaře hodně podobná) a výsledek nesprávně přeformulované věty: „Když jsem opouštěl strýce a tetu, měl jsem předtuchu, že je již nikdy neuvidím, a odloučení bylo pro mne velmi bolestné.” (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 49; srov. REICHA 2011, s. 100). V tomto druhém textu z rukopisu F-Po, RES PIECE-4 je použití přímé řeči v líčení Rejchovy návštěvy u matky lépe pochopitelné, jestliže text zachycuje jeho vyprávění o návštěvě touto formou. [Pro originální citace viz francouzskou verzi textu].

assista Petrášek dans ses recherches et continua ensuite ses travaux sur l'histoire de la région. Un dossier riche d'informations sur l'histoire de Chudenice et de ses familles, provenant des archives de Polák, est actuellement conservé au musée régional de Klatovy, de même que la collection généalogique de Petrášek [34]. Le musée de Klatovy conserve également un dossier biographique sur Josef et Antoine Reicha, contenant principalement des coupures de presse, mais aussi des documents administratifs témoignant d'une recherche généalogique sur la famille encore après la publication de l'article de Tarantová [35].

GÉNÉRALITÉS SUR L'ASCENDANCE DE REICHA

Comme le précise déjà Tarantová d'après les recherches de Karel Polák, la famille Rejcha était une vieille famille de fermiers de Bohême installée dans la petite ville de Chudenice, dont les premiers membres apparentés à Antoine que l'on connaisse remontent aux années 1650 ; on trouve le patronyme Rejcha en tant que tel à Chudenice au milieu du XVIe siècle. Vers la fin du XVIIe siècle, Matěj Rejcha, trisaïeul d'Antoine, est cité parmi les quatorze fermiers de la ville. Son fils Jiří devient bourgmestre [36]. En plus de cette branche qui occupe des situations élevées dans la région, nous trouvons à Chudenice, mais aussi à Klatovy, le chef-lieu d'arrondissement le plus proche, ainsi que dans les villages voisins plusieurs familles de même patronyme dont les membres ne sont que locataires des terres, bergers, ou occupent d'autres situations inférieures à celle des ancêtres d'Antoine [37]. Nous pouvons donc supposer qu'il ne s'agissait pas de proches parents de cette branche. Václav Rejcha, grand-père d'Antoine, fut le dernier porteur de ce patronyme à posséder la ferme n° 28 à Chudenice (voir fig. 6), petite ville appartenant aux terres des comtes Czernin. Lorsque son fils Šimon obtint sa libération du servage de Prokop comte Czernin le 6 juin 1764, lui et ses parents devinrent libres de leur sort. Cette situation permit à Václav Rejcha de transmettre en 1771 la moitié de sa ferme

34 CZ-KLm, fonds PP K. Polák, KN « Chu ».

35 CZ-KLm, fonds Osobní archiv (Archives de personnes), dossier Rejcha.

36 TARANTOVÁ 1970, p. 318.

37 Les archives généalogiques de Václav Petrášek nous ont été d'une grande utilité pour nous faire une idée sur l'ampleur des familles Rejcha dans la région.

Zmínka na konci „(p. Fontbrune v Bordeaux ???)“ (viz obr. 4) může navzdory své dvojznačnosti evokovat, že vychází z vyprávění Gabriela de Laroze-Fonbrune, bývalého radního parlamentu v Bordeaux, kterého Rejcha poznal v Hamburku a jenž na něj měl zřejmě silný vliv.[32]

A nakonec, abychom upřesnili genealogické údaje a rovněž abychom lépe vymezili historický kontext rodiny žijící v Chudenicích, jsme prozkoumali archivy dvou historiků z tohoto kraje, kteří uskutečnili důkladné genealogické a historické výzkumy. Václav Petrášek, řídící učitel v Bezděkově u Klatov, začal v roce 1927 se systematickým genealogickým výzkumem, který dal vzniknout nejvýznamnější sbírce tohoto druhu v Československu.[33] Spočívá v řadě kartonových desek malého formátu, jež jsou věnovány vždy jednomu mužskému nebo ženskému příjmení přítomnému v jedné lokalitě a které sdružují složky k jednotlivcům obsahující samostatné lístky, na nichž jsou tužkou psané údaje pocházející z matričních knih a jiných primárních pramenů. Petráškovi při jeho výzkumech asistoval Karel Polák, taktéž z Bezděkova, který poté pokračoval ve svých pracích věnovaných regionálním dějinám. Složka bohatá na informace o dějinách Chudenic a zdejších rodin pocházející z archivu Poláka je v současnosti uchována ve vlastivědném muzeu v Klatovech, stejně je tomu tak i s Petráškovou rodopisnou sbírkou.[34] Klatovské muzeum rovněž disponuje biografickou složkou o Josefu a Antonínu Rejchových, jež obsahuje zejména výstřižky z tisku, ale také administrativní dokumenty svědčící o genealogickém výzkumu Rejchovy rodiny probíhajícím ještě po vydání článku Marie Tarantové.[35]

O REJCHOVÝCH PŘEDCÍCH OBECNĚ

Jak upřesňuje již Tarantová na základě výzkumů Karla Poláka, Rejchova rodina byla staročeskou selskou rodinou usedlou v městečku Chudenice, jejíž první nám známí členové spříznění s Antonínem Rejchou žili v padesátých letech 17. století. Příjmení Rejcha jako takové nacházíme v Chudenicích již v polovině 16. století. Ke konci 17. století je jako jeden ze čtrnácti sedláků městečka uváděn Matěj Rejcha,

32 O této osobnosti, narozené roku 1757 a zesnulé po roce 1832, viz GOY 2022a [připravovaný článek].

33 CZ-KLm, fond Petráškův rodopisný archiv, složky Rejcha, Rejcha z Chudenic, Rejcha z Klatov, Rejcha z Bělejšova, Rejcha z Ježova a Rejchová pro téže lokality.

34 CZ-KLm, fond PP K. Polák, KN „Chu”.

35 CZ-KLm, fond Osobní archiv, složka Rejcha.

à Václav Roubal [38] et d'acheter une ferme plus petite à Klatovy où il s'installa [39]. Plusieurs éléments ont pu jouer en faveur du départ de Václav Rejcha de Chudenice. Son fils aîné Šimon, devenu boulanger dans la Vieille Ville de Prague, mourut probablement au début de l'année 1771 [40], son deuxième fils Vojtěch, de santé fragile, ne pouvait pas exploiter la ferme et dut exercer un autre métier [41] et le troisième fils, Josef, était déjà un violoncelliste réputé à Prague malgré son jeune âge. Parmi les filles, il semble qu'aucune n'ait atteint l'âge adulte [42]. En cette année 1771, la région connut aussi une grande famine causée par une mauvaise récolte. Même si Václav Rejcha quitta la ferme dès 1771, la maison est appelée encore aujourd'hui « U Rejchů » ou « U Rejchů hořejších » (« chez les Reicha plus haut »). Une plaque commémorative placée sur la façade extérieure la signale ainsi comme la maison natale du compositeur Josef Reicha (voir fig. 5). Une rue située derrière la maison côté est porte le nom de Rejcha. Le cimetière de Chudenice situé en hauteur à l'extérieur de la ville comporte actuellement une grande tombe bien entretenue de la « rodina Rejchova » (« famille Rejcha »), qui appartient aux parents lointains des musiciens.

Le patronyme Rejcha n'est pas très fréquent dans le pays, c'est dans la région de Klatovy qu'habite la majorité des porteurs de ce nom [43]. Nous n'avons toutefois

38 Contrairement à ce qu'indique Tarantová, Václav Roubal n'est aucunement le gendre de Václav Rejcha. Né à Úboč le 17 janvier 1726, il y épouse le 23 novembre 1756 Kateřina Chmelíková, née le 3 février 1735 à Všepadly et morte à Chudenice, maison 28, le 22 septembre 1799, âgée de soixante-six ans selon l'acte de décès. Václav Roubal meurt dans la même maison le 29 décembre 1804, âgé de quatre-vingts ans selon l'acte de décès, en réalité de soixante-quinze (CZ-PLst, Úboč 01, f. 19v (22) et f. 123v (125) (naissances), Úboč 02, p. 406 (210) (mariage), Chudenice 03, f. 86r (90) et f. 91v (96) (décès)).

39 L'inscription au nom de Václav Roubal dans le livre foncier date du 27 février 1771 d'après Polák, cité par TARANTOVÁ 1970, p. 322. Selon Tarantová (*ibidem*), Václav Rejcha mourut à Klatovy en 1798, mais aucune source ne le confirme. Il semble que comme l'avait découvert Polák (CZ-Pnma, archives de Tarantová, carton 7), son décès en 1788 ait été enregistré sous le nom de Jan Rejcha. Sa femme Dorota Rejchová était veuve lorsqu'elle mourut en 1797 (voir annexe). Voir aussi CZ-KLm, fond Osobní archiv, dossier Rejcha.

40 La date de son décès n'a pas pu être confirmée par les registres paroissiaux de la Vieille Ville de Prague, elle n'est que déduite d'après l'autobiographie d'Antoine. Le transfert de la ferme familiale à d'autres enfants de Václav Rejcha supporte toutefois l'idée de son décès avant fin février 1771.

41 L'inscription au livre foncier précise cette circonstance, TARANTOVÁ 1970, p. 322.

42 Les dates de décès d'Anna Marie et de Dorota, les deux plus jeunes filles de Václav, n'ont pas été retrouvées, de même qu'aucune autre entrée les concernant. Nous pouvons donc supposer qu'elles moururent avant l'âge adulte.

43 Pour l'année 2016, la base de données www.kdejsme.cz indique moins de 60 personnes portant le patronyme Rejcha (dont 7 à Klatovy) et 51 le patronyme Rejchová (dont 6 à Klatovy).

Antonínův prapradědeček. Jeho syn Jiří se zde stal purkmistrem.[36] Vedle této větve, která v kraji zastávala vysoké pozice, nacházíme jak v Chudenicích, ale také v Klatovech, nejbližším okresním městě, stejně jako v sousedních vesnicích, řadu rodin stejného příjmení, jejichž členové byli pouhými zemědělskými pachtýři, pastevci nebo zastávali oproti Antonínovým předkům jiné nižší pozice.[37] Můžeme tedy předpokládat, že se v těchto případech nejednalo o blízké příbuzné této větve rodiny. Václav Rejcha, Antonínův dědeček, byl posledním nositelem tohoto příjmení, který v Chudenicích, městečku náležejícímu k panství hraběcího rodu Czerninů, vlastnil statek č. 28 (viz obr. 6). Jakmile byl jeho syn Šimon 6. června 1764 uvolněn z poddanství Prokopem hrabětem Czerninem, stal se spolu se svými rodiči pánem svého osudu. Tato situace umožnila Václavu Rejchovi převést v roce 1771 polovinu statku na Václava Roubala[38] a koupit menší statek v Klatovech, kde se usadil.[39] Ve prospěch odchodu Václava Rejchy z Chudenic mohlo hrát roli několik aspektů. Jeho nejstarší syn Šimon, který se stal pekařem na Starém Městě pražském, pravděpodobně zemřel počátkem roku 1771,[40] jeho druhý syn Vojtěch byl křehkého zdraví, nemohl pracovat na statku a měl se vyučit nějakému řemeslu[41] a třetí syn Josef byl tehdy již přes svůj mladý věk proslulým pražským violoncellistou. Z jeho dcer se zřejmě žádná nedožila dospělosti.[42] Onoho roku 1771 také řádil v kraji velký

36 TARANTOVÁ 1970, s. 318.

37 Rodopisný archiv Václava Petráška nám byl velmi užitečný, díky němu jsme si učinili představu o počtu rodin, jež v tomto kraji nesly příjmení Rejcha.

38 Václav Roubal nebyl zetěm Václava Rejchy, jak chybně uvádí Tarantová. Narodil se v Úboči 17. ledna 1726, 23. listopadu 1756 se zde oženil s Kateřinou Chmelíkovou, narozenou 3. února 1735 ve Všepadlech, která dle zápisu o pohřbu zemřela v Chudenicích v domě č. 28 dne 22. září 1799 ve věku 66 let. Václav Roubal zemřel v témže domě 29. prosince 1804, dle zápisu o pohřbu mu mělo být 80 let, ve skutečnosti měl 75 let (CZ-PLst, Úboč 01, f. 19v (22) et f. 123v (125) (narození), Úboč 02, p. 406 (210) (svatba), Chudenice 03, f. 86r (90) et f. 91v (96) (úmrtí)).

39 Zápis na jméno Václava Roubala v pozemkové knize nese datum 27. února 1771. Podle Poláka, cituje TARANTOVÁ 1970, s. 322. Tarantovou uvedený rok úmrtí Václava Rejchy 1798 v Klatovech (*ibidem*), nepotvrzuje žádný pramen. Je možné, že jeho úmrtí bylo zapsáno v roce 1788 pod jménem Jan Rejcha, jak uvádí již Polák (CZ-Pnma, pozůstalost Tarantové, karton 7). Jeho manželka Dorota Rejchová zemřela v roce 1797 již jako vdova (viz příloha). Viz také CZ-KLm, fond Osobní archiv, složka Rejcha.

40 Datum jeho úmrtí se nepodařilo v matrikách Starého Města pražského potvrdit, je odvozováno pouze na základě Antonínovy autobiografie. Převod rodinného statku na další děti Václava Rejchy však podporuje myšlenku, že Šimon zemřel před koncem února 1771.

41 Zápis v pozemkové knize tuto okolnost uvádí jasně, TARANTOVÁ 1970, s. 322.

42 Datum úmrtí Anny Marie a Doroty, dvou nejmladších dcer Václava, nebylo dohledáno, nepodařilo se nalézt ani jiný údaj, který by se jich týkal. Můžeme tedy předpokládat, že zemřely před dosažením dospělosti.

pas réussi à trouver de descendants directs. D'après les informations du Musée de Chudenice, une branche de la famille vivant dans le hameau de Bělejšov près de Chudenice au XIXe siècle devait être apparentée à la famille des musiciens. Un descendant de cette branche, František Rejcha, est parti en 1877 pour le Nebraska aux États-Unis et y a fondé le département tchèque de l'université locale. Ses descendants, y compris les porteurs du patronyme Rejcha, y vivent encore, c'est à cette branche qu'appartient la tombe au cimetière de Chudenice [44].

L'ascendance d'Antoine Reicha occupait une place en vue dans la ville de Chudenice, comme nous l'avons déjà montré. Pour une famille donnant naissance à deux musiciens reconnus, il est toutefois étonnant que nous n'y trouvions pas de maître d'école ou de chapelle. Tarantová cite une note de Polák – qui lui-même ne donne toutefois pas de sources – d'après laquelle Václav Rejcha fut également musicien [45]. Elle commente la situation locale, où le comte Franz Joseph Czernin (1697-1733), seigneur régnant à l'époque de l'enfance de Václav Rejcha, fonda son propre orchestre et contribua ainsi au développement de la vie musicale dans la ville. En citant un document de 1726, Tarantová souligne l'importance que l'enseignement de la musique avait à l'école de Chudenice [46]. À propos des possibilités d'enseignement musical dans la région, il ne faut pas oublier qu'il existait un collège jésuite réputé à Klatovy, à une dizaine de kilomètres de Chudenice. Josef Reicha ne suivit toutefois pas cette formation, mais partit pour Prague, où à l'âge de neuf ans il entra à la maîtrise de l'église sv. Františka z Assisi (Saint-François-d'Assise) du monastère des frères Croisiers à l'étoile rouge près du pont Charles et y apprit à jouer du violoncelle auprès du réputé Franz Joseph Werner (1710-1768). Peut-être le père d'Antoine, Šimon Rejcha, vivait-il déjà à ce moment à Prague, où sa libération de la servitude fut signée trois ans plus tard. Le jeune Antoine n'ayant que quatre ans quand son oncle Josef partit pour l'Allemagne, nous ne pouvons pas supposer qu'il reçut un enseignement musical de sa part dans sa ville natale. Il n'en parle d'ailleurs pas non plus dans son autobiographie.

Il faut souligner ici que Šimon Rejcha, père d'Antoine, n'était pas fifre de la Vieille Ville de Prague mais boulanger. Tarantová a déjà réfuté cette erreur due

44 Nous remercions pour ces informations Ludvík Pouza, responsable du château, musée et archives de Starý zámek Chudenice - Muzeum Josefa Dobrovského.

45 TARANTOVÁ 1970, p. 322-323.

46 *Ibid.*, p. 326.

5 Détail de la plaque commémorative de la maison natale de Josef Reicha / Detail pamětní desky na rodném domě Josefa Rejchy. (© foto Jana Franková)

6 Ferme à Chudenice n° 28, actuelle rue Kvapilova, maison natale de Josef Reicha / Statek v Chudenicích č. 28, nyní Kvapilova 28, rodný dům Josefa Rejchy. (© foto Jana Franková)

hladomor způsobený špatnou úrodou. Ačkoliv Václav Rejcha opustil statek již roku 1771, jeho dům je dodnes nazýván „U Rejchů" nebo „U Rejchů hořejších". Na vnější fasádě umístěná pamětní deska tak označuje tento dům jako rodný dům skladatele Josefa Rejchy. Ulice za domem na východní straně nese Rejchovo jméno. Na chudenickém hřbitově na vyvýšenině za městem se v současnosti nachází velká a dobře udržovaná hrobka „rodiny Rejchovy", která patří vzdáleným příbuzným hudebníků.

Příjmení Rejcha není v zemi příliš časté a většina nositelů tohoto jména bydlí právě v oblasti Klatovska.[43] Nicméně přímé potomky se nám dohledat nepodařilo. Podle informací z Muzea v Chudenicích měla být s rodinou hudebníků spřízněná jedna větev rodiny žijící v 19. století v osadě Bělejšov poblíž Chudenic. Jeden potomek této větve rodiny, František Rejcha, odjel roku 1877 do Nebrasky ve Spojených státech amerických a založil tam českou katedru místní univerzity. Jeho potomci,

43 Pro rok 2016 uvádí databáze www.kdejsme.cz méně než 60 osob nesoucích příjmení Rejcha (z toho sedm v Klatovech) a 51 osob s příjmením Rejchová (z toho šest v Klatovech).

à une confusion entre le latin *pistor* (boulanger) et le tchèque *pištec* (fifre), qu'elle attribue à Jan Racek et qui s'est malheureusement largement répandue depuis [47]. La musique a toutefois pu être présente dans le milieu natal d'Antoine de plusieurs côtés. Déjà, sa maison natale (ancien n° 733) portait le nom « Beim Trompeter / U Trubače » (« Chez le trompettiste ») [48], mais était connue également sous le nom de « U Worlů » (« Chez Vorel ») [49]. Elle portait ce dernier nom lorsque Jakub Vorel, procureur aux instances inférieures comme le sera le parrain d'Antoine, y mourut le 5 février 1759 [50]. Mais elle était déjà désignée en 1734 et 1735 comme « U Trubače » lorsqu'un autre Vorel fit baptiser ses enfants [51]. Même si aucun porteur de ce patronyme n'habitait plus la maison en 1770, elle était encore désignée comme « U Worlů » à cette date, avant de reprendre peu après l'appellation « Beim Trompeter ». Peut-être le trompettiste en question n'était-il autre que ce Worel que Dlabacz mentionne dans son dictionnaire comme un habile trompettiste, sans toutefois préciser à quelle époque il vivait [52]. La famille Rejcha quitta cette maison peu après la naissance d'Antoine, car nous ne trouvons à cette adresse ni Šimon ni Josef dans le recensement des hommes à la fin de 1770 [53]. Il est ainsi possible que Šimon soit déjà décédé ou que la famille ait déménagé [54]. Il est intéressant que lors de son mariage suivant, Korona Rejchová, la mère d'Antoine, habitait la maison alors n° 421 « U Zeleného jelínka » (« Au cerf vert », voir fig. 19), au coin des rues Konviktská

47 TARANTOVÁ 1970, p. 330. Cf. RACEK 1958, p. 174, repris entre autres par STONE 2001, p. 129. Pour SÝKORA 2021, il est à la fois boulanger et fifre.

48 Tarantová identifia à tort la maison portant l'ancien n° 733 comme l'actuel n° 13 de Kozí ulice. TARANTOVÁ 1969, p. 2-3. Il faut la situer à l'actuel n° 5 de la même rue.

49 Au cours de son histoire, la maison a aussi été appelée « dům Svídnický » (« maison de Svídnice »), d'après son propriétaire en 1413 Jan z Chotěmic na Vlašimi qui fut « hejtman » de Svídnice. RUTH - KÖRBER 1904, vol. II, p. 606.

50 CZ-Pam, TÝN Z3, fol. 266v. Il était âgé de 66 ans.

51 CZ-Pam, TÝN N7, fol. 188v et 200v (baptêmes de deux enfants de Jan Vorel, 29 juillet 1734 et 30 juillet 1735).

52 « Worel, ein sehr geschickter Trompeter zu Prag, von Geburt ein Böhme. » DLABACZ 1815, t. III, col. 402.

53 Du 1er octobre 1770 jusqu'au 15 janvier 1771, un recensement des hommes et des animaux de trait pour les besoins de l'armée fut effectué à Prague (et dans le pays) d'après un décret impérial. La partie du recensement pour la Vieille Ville de Prague est publiée dans ŠEBESTA - KREJČÍK 1933.

54 Tarantová suggère également que Šimon put fuir le recensement en allant à Klatovy, de même que son frère cadet, ou qu'il était déjà mort. Pour Josef, elle ouvre l'hypothèse qu'il étudia la théologie à l'université et fut ainsi dispensé pour l'armée. TARANTOVÁ 1970, p. 328.

včetně nositelů příjmení Rejcha, tam žijí dodnes, této větvi rodiny náleží i hrobka na hřbitově v Chudenicích.[44]

Jak jsme již ukázali, předkové Antonína Rejchy zaujímali v městečku Chudenice významné postavení. Přesto je udivující, že v této rodině, ze které pocházejí dva uznávaní hudebníci, nenacházíme žádného učitele ani ředitele kůru. Tarantová cituje jednu Polákovu poznámku – sám Polák ovšem neuvádí její pramen –, podle níž byl Václav Rejcha také hudebníkem.[45] Tarantová komentuje místní situaci, kdy hrabě František Josef Czernin (1697–1733), vládnoucí v době dětství Václava Rejchy, založil vlastní kapelu, a přispěl tak k rozvoji hudebního života v městečku. S odkazem na dokument z roku 1726 podtrhuje Tarantová význam, jaký mělo vyučování hudby v chudenické škole.[46] Pokud jde o možnosti hudebního vzdělávání v kraji, nelze nevzpomenout, že v Klatovech, tedy nějakých deset kilometrů od Chudenic, byla tehdy proslulá jezuitská kolej. Josef Rejcha ovšem tímto vzděláním neprošel, nýbrž odjel do Prahy, kde se ve věku devíti let stal choralistou v kostele svatého Františka z Assisi při klášteře křižovníků s červenou hvězdou u Karlova mostu a osvojil si tam hru na violoncello u proslulého Franze Josepha Wernera (1710–1768). Antonínův otec Šimon Rejcha snad žil v té době již v Praze, zde také bylo tři roky poté podepsáno jeho zproštění poddanství. Vzhledem k tomu, že mladému Antonínovi byly v době, kdy jeho strýc Josef odjel do Německa, pouhé čtyři roky, nemůžeme předpokládat, že by se mu od něj dostalo hudebního vzdělání. Ostatně ani se o něčem takovém ve své autobiografii nezmiňuje.

Zde je třeba zdůraznit, že Šimon Rejcha, Antonínův otec, nebyl pištcem na Starém Městě pražském, nýbrž pekařem. Již Tarantová odmítla tento omyl způsobený záměnou mezi latinským *pistor* (pekař) a českým *pištec*, který připisuje Janu Rackovi a který se mezitím naneštěstí značně rozšířil.[47] Nicméně hudba mohla být přítomná v Antonínově rodném prostředí z více stran. Již jeho rodný dům (staré čp. 733) nesl jméno „Beim Trompeter" („U Trubače"),[48] byl však také znám pod

44 Za tyto informace děkujeme Ludvíku Pouzovi, správci zámku, muzea a archivu na Starém zámku v Chudenicích a v Muzeu Josefa Dobrovského.

45 TARANTOVÁ 1970, s. 322–323.

46 *Ibid.*, s. 326.

47 *Ibid.*, s. 330. Srov. RACEK 1958, s. 174, přebírá to mimo jiné i STONE 2001, s. 129. Podle SÝKORY 2021 je zároveň pekařem i pištcem.

48 Tarantová chybně identifikovala dům, jenž nesl bývalé čp. 733, jako současné č. 13 v Kozí ulici. TARANTOVÁ 1969, s. 2–3. Je třeba jej umístit do současného č. 5 téže ulice.

et Stará Poštovská (actuellement Karoliny Světlé), qui appartenait à un certain Jan Jelínek [55], bourgeois et organiste en 1770 [56]. Korona y demeura avec sa famille jusqu'en 1774, donc probablement au moment du départ de Josef Reicha pour l'Allemagne. Nous n'avons pas trouvé d'autres liens avec les musiciens dans les autres demeures pragoises de la famille.

L'ascendance d'Antoine Reicha n'avait jamais été explorée du côté maternel. Nous n'avons pu remonter qu'aux grands-parents du compositeur, dont les actes de sépulture permettent de déduire les dates de naissance, mais dont les actes de baptême n'ont pu être retrouvés dans aucune des paroisses de Prague, ce qui suggère qu'ils étaient nés ailleurs. Sa grand-mère Anna Barbora Jeglová pourrait être la fille d'un certain Matouš Václav Jekl ou Jäckl, qualifié en 1697 de sculpteur sur bois (*řezbář*) et bourgeois de la Nouvelle Ville de Prague (*měšťan Královského Nového Města Pražského*), et de son épouse Maria, qui résident entre 1694 et 1697 dans la paroisse Svatého Martina ve zdi, celle où se marient en 1721 les parents de la future Korona Rejchová [57].

Dernière des onze enfants d'un tailleur, celle-ci épouse tour à tour trois boulangers, dont les deux premiers meurent jeunes. De ces trois mariages naissent dix enfants, dont seuls trois parviennent à l'âge adulte. Parmi ceux morts en bas âge, cinq succombent à la phrénésie (méningite), les autres meurent d'épilepsie, du catarrhe ou de la fièvre dentaire [58]. Ces maladies figurent à l'époque parmi les causes courantes de mortalité infantile à Prague :

55 Il ne faut pas le confondre avec le bénédictin luthiste (et organiste) réputé, portant le nom de religion Ivan (1683-1759), voir VOGL 1967 et 1969. Il serait en revanche tentant d'y voir le frère du fameux violoniste, organiste et compositeur Heřman Antonín Jelínek, membre de l'ordre des prémontrés à Želiv, connu sous le nom Cervetti (1709-1779), voir SEMERÁDOVÁ 2007. Dlabacz mentionne en effet qu'il devait avoir un frère nommé Johann, habile organiste à l'église des Barnabites dans le château de Prague (Hradčany) et à celle de sv. Václava dans Malá strana, à partir de 1754 à l'église de sv. Mikuláše na Malé straně. DLABACZ 1815, vol. I., col. 453 et NĚMEC 1944, p. 145 et 148. Cette identification de l'organiste de la maison n° 421 est toutefois peu probable, vu la distance de la maison des églises où Jan Jelínek exerçait et aussi du fait que le frère de Heřman Antonín Jelínek devrait être né également à Hořiněves u Smiřic, alors que le recensement de 1770 n'attribue pas au propriétaire de la maison une origine hors de Prague, ce qui est une information généralement précisée dans ce document, voir note suivante.

56 ŠEBESTA - KREJČÍK 1933, p. 93. La maison fut détruite avec plusieurs autres avoisinantes en 1888 pour y construire une école (Střední průmyslová škola strojní) qui existe encore de nos jours.

57 CZ-Pam, MAR N2O2, fol. 220r, 1er février 1694, baptême d'Apolena Markéta ; MAR N3O3, fol. 74r, 21 septembre 1697, baptême de Martina Ludmila ; MAR Z2, p. 73, 21 février 1697, sépulture de Veronika, âgée de sept ans. Leurs parents ont dû ne résider que brièvement dans cette paroisse, où leurs actes de mariage et de sépulture sont introuvables.

58 Les noms latins des maladies ont été traduits d'après NYSTEN 1855.

přízviskem „U Worlů" („U Vorlů").[49] Toto jméno nesl, když v něm 5. února 1759 zemřel Jakub Vorel, prokurista u nižších instancí, který měl tedy stejné povolání jako Antonínův kmotr.[50] Přízvisko „U Trubače" však nesl dům již v letech 1734 a 1735, kdy se v něm jinému Vorlovi narodily děti.[51] Ačkoli žádný nositel tohoto příjmení již v domě v roce 1770 nebydlel, nazývali tehdy dům „U Worlů", než se opět vrátil název „U Trubače". Oním trubačem snad mohl být Worel, kterého Dlabacz zmiňuje ve svém slovníku jako schopného trumpetistu, aniž by však upřesnil, ve které době žil.[52] Rejchova rodina tento dům opustila krátce po Antonínově narození, neboť při sčítání mužů koncem roku 1770 na této adrese nenacházíme ani Šimona, ani Josefa.[53] Je tudíž možné, že Šimon tehdy již nežil, nebo že se rodina přestěhovala.[54] Je zajímavé, že při svém následujícím sňatku bydlela Antonínova matka Korona Rejchová v domě, který měl tehdy čp. 421 („U Zeleného jelínka", viz obr. 19), na rohu ulic Konviktská a Stará Poštovská (nyní Karoliny Světlé), který patřil v roce 1770 jistému Janu Jelínkovi,[55] měšťanu a varhaníkovi.[56] Korona v tomto domě zůstala se svou rodinou až do roku 1774, tedy pravděpodobně

49 V průběhu dějin se domu říkalo také „dům Svídnický", v roce 1413 jej totiž vlastnil Jan z Chotěmic na Vlašimi, který byl svídnickým hejtmanem. RUTH - KÖRBER 1904, sv.. II, s. 606.

50 CZ-Pam, TÝN Z3, fol. 266v, bylo mu 66 let.

51 CZ-Pam, TÝN N7, fol. 188v a 200v (křty dvou dětí Jana Vorla, 29. července 1734 a 30. července 1735).

52 „Worel, ein sehr geschickter Trompeter zu Prag, von Geburt ein Böhme." DLABACZ 1815, sv. III, sl. 402.

53 Od 1. října 1770 až do 15. ledna 1771 probíhalo v Praze (a v celé zemi) na základě císařského dekretu sčítání mužů a tažných zvířat pro potřeby armády. Část sčítání týkající se Starého Města pražského je otištěna v ŠEBESTA - KREJČÍK 1933.

54 Tarantová rovněž naznačuje, že Šimon mohl utéct před sčítáním lidu do Klatov, stejně jako jeho mladší bratr, nebo že byl již mrtev. Pokud jde o Josefa, nabízí Tarantová hypotézu, že studoval na univerzitě teologii a byl tak služby v armádě zproštěn. TARANTOVÁ 1970, s. 328.

55 Nesmíme jej zaměňovat s proslulým benediktinským loutnistou (a varhaníkem), který přijal jméno Ivan (1683-1759), viz VOGL 1967 a 1969. Bylo by oproti tomu lákavé vidět v něm bratra slavného houslisty, varhaníka a skladatele Heřmana Antonína Jelínka u premonstrátů v Želivi, známého také pod jménem Cervetti (1709-1779), viz SEMERÁDOVÁ 2007. Dlabacz totiž uvádí jeho bratra jménem Johann, který měl být zdatným varhaníkem u barnabitů na Hradčanech a u sv. Václava na Malé Straně, od roku 1754 pak u sv. Mikuláše také na Malé straně. DLABACZ 1815, sv. I., sl. 453 a NĚMEC 1944, s. 145 a 148. Taková identifikace varhaníka z domu č. 421 je však nepravděpodobná s ohledem na vzdálenost domu od kostelů, v nichž měl Jan Jelínek působit, a také proto, že by měl bratr Heřmana Antonína Jelínka pocházet stejně jako on z Hořiněvsi u Smiřic. Sčítání mužů z roku 1770 však nezmiňuje mimopražský původ majitele domu, což je informace, kterou se v dokumentu jinak dozvídáme, viz následující poznámka.

56 ŠEBESTA - KREJČÍK 1933, s. 93. Dům byl zbořen s mnoha dalšími sousedními domy v roce 1888, aby na jejich místě mohla být postavena škola (Střední průmyslová škola strojní), která existuje dodnes.

— Svatého Jiljí, 1766 (34 décès d'enfants sur un total de 62) : 25 *in phrænesi* (de phrénésie) ; 4 *in variolis* (de variole) ; 3 *catharro suffocativo consumptus* (de catarrhe suffocant) ; 1 *hydrope consumptus* (d'hydropisie) ; 1 sans indication
— Matky Boží před Týnem, 1769 (66 décès d'enfants sur un total de 118) : 47 *ex phrænesi* (de phrénésie) ; 17 *ex variolis* (de variole) ; 1 *ex febri depascente* (de fièvre de consomption) ; 1 *ex hectica* (de fièvre hectique)
— Svatého Jiljí, 1780 (80 décès d'enfants sur un total de 92) : 56 de *phrænesis* (phrénésie) ; 8 de *catharrus* (catarrhe) ; 6 d'*immaturitas* (prématurité) ; 3 de *hectica* (fièvre hectique) ; 2 de *varioli* (variole) ; 1 d'*inflammatio pulmonum* (inflammation des poumons) ; 1 d'*anglicus morbus* (rachitisme) ; 3 sans indication
— Svatého Haštala, 1786 (109 décès d'enfants sur un total de 149) : 55 de *Freyss* (convulsions fébriles) ; 14 d'*Abzehrung* (consomption) ; 10 de *Zahnfreyss* (convulsions dentaires) ; 6 de *Blattern* (variole) ; 4 de *Schwachheit* (faiblesse) ; 2 *nach der Nothtauf gestorben* (morts après l'ondoiement) ; 2 *todt an die Welt gekommen* (morts-nés) ; 2 de *Freyss und Schwachheit* (convulsions fébriles et faiblesse) ; 2 de *Steckkatarrh* (pneumonie catarrhale) ; 1 chaque de *Convulsionen* (convulsions), *Miltzverhärtung* (durcissement de la rate), *Kathar* (catarrhe), *abzährendes Fieber* (fièvre de consomption), *Brand* (gangrène), *Lungenbrand* (gangrène pulmonaire), *Angina (angine)*, *Wassersucht* (hydropisie), *Wurmer* (vers), *Englische Krankheit* (rachitisme), *Unzeith* (prématurité) ; 1 sans indication.

PARRAINS ET TÉMOINS

La majorité des enfants mentionnés dans les arbres généalogiques d'ascendance reçoit son prénom ou l'un de ses prénoms du parrain ou de la marraine qui le tient sur les fonts (24 contre 11 du côté paternel, 17 contre 4 du côté maternel). Les trois enfants de Šimon Rejcha entrent tous dans cette catégorie, alors que seule l'aînée de ceux de son grand-père Jiří Rejcha est nommée d'après sa marraine.

Quel que soit le lieu ou la génération, les parrains et marraines sont majoritairement choisis au sein d'un cercle restreint de quelques familles parfois alliées. Ainsi Matouš Homolka parraine-t-il trois enfants de son beau-père Jiří Rejcha,

do chvíle odjezdu Josefa Rejchy do Německa. V ostatních pražských sídlech rodiny jsme další souvislosti s hudebníky nenašli.

Předkové Antonína Rejchy z matčiny strany nebyli nikdy prozkoumáni. Podařilo se nám dohledat pouze skladatelovy prarodiče, jejichž úmrtní listy umožňují odvodit data narození, ale křestní listy se v žádné z pražských farností nalézt nepodařilo, což naznačuje, že se narodili jinde. Skladatelova babička Anna Barbora Jeglová by mohla být dcerou jistého Matouše Václava Jekla či Jäckla, označovaného v roce 1697 za *řezbáře* a *měšťana Královského Nového Města Pražského*, a jeho manželky jménem Maria, kteří v letech 1694–1697 bydleli ve farnosti svatého Martina ve zdi, téže farnosti, kde byli v roce 1721 oddáni rodiče Korony Rejchové.[57]

Korona se narodila jako poslední z jedenácti dětí krejčího a vdala se postupně za tři pekaře, z nichž první dva zemřeli mladí. Z těchto tří manželství se narodilo deset dětí, z nichž se pouze tři dožily dospělosti. Z dětí zemřelých v raném věku podlehlo pět frenesii (meningitidě), ostatní zemřely na epilepsii, katar nebo na horečku způsobenou růstem zubů.[58] Mezi běžnými příčinami dětské úmrtnosti se v Praze v této době objevovaly následující nemoci:

— Svatého Jiljí, 1766 (34 dětských úmrtí z celkového počtu 62 úmrtí): 25 *in phrænesi* (na meningitidu); 4 *in variolis* (na pravé neštovice); 3 *catharro suffocativo consumptus* (na dusivý katar neboli zánět průdušek); 1 *hydrope consumptus* (na vodnatelnost); 1 neuvedeno,
— Matky Boží před Týnem, 1769 (66 dětských úmrtí z celkového počtu 118 úmrtí): 47 *ex phrænesi* (na meningitidu); 17 *ex variolis* (na pravé neštovice); 1 *ex febri depascente* (na stravující horečku); 1 *ex hectica* (na hektickou horečku),
— Svatého Jiljí, 1780 (80 dětských úmrtí z celkového počtu 92 úmrtí): 56 na *phrænesis* (meningitidu); 8 na *catharrus* (katar); 6 na *immaturitas* (nedonošenost); 3 na *hectica* (hektickou horečku); 2 na *varioli* (pravé neštovice); 1 na *inflammatio pulmonum* (zánět plic); 1 na *anglicus morbus* (křivici); 3 neuvedeno,
— Svatého Haštala, 1786 (109 dětských úmrtí z celkového počtu 149 úmrtí): 55 na *Freyss* (febrilní křeče); 14 na *Abzehrung* (vyčerpání); 10 na *Zahnfreyss* (křeče od zubů); 6 na *Blattern* (pravé neštovice); 4 na *Schwachheit* (slabost); 2 *nach der Nothtauf gestorben* (zemřelí po nouzovém křtu); 2 *todt an die*

57 CZ-Pam, MAR N2O2, fol. 220r, 1. února 1694, křest Apoleny Markéty; MAR N3O3, fol. 74r, 21. září 1697, křest Martiny Ludmily; MAR Z2, s. 73, 21. února 1697: pohřeb Veroniky, stáří sedm let. Jejich rodiče museli bydlet v této farnosti pouze krátce, protože zde nelze dohledat jejich oddací list ani jejich úmrtní listy.

58 Latinské názvy nemocí byly přeloženy podle NYSTEN 1855.

tandis que deux filles de Václav Rejcha ont pour marraine leur tante Kateřina Homolková. De leur côté, Václav Rejcha et sa femme Dorota apparaissent respectivement cinq et six fois sur les actes de baptême des enfants de leur beau-frère Matouš Homolka. À Chudenice, différents membres de la famille Drozda (Jan et Kateřina, puis Matěj et Dorota) sont présents aux baptêmes de plusieurs enfants de Jiří puis Václav Rejcha.

Šimon Rejcha n'échappe pas à la règle dans le choix des parrains. Antoine Reicha, cadet de ses trois fils, a même exactement les mêmes parrains et marraines que le puîné, František de Paula Antonín Šimon, et presque les mêmes que l'aîné, Jan Nepomuk František Šebestián. En effet, le procureur Antonín Vraný, baptisé Antonín František Josef à Tábor le 31 mars 1728, ne fait qu'un avec l'avocat František Vraný qui a tenu Jan Nepomuk František Šebestián sur les fonts. D'autres actes de baptême le nomment « prænobilis dominus Antonius Franciscus Wranni » (19 mai 1765) ou « prænobilis dominus Antonius Wrannÿ I.V.C. [Juris utriusque consultus], notarius publicus et juratus apud jurisdictionem Melitensem et procurator ad inferiores instantias » (17 janvier 1772). Il habitait la maison ancien n° 189, « U Človíčků » (actuellement Staroměstské náměstí 479/25) lorsqu'il mourut le 11 janvier 1773 de fièvre léthargique (*lethargo consumptus*) à l'âge de quarante-cinq ans [59]. Il fut inhumé dans la crypte privilégiée de la Sainte Croix. Sa veuve Maria Anna mourut le 9 février 1775 à l'âge de quarante-quatre ans [60].

Le meunier Jan Čermák était lui aussi présent au baptême du fils aîné. Il mourut de fièvre putride à l'âge de cinquante ans le 30 mars 1772 et fut inhumé dans la crypte commune de l'église Svatého Jiljí [61].

La *senatorissa* Anna Schultzová, marraine d'Antoine, était née Marie Anna Antonia Kateřina Walterová le 25 avril 1744. Le 24 septembre 1765, elle épousa le sénateur de la Vieille Ville Wenzel Schultz. « Tit. Frau Anna Schultzin » mourut de phtisie le 12 mai 1785. Son mari succomba à une attaque d'apoplexie deux jours plus tard, âgé de cinquante et un ans. Tous deux habitaient la maison ancien n° 133 (actuellement Týnská 632/10) [62].

59 CZ-TRE, Tábor 3, p. 185-186 (102) ; CZ-Pam, JIL N4, p. 252 (257) et fol. 401v-402r (409). Dans le recensement des hommes de la Vieille Ville de Prague, il est cité comme « bourgeois et procureur en ville, originaire de Tábor » (měšťan a městský prokurátor z Tábora), ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, p. 45.

60 CZ-Pam, HV Z3, p. 34 (35) et 53 (54).

61 CZ-Pam, JIL Z3, fol. 220v-221r (224).

62 CZ-Pam, TÝN N7, fol. 252v (515), PML O4, p. 521 (524), TÝN Z6, p. 20 (24).

Welt gekommen (mrtvě narození); 2 na *Freyss und Schwachheit* (febrilní křeče a slabost); 2 na *Steckkatarrh* (zánět plic a průdušek); 1 každý na *Convulsionen* (křeče), *Miltzverhärtung* (ztvrdnutí sleziny), *Kathar* (katar), *abzährendes Fieber* (stravující horečku), *Brand* (gangrénu), *Lungenbrand* (plicní gangrénu), *Angina* (angínu), *Wassersucht* (vodnatelnost), *Wurmer* (škrkavky), *Englische Krankheit* (křivici), *Unzeith* (nedonošenost); 1 neuvedeno.

KMOTŘI A SVĚDKOVÉ

Většina dětí uvedených v rodokmenech předků dostala své křestní jméno nebo jedno z křestních jmen od kmotra nebo od kmotry, kteří ho drželi při křtu v rukou (24 oproti 11 z otcovy strany, 17 oproti 4 z matčiny strany). Do této kategorie patří všechny tři děti Šimona Rejchy, zatímco z dětí jeho dědečka Jiřího Rejchy je pojmenována podle své kmotry pouze nejstarší dcera.

Bez ohledu na místo a generaci byli kmotři a kmotry vybíráni převážně z omezeného okruhu několika někdy spřízněných rodin. Takto šel Matouš Homolka za kmotra třem dětem svého tchána Jiřího Rejchy, zatímco dvě dcery Václava Rejchy měly za kmotru svou tetu Kateřinu Homolkovou. Václav Rejcha a jeho žena Dorota se zase objevují pětkrát, respektive šestkrát na křestních listech dětí jejich švagra Matouše Homolky. V Chudenicích byli různí členové rodiny Drozdovy (Jan a Kateřina, poté Matěj a Dorota) přítomni při křtech řady dětí Jiřího a posléze Václava Rejchy.

Šimon Rejcha se tomuto pravidlu při výběru kmotrů nijak nevymyká. Antonín Rejcha, nejmladší z jeho tří synů, měl dokonce přesně ty samé kmotry jako druhý nejstarší syn František de Paula Antonín Šimon a téměř stejné jako nejstarší syn, Jan Nepomuk František Šebestián. Prokurista Antonín Vraný, pokřtěný jako Antonín František Josef 31. března 1728 v Táboře, je totiž tatáž osoba jako advokát František Vraný, který držel při křtu Jana Nepomuka Františka Šebestiána. Jiné křestní listy ho jmenují jako „prænobilis dominus Antonius Franciscus Wranni“ (19. května 1765) nebo také „prænobilis dominus Antonius Wrannÿ I.V.C. [Juris utriusque consultus], notarius publicus et juratus apud jurisdictionem Melitensem et procurator ad inferiores instantias“ (17. ledna 1772). V době, kdy 11. ledna 1773 ve věku čtyřiceti pěti let zemřel na spavou horečku (*lethargo consumptus*), bydlel

Les membres de la famille d'Antoine Reicha apparaissent à l'occasion comme parrains ou témoins de mariage dans les registres de la paroisse Svatého Jiljí [63]. Entre 1765 et 1769, le nom de son père Šimon apparaît six fois comme parrain, dans des graphies parfois fautives, mais toujours en qualité de « C.A.U. » (bourgeois de la Vieille Ville). Deux des pères, Matěj Melnický (22 juin 1765 et 8 février 1768) et Josef Čihák (22 octobre 1765), sont boulangers, tandis que Sebastian Ebert (7 novembre 1766 et 31 mars 1769) est ouvrier et que la profession de Jindřich Rott (6 avril 1766) n'est pas précisée. Čihák et un autre boulanger, Josef Vítek, au mariage duquel Šimon Rejcha est témoin, habitent de plus la maison « Beym Spalck » (appelée aussi « U Slámů », Náprstkova 7), où naît en janvier 1766 le premier des enfants Rejcha [64].

La mère du compositeur figure sur cinq actes de baptême entre 1761 et 1773 [65]. Le plus ancien (4 avril 1761) concerne un enfant du boulanger Matěj Melnický, déjà cité. Le 21 février 1763, la profession du père, Antonín Ježek, n'est pas précisée ; parmi les témoins figure aussi le meunier Jan Čermák, qui sera présent aux baptêmes des trois enfants Rejcha. Le 31 mars 1766 et le 15 janvier 1767, « domina Corona Reichin » donne son prénom autrement fort rare à Theresia Corona, fille du tailleur Filip Kabous originaire de Pardubice, habitant une maison presqu'en face [66], et Corona, fille du compagnon maçon Pavel Wirth, lui aussi habitant de la maison « Beym Spalck », qu'elle tient toutes deux sur les fonts [67].

63 La recherche a été menée systématiquement sur cette paroisse entre 1760 et 1785, période où les Rejcha et les Zelenka y ont résidé la plupart du temps. Une recherche similaire sur la paroisse Matky Boží před Týnem entre 1766 et 1771 n'a donné aucun résultat.

64 CZ-Pam, JIL N4, p. 253 (258) (Simon Reika), 260 (265) (Simeon Rerich), 273 (278) (Simon Reicha), 286 (291) (dominus Simon Reicher), 308 (313) (dominus Simon Breycha), 333 (340) (Simon Raicha) ; JIL O3, p. 419 (416) (Simon Reicha). La graphie Reika se retrouvera en France (BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015).

65 « Panna Korona Mlÿkowska » apparaît également comme témoin dans le registre de baptême de la paroisse Panny Marie na Louži (recherche effectuée de janvier 1763 à juin 1764) : CZ-Pam, PML N6, p. 440 (23 janvier 1763), 450 (21 octobre et 3 novembre 1763), 455 (29 janvier 1764), 459 (5 avril 1764).

66 Maison ancien n° 469, actuellement au coin Náprstkova 12 et U Dobřenských 5, appelée « U Zlaté hvězdy » (« À l'étoile d'or »), voir aussi ŠEBESTA - KREJČÍK 1933, p. 103.

67 CZ-Pam, JIL N4, p. 144 (148) (domina Corona Mikowska), 206 (210) (domina Corona Mikovskin), 273 (278) (domina Corona Reychin), 290 (295) (domina Corona Reichin). Le Martyrologe romain place au 14 mai la fête des saints Victor et Corona, martyrisés ensemble au IIe siècle. Des reliques de sainte Corona, apportées à Prague par Charles IV en 1355, ont été placées dans le tombeau de saint Guy dans la cathédrale, mais leurs noms ne figurent pas au calendrier liturgique en usage à Prague. Sainte Corona est traditionnellement invoquée à propos de questions d'argent. Cf. HENSCHEN - VAN PAPENBROECK 1680, p. 265-271 ; PEŠINA Z ČECHORODU 1673, p. 510 ; SAUSER 2004 ; KALENDARIUM 1731, sig. C4v, ne prévoit que la fête de saint Boniface pour le 14 mai.

v domě staré čp. 189, „U Človíčků" (v současnosti Staroměstské náměstí 479/25).[59] Byl pohřben v privilegované kryptě kostela svatého Kříže. Vdova po něm, Maria Anna, zemřela 9. února 1775 ve věku čtyřiceti čtyř let.[60]

Křtu nejstaršího syna byl přítomen také mlynář Jan Čermák. Ten zemřel 30. března 1772 ve věku padesáti let na břišní tyfus a byl pohřben ve veřejné kryptě kostela svatého Jiljí.[61]

Antonínova kmotra, *Senatorissa* Anna Schultzová se narodila jako Marie Anna Antonia Kateřina Walterová 25. dubna 1744 a dne 24. září 1765 se provdala za radního Starého Města pražského Wenzela Schultze. Zemřela jako „Tit. Frau Anna Schultzin" 12. května 1785 na souchotiny. Její manžel podlehl o dva dny později ve věku padesát jedna let mozkové mrtvici. Oba bydleli v domě staré čp. 133 (v současnosti Týnská 632/10).[62]

Členové rodiny Antonína Rejchy se objevují příležitostně jako kmotři nebo svědkové na svatbách v matrikách farnosti svatého Jiljí.[63] Mezi lety 1765–1769 se jméno jeho otce Šimona vyskytuje šestkrát v roli kmotra, někdy s chybným pravopisem, ale vždy jako „C.A.U." (měšťan Starého Města). Dva z otců křtěných dětí, Matěj Melnický (22. června 1765 a 8. února 1768) a Josef Čihák (22. října 1765), byli pekaři, zatímco Sebastian Ebert (7. listopadu 1766 a 31. března 1769) dělník a povolání Jindřicha Rotta (6. dubna 1766) není upřesněno. Čihák a jeden další pekař Josef Vítek, na jehož svatbě byl Šimon Rejcha za svědka, navíc bydleli v domě „Beym Spalck / U Špalků" (nazývaném také „U Slámů", Náprstkova 7), v němž se v lednu 1766 narodilo první dítě Šimona Rejchy.[64]

59 CZ-TRE, Tábor 3, s. 185-186 (102); CZ-Pam, JIL N4, s. 252 (257) a fol. 401v-402r (409). Ve sčítání mužů Starého Města pražského je uváděn jako „měšťan a městský prokurátor z Tábora", ŠEBESTA - KREJČÍK 1933, s. 45.

60 CZ-Pam, HV Z3, s. 34 (35) a 53 (54).

61 CZ-Pam, JIL Z3, fol. 220v-221r (224).

62 CZ-Pam, TÝN N7, fol. 252v (515), PML O4, s. 521 (524), TÝN Z6, s. 20 (24).

63 Výzkum u této farnosti byl veden systematicky pro období 1760-1785, kdy zde rodiny Rejchova a Zelenkova pobývaly po většinu času. Podobný výzkum týkající se farnosti Matky Boží před Týnem mezi lety 1766-1771 nepřinesl žádný výsledek.

64 CZ-Pam, JIL N4, s. 253 (258) (Simon Reika), 260 (265) (Simeon Rerich), 273 (278) (Simon Reicha), 286 (291) (dominus Simon Reicher), 308 (313) (dominus Simon Breycha), 333 (340) (Simon Raicha); JIL O3, s. 419 (416) (Simon Reicha). Způsob zápisu Reika se znovu objeví ve Francii (BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015).

Enfin, le 15 février 1773, remariée avec Mikuláš Zelenka, elle assiste au baptême d'un fils de Conrad Heltz, compagnon chirurgien originaire de Mayence et qui habite la maison ancien n° 421 [68] comme la famille Zelenka [69]. Lors du mariage de Heltz – cette fois présenté comme originaire de Francfort-sur-le-Main – avec Marie Anna Heidlová (18 février 1772), Mikuláš Zelenka figurait parmi les témoins, tout comme pour le mariage de l'ouvrier Melchior Suchý (17 novembre 1769) ; nous n'avons trouvé son nom sur aucun autre acte [70].

Nous n'avons rencontré qu'une fois le nom de « Josephus Reyha », comme témoin au mariage d'Augustin Machutta et Kateřina Divišová, tous deux serfs du prince Mansfeld, le 16 novembre 1772 [71]. À Wallerstein, il tient sur les fonts un enfant d'Ignaz Stöffler, confiseur de la cour, le 6 avril 1781 [72]. À Bonn, « Lucia Setteler dicta Reicha » est marraine d'un enfant de Nikolaus Simrock le 29 janvier 1789 [73]. Il faut remarquer toutefois que les registres de Wallerstein ne mentionnent qu'un seul parrain ou marraine et ceux de Bonn, un parrain et une marraine.

DEMEURES

L'identification des demeures de l'ascendance d'Antoine Reicha et de sa famille dans la Vieille Ville de Prague a présenté plusieurs difficultés. Jusqu'en 1771, les registres paroissiaux ne contiennent pas de numéros de maisons : seul leur nom d'usage, souvent lié à l'enseigne est indiqué. Cette situation est due au fait que la première numérotation des maisons fut effectuée en 1770, probablement en lien avec le recensement des hommes et animaux de trait pour les besoins de l'armée. Malgré cette innovation, les enseignes ont gardé leur importance et sont restées dans la mémoire collective. La première numérotation ayant omis quelques bâtiments, y compris la mairie, une nouvelle fut réalisée en 1805, dont les numéros correspondent à la réalité actuelle, sauf pour les bâtiments disparus sans postérité.

68 Il y déménagea après 1770 de la maison ancien n° 412 (actuellement Karoliny Světlé 15), voir ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, p. 91.

69 CZ-Pam, JIL N4, fol. 416v-417r (425) (domina Corona Zelenkin).

70 CZ-Pam, JIL O3, p. 451 (448) et fol. 465v-466r (464).

71 CZ-Pam, JIL O3, fol. 471v-472r (470).

72 D-Aab, Wallerstein 2-T, p. 134.

73 D-BNsa, KB 4/40, p. 72.

Matka skladatele figuruje na pěti křestních listech mezi lety 1761–1773.[65] Nejstarší z nich (4. dubna 1761) je křestní list dítěte již zmíněného pekaře Matěje Melnického. Na dalším z 21. února 1763 povolání otce Antonína Ježka není upřesněno; mezi svědky se objevuje také mlynář Jan Čermák, který byl přítomen u křtů všech tří dětí Šimona Rejchy. Dne 31. března 1766 a 15. ledna 1767 dala „domina Corona Reichin" své ostatně velmi vzácné křestní jméno Theresii Koroně, dceři krejčího Filipa Kabouse pocházejícího z Pardubic, který bydlel v domě téměř naproti,[66] a dále Koroně, dceři zednického tovaryše Pavla Wirtha, žijícího rovněž v domě „U Špalků", které držela obě při křtu.[67] A konečně 15. února 1773 se po svém novém sňatku s Mikulášem Zelenkou účastnila Korona křtu syna[68] Konráda Heltze, chirurgického tovaryše pocházejícího z Mohuče, který bydlel stejně jako rodina Zelenkových v domě staré čp. 421.[69] Při svatbě Heltze – tentokrát představovaného jako původem z Frankfurtu nad Mohanem – s Marií Annou Heidlovou (18. února 1772) šel Mikuláš Zelenka za svědka, stejně jako na svatbě dělníka Melchiora Suchého (17. listopadu 1769); na žádné další listině jsme již jeho jméno nenalezli.[70]

Jméno „Josephus Reyha" jsme nalezli pouze jednou, 16. listopadu 1772 jako svědka na svatbě Augustina Machutty a Kateřiny Divišové, oba dva byli poddanými knížete Mansfelda.[71] Ve Wallersteinu držel 6. dubna 1781 při křtu dítě dvorního cukráře Ignaze Stöfflera.[72] V Bonnu byla „Lucia Setteler dicta Reicha" 29. ledna 1789

65 „Panna Korona Mlÿkowska" se jako svědek objevuje v matričních knihách křtů ve farnosti Panny Marie na Louži (průzkum proveden v rozmezí leden 1763 až červen 1764): CZ-Pam, PML N6, s. 440 (23. ledna 1763), 450 (21. října a 3. listopadu 1763), 455 (29. ledna 1764), 459 (5. dubna 1764).

66 Dům staré čp. 469, nyní na rohu ulic Náprstkova 12 a U Dobřenských 5, zvaný „U Zlaté hvězdy", viz také ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, s. 103.

67 CZ-Pam, JIL N4, p. 144 (148) (domina Corona Mikowska), 206 (210) (domina Corona Mikovskin), 273 (278) (domina Corona Reychin), 290 (295) (domina Corona Reichin). Římské martyrologium uvádí u 14. května svátek svatých Viktora a Korony, umučených společně ve 2. století. Relikvie svaté Korony, přivezené do Prahy Karlem IV. v roce 1355, byly uloženy do hrobky svatého Víta v katedrále, avšak jejich jména se v liturgickém kalendáři používaném v Praze neobjevují. Svatá Korona je tradičně vzývána v peněžních otázkách. Srov. HENSCHEN – VAN PAPENBROECK 1680, s. 265–271; PEŠINA Z ČECHORODU 1673, s. 510; SAUSER 2004; KALENDARIUM 1731, sig. C4v, uvádí na 14. května pouze svátek svatého Bonifáce.

68 CZ-Pam, JIL N4, fol. 416v–417r (425) (domina Corona Zelenkin).

69 Přestěhoval se tam po roce 1770 z domu staré čp. 412 (v současnosti Karoliny Světlé 15), viz ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, s. 91.

70 CZ-Pam, JIL O3, s. 451 (448) a fol. 465v–466r (464).

71 CZ-Pam, JIL O3, fol. 471v–472r (470).

72 D-Aab, Wallerstein 2-T, s. 134.

7 Jindřich Eckert : Vue sur la maison n° 916 dans la rue Kozí, Vieille Ville de Prague, avant sa démolition en 1904, photographie prise le 19 avril 1904 / Celkový pohled na dům čp. 916 v Kozí ulici na Starém Městě před zbořením v roce 1904, snímek z 19. dubna 1904. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VIII 35. (© Archiv hlavního města Prahy)

kmotrou dítěte Nikolause Simrocka.[73] Nicméně je třeba podotknout, že matriky z Wallersteinu uvádějí pouze jednoho kmotra nebo jednu kmotru a ty z Bonnu jednoho kmotra a jednu kmotru.

BYDLIŠTĚ

Určení míst pobytu předků Antonína Rejchy a jeho rodiny na Starém Městě pražském provázela řada obtíží. Až do roku 1771 neobsahovaly matriční knihy čísla domů, nýbrž pouze domovní jména, často spojená s domovním znamením. Tato situace koreluje s faktem, že první číslování domů bylo zavedeno v roce 1770, pravděpodobně v souvislosti se sčítáním mužů a tažných zvířat pro potřeby armády. Navzdory této inovaci si domovní znamení zachovala svůj význam a zůstala v kolektivní paměti. Vzhledem k tomu, že toto první číslování vynechávalo několik budov včetně radnice, bylo v roce 1805 provedeno číslování nové, jeho čísla odpovídají současné situaci s výjimkou budov, jež zanikly bez náhrady. V roce 1869 byla tato čísla doplněna o takzvané orientační číslo, které je vlastní každé ulici a slouží jako číslo zkrácené adresy. Při určování a načrtnutí osudů příslušných pražských domů nám posloužilo několik publikací věnovaných jejich dějinám.[74]

Až na tři výjimky jsou všechny domy spjaté s rodinami Pohlových, Rejchových a Zelenkových na Starém Městě pražském v současné době zbořeny. To je také případ rodného domu Antonína Rejchy, staré čp. 733 „Beym Trompeter / U Trubače“, jenž stával na místě nynějšího domu Kozí 916/5. Rytina Josepha Daniela von Hubera (viz obr. 97) není, pokud jde o jeho zobrazení, příliš realistická, dokonce bychom řekli, že rytec tento dům úplně opomněl zobrazit. Podle makety Prahy vytvořené Antonínem Langweilem a znázorňující stav kolem roku 1830[75] (viz obr. 8) měl rodný dům přízemí, dvě poschodí a po celé šíři průčelí bylo sedm oken,

73 D-BNsa, KB 4/40, s. 72.

74 Zdroje: SCHALLER 1796 a ŠEBESTA – KREJČÍK 1933 pro určení domovních znamení a domovních jmen, druhý citovaný zdroj s plánem Hergeta z roku 1791 rovněž pro zjištění čísel domů z roku 1770, s jim odpovídajícími čísly z roku 1805 viz ŠEBESTA – KREJČÍK 1933; archiv Národního památkového ústavu v Praze a VLČEK 1996 pro podrobné informace o dějinách domů, k tomu navíc BEČKOVÁ 2005 a Muzeum hlavního města Prahy pro dohledání vyobrazení zmizelých budov.

75 Zaměstnanec universitní knihovny Antonín Langweil (1791–1837) vytvořil v letech 1826–1837 z kartonu s dřevěnými kostrami model Prahy v měřítku 1 : 480, který zabírá prostor přes 20 m². Z více než dvou tisíc znázorněných budov jich více než polovina již neexistuje. Jedná se tedy o nesmírně cenný dokument dějin města. Model je nyní součástí sbírek Muzea hlavního města Prahy a byl zdigitalizován.

Enfin, en 1869 ces numéros furent complétés par un numéro dit d'orientation qui, lui, est propre à chaque rue et sert de numéro d'adresse raccourcie. Plusieurs publications sur l'histoire des maisons pragoises nous ont servi pour l'identification et pour retracer leur sort [74].

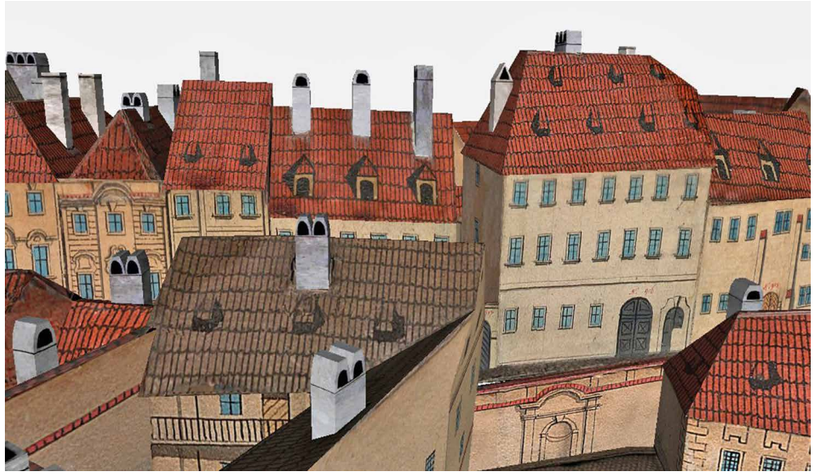
À trois exceptions près, toutes les maisons liées aux familles Pohl, Rejcha et Zelenka dans la Vieille Ville de Prague sont à présent détruites. C'est aussi le cas de la maison natale d'Antoine Reicha, ancien n° 733 « Beym Trompeter / U Trubače » (« Chez le trompettiste »), située à l'emplacement de l'actuelle maison Kozí 916/5. La gravure de Joseph Daniel von Huber (voir fig. 97) n'est pas très réaliste dans sa représentation, on dirait même qu'il a omis de représenter cette maison. D'après une maquette de Prague réalisée par Antonín Langweil et représentant la situation autour de 1830 (voir fig. 8) [75], la maison natale avait un rez-de-chaussée et deux étages avec sept fenêtres dans la largeur de la façade, elle occupait donc une surface assez importante. Sur la gauche, un portail menait vers une large cour intérieure. Cette maison a reçu une façade ornée classique au XIXe siècle, comme nous le montre une photographie prise avant sa démolition en 1904 (voir fig. 7). Fin 1904 et début 1905, une nouvelle maison d'habitation conçue par l'architecte František Weyr fut construite à cet emplacement et existe encore de nos jours (voir fig. 9).

La plupart des maisons furent détruites entre 1813 et 1908 pour y construire de nouveaux bâtiments [76], parfois en soudant les terrains de plusieurs maisons anciennes. C'est le cas de la maison où habita la famille de Korona Pohlová à partir de 1745 au plus tard et où sont morts ses parents. En 1894, la maison ancien

74 Sources : SCHALLER 1796 et ŠEBESTA - KREJČÍK 1933 pour l'identification des enseignes et noms d'usage, le second avec le plan de Herget de 1791 également pour les numéros de maisons de 1770, avec leur correspondance à ceux de 1805 chez ŠEBESTA - KREJČÍK 1933 ; les archives de Národní památkový ústav à Prague et VLČEK 1996 pour les informations détaillées sur l'histoire des bâtiments et avec BEČKOVÁ 2005 et le musée Muzeum hlavního města Prahy pour la recherche de représentations des bâtiments disparus.

75 Antonín Langweil (1791-1837), employé de la bibliothèque universitaire, réalisa entre 1826 et 1837 à l'aide de carton et de constructions en bois une maquette de Prague à l'échelle de 1:480, s'étalant sur une vingtaine de mètres carrés. Des plus de deux milliers de bâtiments représentés, la moitié n'existe plus de nos jours, il s'agit ainsi d'un document inestimable sur l'histoire de la ville. La maquette, qui appartient aux collections du Musée de la Ville de Prague (Muzeum hlavního města Prahy), a fait l'objet d'une numérisation.

76 La datation des constructions actuelles est (ancien numéro / nouveau numéro / adresse actuelle) : 1813 pour n° 338 / 416 / Národní 37 ; 1820 pour n° 28 / 542 / Kamzíková 4 ; 1839 pour n° 461 / 275 / Náprstkova 4 ; 1847-1860 pour n° 209 / 499 / Havelská 27 ; 1848, rev. 1919 pour n° 428 / 290 / Konviktská 17 ; 1888 pour n° 440 / 266 / Betlémská 7 et n° 421 / 288 / Konviktská 3 - Karoliny Světlé 16 ; 1894 pour n° 314 / 406 / Rytířská 10 ; 1904-1905 pour n° 733 / 916 / Kozí 5 ; 1906-1908 pour n° 468 / 272 / Náprstkova 10.



8 Détail de la maquette de Langweil avec la maison natale d'Antoine Reicha, ca 1830 / Výřez Langweilova modelu s rodným domem Antonína Rejchy, ca 1830. CZ-Pmp, Digitalizace Langweilova modelu Prahy. (© Muzeum hlavního města Prahy)

zaujímal tedy dost velkou plochu. Vlevo vedla vrata do rozlehlého vnitřního dvora. V 19. století byla fasáda domu vyzdobena klasicistními prvky, jak nám dokládá fotografie pořízená před jeho demolicí v roce 1904 (viz obr. 7). Na přelomu let 1904 a 1905 byl na tomto místě postaven podle návrhu architekta Františka Weyra nový obytný dům, který existuje dodnes (viz obr. 9).

Většina těchto domů byla zbořena mezi lety 1813–1908, aby byla nahrazena novými budovami,[76] které občas vznikly na spojených pozemcích po několika původních domech. To je i případ stavení, v němž bydlela rodina Korony Pohlové nejpozději od roku 1745 a kde zemřeli její rodiče. V roce 1894 ustoupil dům staré čp. 314 (nové čp. 406) spolu se třemi sousedními domy nové kryté Staroměstské tržnici (viz obr. 12). Další budovou, která si zaslouží zmínku, je obytný dům Platýz, budovaný od roku 1813, jenž se řadil mezi první a největší nájemní domy

76 Datace současných staveb je tato (staré číslo popisné / nové číslo popisné / současná adresa): 1813 pro čp. 338 / 416 / Národní 37; 1820 pro čp. 28 / 542 / Kamzíková 4; 1839 pro čp. 461 / 275 / Náprstkova 4; 1847-1860 pro čp. 209 / 499 / Havelská 27; 1848, resp. 1919 pro čp. 428 / 290 / Konviktská 17; 1888 pro čp. 440 / 266 / Betlémská 7 a čp. 421 / 288 / Konviktská 3 - Karoliny Světlé 16; 1894 pro čp. 314 / 406 / Rytířská 10; 1904-1905 pro čp. 733 / 916 / Kozí 5; 1906-1908 pro čp. 468 / 272 / Náprstkova 10.

n° 314 (nouveau n° 406) a laissé place, avec trois maisons avoisinantes, au nouveau marché couvert de la Vieille Ville (voir fig. 12). Un autre bâtiment méritant d'être mentionné est la maison d'habitation Platýz qui, construite à partir de 1813, comptait parmi les premières et plus grandes maisons pour locataires à Prague (voir fig. 10). Son nom remontait au XVIe siècle, lorsqu'elle fut acquise en 1586 par Jan Platais z Plattenštejna, conseiller et secrétaire impérial. Lorsque les parents de Korona Pohlová y vivaient, à l'époque de leur mariage et de la naissance de leurs deux premiers enfants, la maison appartenait au comte Jan Leopold Paar qui la reçut en dot de sa femme Marie Terezie von Sternberg. À cette période, la maison connut une époque brillante : une école d'escrime réputée y avait son siège, de même que l'administration de la poste, et des bals et des concerts y avaient lieu. La grande reconstruction de 1813 s'échelonnera jusqu'en 1847 et donnera sa forme actuelle au bâtiment, situé entre Národní 37, Uhelný trh 11 et Martinská 10, avec un passage donnant sur Uhelný trh. La maison natale de Korona, ayant déjà trois étages autour 1740 (voir fig. 11), subit une reconstruction importante entre 1847 et 1860. Autour de 1830, de longues cours fermées provenant des constructions gothiques originales existaient encore, comme nous le voyons sur la maquette de Langweil (voir fig. 13). Malgré des reconstructions du XIXe siècle, une partie du bâtiment donnant sur la rue (cul de sac) Kožná garde son caractère plus ancien (voir fig. 14 et 15).

Parfois l'ancienne maison ne fut que remaniée et nous pouvons distinguer son allure originale sous son remaniement plus tardif. C'est le cas par exemple de la maison « Beym Spalck / U Špalků », située au numéro 7 dans l'actuelle rue Náprstkova (voir fig. 16). Elle avait appartenu à Václav Špalek, qui y mourut le 29 août 1756, âgé de soixante-treize ans, et à son fils Karel (1713-1758), un boulanger dont plusieurs enfants y naquirent entre 1747 et 1754 [77]. La maison « Beym Spalck », qui tire donc son nom de cette famille, semble avoir été liée au métier de boulanger [78]. Elle fut remaniée en 1828 par l'architecte Jan Zika, ce qui modifia la disposition de la façade. Plusieurs travaux effectués durant le XIXe siècle

77 Václav Špalek : CZ-Pam, JIL Z3, p. 8. Karel Špalek : CZ-Pam, JIL N2, p. 639 (baptême le 21 octobre 1713), JIL N3, p. 374 et JIL N4, p. 16 (baptêmes d'enfants « ex domo propria » ou « ex domo spalkiana », 8 mai 1747 et 2 décembre 1754). Lorsqu'il mourut, le 27 septembre 1758, il habitait la maison « Ad Buchta », futur n° 421 ancien (JIL Z3, p. 47).

78 Dans le recensement des hommes de 1770, un autre propriétaire de la maison et boulanger de profession y habite, František Feiman, originaire de Spálené Poříčí, voir ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, p. 103.

v Praze (viz obr. 10). Jeho jméno mělo původ v 16. století, kdy byl dům v roce 1586 získán císařským rádcem a sekretářem Janem Plataisem z Plattenštejna. V době, kdy v něm žili rodiče Korony Pohlové, konkrétně v době jejich sňatku a narození jejich prvních dvou dětí, patřil dům hraběti Janu Leopoldu Paarovi, který jej získal jako součást věna své manželky Marie Terezie ze Šternberka. V této době zažíval dům skvělé období: sídlila v něm proslulá šermířská škola, také poštovní úřad a konaly se v něm plesy a koncerty. Důkladná rekonstrukce započatá roku 1813 pokračovala až do roku 1847 a dala budově, umístěné na rohu Národní 37, Uhelného trhu 11 a Martinské 10, s pasáží vedoucí na Uhelný trh, její současnou podobu. Rodný dům Korony měl již v roce 1740 tři patra (viz obr. 11), v letech 1847 a 1860 pak prošel zásadní přestavbou. Ještě kolem roku 1830 existovaly původní gotické podlouhlé uzavřené dvory, jak je patrné z Langweilova modelu (viz obr. 13). I přes přestavby z 19. století si část budovy ústící do slepé uličky Kožné zachovala svoji starší podobu (viz obr. 14 a 15).

Někdy byl původní dům pouze přestavěn a pod pozdějšími úpravami můžeme ještě rozpoznat jeho starší podobu. To je případ například domu „Beym Spalck / U Špalků", nacházejícího se v čísle 7 nynější Náprstkovy ulice (viz obr. 16). Dům patřil Václavu Špalkovi, který v něm zemřel 29. srpna 1756 ve věku sedmdesáti tří let, a jeho synu Karlovi (1713–1758), pekaři, jemuž se zde narodilo mezi lety 1747–1754 několik dětí.[77] Dům „U Špalků", který tedy nese jméno po této rodině, byl zjevně tradičně spjat s pekařským řemeslem.[78] V roce 1828 byl přestavěn architektem Janem Zikou, což změnilo dispozici jeho průčelí. Řada stavebních prací provedených během 19. století způsobila mimo jiné zánik slepé uličky vlevo od domu.[79] Jeho současný stav nicméně umožňuje spatřit v něm onu starší budovu. Dům, v němž v roce 1819 zesnul nevlastní bratr Antonína Rejchy chirurg Vojtěch Zelenka, zůstal bez významnějších změn. Tento původně gotický dům stojí na Malém náměstí č. 6/8 a nese jméno „U Tří mečů" nebo také „U Koníčka" (viz obr. 17 a 18). Jednou, konkrétně v roce 1786, je v souvislosti s rodinou Zelenkových zmiňován i klášter sv. Anežky. Je to totiž místo úmrtí posledního

77 Václav Špalek: CZ-Pam, JIL Z3, s. 8. Karel Špalek: CZ-Pam, JIL N2, s. 639 (křest 21. října 1713), JIL N3, s. 374 a JIL N4, s. 16 (křty dětí „ex domo propria" nebo „ex domo spalkiana", 8. května 1747 a 2. prosince 1754). Zemřel 27. září 1758 v domě „Ad Buchta", později nesoucím číslo 421 (JIL Z3, s. 47).

78 V soupisu mužů z roku 1770 zde bydlel jiný vlastník, František Feiman, původem ze Spáleného Poříčí, který byl také pekařem. ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, s. 103.

79 VLČEK 1996, s. 217.

ont entre autres fait disparaître un cul-de-sac à gauche de la maison [79]. Son état actuel permet toutefois d'y percevoir un bâtiment plus ancien. La maison où décéda en 1819 le demi-frère d'Antoine Reicha, le chirurgien Vojtěch Zelenka, est restée sans remaniements importants. À l'origine de style gothique, elle se situe à Malé náměstí 6/8 et porte les noms « U Tří mečů » (« Aux trois épées ») ou « U Koníčka » (« Au petit cheval ») (voir fig. 17 et 18). Une fois, en 1786, le couvent de sv. Anežky (Sainte-Agnès) est mentionné en lien avec la famille Zelenka. C'est le lieu du décès du dernier enfant de Korona Zelenková et son mari Mikuláš. Par décret de Joseph II, le couvent fut dissous en 1782 et devint un lieu d'habitation. La famille Zelenka y habita dans un des bâtiments donnant sur la rue Anežská, ancien n° 878, nouveau n° 811, difficilement identifiable dans la situation actuelle (voir fig. 21).

Enfin mentionnons la dernière demeure de Korona Zelenková, où, veuve, elle mourut en 1816. Il s'agit de la maison « U Bílého kamzíka » (« Au chamois blanc ») ou « U Tří panen » (« Aux trois filles »). Du XIVe siècle à l'origine, la maison fut reconstruite en style baroque autour de 1725 avec deux étages. Ce n'est qu'avant 1822 que la maison fut agrandie de moitié environ et fit l'objet de remaniements à plusieurs reprises, pour la dernière fois en 1861 (voir fig. 20). Avant l'agrandissement de la maison, la famille Zelenka y demeura, probablement à partir de 1804, quand Vojtěch Zelenka, demi-frère d'Antoine, se maria. C'est donc ici qu'il faudrait situer la visite d'Antoine à sa mère et sa demi-sœur Filipína en 1806, qu'il décrit dans ses mémoires.

Les demeures retrouvées des familles Pohl, Reicha et Zelenka apportent quelques éléments dans la mosaïque de leur histoire. Korona Pohlová naquit dans une maison à Tadlmarkt, donc un lieu de marché juif, où nous trouvons encore en 1770 plusieurs maîtres tailleurs [80]. Vu la profession de son père, cet emplacement est tout à fait naturel. La famille Pohl manifeste une certaine stabilité dans ses demeures, avec un seul déménagement connu dans un lieu proche, la maison n° 314 / 406. Nous ne savons pas toutefois s'ils étaient propriétaires d'une maison. En revanche l'histoire de la famille Reicha – Zelenka fut bien plus mouvementée, tout en gardant le lien du métier, cette fois-ci celui de boulanger. Avec son premier mari, Václav Mlíkovský, Korona habitait une maison au bord

79 VLČEK 1996, p. 217.

80 ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, p. 48.

dítěte Korony Zelenkové a jejího manžela Mikuláše. Dekretem Josefa II. byl klášter v roce 1782 zrušen a byl nadále využíván k bydlení. Rodina Zelenkových zde bydlela v jedné z budov vedoucích do Anežské ulice, v bývalém čp. 878, novém čp. 811, v současné době těžko určitelném (viz obr. 21).

A konečně připomeňme poslední příbytek Korony Zelenkové, v němž jako ovdovělá v roce 1816 zemřela. Jedná se o dům „U Bílého kamzíka" nebo také „U Tří panen". Dům původem ze 14. století byl kolem roku 1725 přestavěn v barokním stylu se dvěma poschodími. Teprve před rokem 1822 byl asi o polovinu zvětšen a stal se předmětem opakovaných přestaveb, naposledy v roce 1861 (viz obr. 20). Před zvětšením domu v něm žila rodina Zelenkových, pravděpodobně od roku 1804, kdy se Vojtěch Zelenka, Antonínův nevlastní bratr, oženil. Právě sem by bylo třeba umístit Antonínovu návštěvu u jeho matky a nevlastní sestry Filipíny v roce 1806, kterou popisuje ve svých pamětech.

Nalezená místa, kde pobývaly rodiny Pohlových, Rejchových a Zelenkových, přinášejí několik dalších zlomků do mozaiky jejich historie. Korona Pohlová se narodila v domě na Tadlmarktu, tedy starém židovském trhu, na němž najdeme ještě v roce 1770 příbytky několika krejčích.[80] Vzhledem k povolání jejího otce se tedy jedná o zcela přirozené umístění. Rodina Pohlových ostatně vykazuje poměrně velkou stabilitu s ohledem na místa pobytu, víme pouze o jednom přestěhování, a to do nedalekého domu čp. 314 / 406. Nevíme však, zda nějaký dům vlastnili. Oproti tomu byla historie rodiny Rejchových a Zelenkových podstatně pohnutější, přestože zde stále nacházíme profesní vazbu, tentokrát na povolání pekaře. S prvním manželem Václavem Mlíkovským bydlela Korona v domě na samém okraji židovské čtvrti (viz obr. 22), později pojmenované Josefov, z nějž snad také pocházel. Zde bydlela také, když si brala za muže Šimona Rejchu. Šimon se naopak zdál být provázanější s farností sv. Jiljí. Přestěhování rodiny do Kozí ulice, kde se narodil Antonín, mohlo souviset s pekařským mistrem Janem či Karlem Málkem, který bydlel v témže domě, avšak svoji živnost provozoval zřejmě v domě čp. 332 / 365, dnes Perlová 10.[81] Po smrti Šimona Rejchy se Korona vrátila do farnosti sv. Jiljí, kde se znovu provdala, tentokrát za pekařského mistra Mikuláše Zelenku. Ten zřejmě ze Starého Města pražského vůbec nepocházel,

80 ŠEBESTA – KREJČÍK 1933, s. 48.

81 *Ibid.*, s. 71–72 a 161.

du quartier juif (voir fig. 22), aujourd'hui appelé Josefov, qui était peut-être la maison natale du mari, et c'est là également qu'elle était domiciliée au moment de son mariage avec Šimon Reicha. Ce dernier semble être plus lié au quartier de la paroisse sv. Jiljí. Le déménagement vers la rue Kozí où naquit Antoine pouvait avoir un lien avec le maître boulanger Jan ou Karel Málek qui habita la même maison, mais qui semble avoir exercé son activité dans la maison n° 332 / 365, actuellement Perlová 10 [81]. Šimon Reicha mort, nous trouvons Korona de nouveau dans la paroisse sv. Jiljí où elle épouse cette fois-ci le maître boulanger Mikuláš Zelenka. Ce dernier ne semble pas être originaire de la Vieille Ville de Prague, car le recensement des hommes de 1770 ne l'y mentionne pas [82]. Nous ne savons pas si Mikuláš Zelenka eut un lieu stable pour son activité, en tout cas la famille déménagea à plusieurs reprises dans le cadre de la paroisse. Sauf un court séjour dans deux maisons n° 471 « Beym Spalck / U Špalků » et n° 461 « Beym Goldenen Shiff / U Zlatý lodě », les autres demeures ne semblent pas liées au métier de boulanger par tradition. D'une façon surprenante, le dernier enfant décéda dans l'ancien couvent de sv. Anežky, côté opposé de la Vieille Ville de Prague, qui après sa dissolution servait d'habitation pour indigents. Est-ce donc un signe que Korona est devenue veuve à ce moment ? Pour les dernières années de sa vie, elle regagna sa paroisse de naissance, où son fils Vojtěch Zelenka trouva son épouse.

REICHA ET SA FAMILLE APRÈS LA MORT DE ŠIMON REJCHA

Dans son autobiographie, Antoine Reicha se souvient de quelques épisodes de sa « folâtre enfance » et note que « voyant avec chagrin que son éducation faisait peu de progrès dans la maison maternelle, il songea à la quitter secrètement et à chercher une meilleure instruction chez son grand-père paternel qui habitait Glatow [83] ». Cependant, selon le second texte de F-Po, RES PIECE-4, « étant maltraité par son beau-père, à sept ans il prit la résolution de quitter la maison paternelle et d'aller chez son grand-père qui était à sept lieues ». Peut-être cette maltraitance, si maltraitance il y a eu – après tout, nous ne connaissons de

81 ŠEBESTA - KREJČÍK 1933, p. 71-72 et 161.

82 Remarquons au passage qu'il y avait deux Zelenka facteurs de pianos en 1770 dans la Vieille Ville de Prague, *Ibid.*, p. 146 et 160.

83 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, p. 42-44 et 12 ; REICHA 2011, p. 106-108 et 60. L'expression « folâtre enfance » provient du poème « À Joseph Haydn » placé en tête des *Trente-six fugues*.

protože ho nenajdeme v soupisu mužů z roku 1770.[82] Nevíme, zda měl Mikuláš Zelenka nějaké stabilní umístění své živnosti, jeho rodina se v rámci farnosti přestěhovala několikrát. Kromě krátkých pobytů ve dvou domech staré čp. 471 „U Špalků" a staré čp. 461 „U Zlatý lodě", nebyla ostatní místa pobytu tradičně spjatá s pekařským povoláním. Je překvapivé, že poslední dítě zemřelo v prostorách bývalého kláštera sv. Anežky, který po svém zrušení fungoval jako ubytovna pro chudé. Máme v tom snad spatřovat doklad o ovdovění Korony v dané době? Poslední léta svého života prožila Korona ve své rodné farnosti, zde také nalezl její syn Vojtěch Zelenka svoji manželku.

REJCHA A JEHO RODINA PO SMRTI ŠIMONA REJCHY

Ve své autobiografii vzpomíná Antonín Rejcha na několik příhod ze svého „bláznivého dětství" a poznamenává, že „protože se zármutkem pozoroval, jak jeho výchova v mateřském domě pokračuje pomalu, pojal myšlenku tajně ho opustit a hledat lepší vzdělání u dědečka z otcovy strany, který bydlel v Klatovech."[83] Nicméně podle druhého textu z F-Po, RES PIECE-4, „byv týrán svým otčímem, rozhodl se v sedmi letech opustit otcovský dům a jít ke svému dědečkovi, který žil ve vzdálenosti sedmi mil". Toto týrání bylo zřejmě, pokud se vůbec jednalo o týrání – koneckonců o Mikuláši Zelenkovi nevíme o mnoho víc než to, jak se jmenoval –, výsledkem neslučitelnosti charakterů mezi chlapcem a jeho otčímem, který nejspíše nechápal Antonínovu snivou a poetickou povahu a jeho velikášská přání[84] a mohl jej tělesně potrestat po některých příhodách – jako třeba těch, ve kterých málem nechal život.[85] Vyprávění o jeho útěku z domova – „zaujat touto myšlenkou vskočil mladý Rejcha jednoho letního dne do poštovního vozu, který spatřil na hlavní silnici za Prahou, aniž věděl, kam ho doveze" – vzbuzuje dojem, že se chopil vhodné příležitosti, jež se naskytla, ale že zároveň

82 Okrajově zde zmiňme, že v soupisu jsou uvedeni dva Zelenkové, stavitelé klavírů, *Ibid.*, s. 146 a 160.

83 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 43-45 a 13; srov. REICHA 2011, s. 106-108 a 60. Výraz „bláznivé dětství" pochází z básně „Josephu Haydnovi" umístěné v úvodu *Trente-six fugues* (Třiceti šesti fug).

84 „V této době se ho zmocnila probouzející se ctižádost a prudká a živelná touha stát se vynikajícím [slavným] mužem" (REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 13; srov. REICHA 2011, s. 60). „Na břehu Vltavy, od mého bláznivého dětství, / bedlivě naslouchaje hlasu neklidných hájů, / jsem se tázal ozvěny, číhal v tichu / na vzdálený šepot stříbřitých potůčků" („Josephu Haydnovi", *op. cit.*).

85 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 43-45; srov. REICHA 2011, s. 106-108.

Mikuláš Zelenka guère plus que son nom – résultait-elle d'une incompatibilité de caractère entre le jeune garçon et son beau-père, qui a pu ne pas comprendre la nature rêveuse et poétique et les désirs de grandeur d'Antoine [84], et le corriger après certains épisodes comme ceux où il faillit laisser la vie [85]. Le récit de sa fuite – « absorbé par cette idée, le jeune Reicha s'élança un jour d'été derrière une chaise de poste qu'il voit passer sur la grande route, hors de Prague, sans savoir même où elle le conduirait » – laisse penser qu'il a saisi l'occasion favorable qui se présentait mais en même temps (« absorbé par cette idée ») qu'il méditait son départ depuis quelque temps. A-t-il pensé alors à se munir de son extrait baptistaire, qu'il aurait tenu prêt afin de ne pas oublier en partant ce document indispensable, ou son grand-père le lui a-t-il procuré une fois décidé son départ pour l'Allemagne [86] ? Malgré le quasi-silence des sources biographiques quant aux relations ultérieures entre Antoine Reicha et sa famille pragoise, on peut formuler quelques hypothèses en confrontant les informations fournies par les registres paroissiaux et son récit de sa visite en 1806, et les rares autres sources entre elles [87]. Ainsi, le second texte de F-Po, RES PIECE-4 relate très brièvement cette visite mais précise que « A. Reicha qui brûlait du désir de voir sa mère fit le voyage de Prague », tandis que dans les deux versions des *Notes sur Antoine Reicha* ce dernier laisse entendre qu'il a simplement profité de son voyage à Leipzig pour faire étape à Prague et insiste sur l'étonnement qu'il ressent devant l'indifférence que suscite en lui la vue d'abord de sa ville natale, puis de sa mère – un étonnement qui peut se comprendre, justement, si un ardent désir de cette rencontre lui avait fait anticiper une toute autre réaction. Depuis son départ sa famille a changé d'adresse au moins trois fois et sans doute davantage [88], il parvient à la

84 « Une ambition naissante, un désir ardent et spontané de devenir un homme célèbre s'emparent de lui à cette époque » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 12; REICHA 2011, p. 60). « Au bord de la Moldau, dès ma folâtre enfance, / Attentif à la voix des bosquets agités, / J'interrogeois l'écho, j'épiois en silence / Le murmure lointain des ruisseaux argentés » (« À Joseph Haydn », *op. cit.*).

85 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 42-44 ; REICHA 2011, p. 106-108.

86 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 12 ; REICHA 2011, p. 60 : « […] absorbé par cette idée, il s'élance un beau jour d'été sur le derrière d'une chaise de poste qu'il voit passer sur la grande route hors de Prague, sans savoir où elle le conduirait ».

87 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 26-29 ; REICHA 2011, p. 78-81.

88 En 1779, les Zelenka-Reicha habitent au n° 428, en 1780 au n° 461, en 1782 (un an après la fuite d'Antoine), au n° 440, en 1785, au n° 468. En 1786, ils quittent la paroisse sv. Jiljí pour le n° 878, situé dans la paroisse sv. Haštala. Eu égard à la relative fréquence de ces changements de résidence, il est probable que d'autres ont eu lieu au cours des vingt années suivantes.

(„zaujat touto myšlenkou") už o svém odchodu z domova nějaký ten čas přemýšlel. Myslel tehdy na to, aby si opatřil svůj křestní list, který by měl připravený, aby při svém odchodu tento nezbytný dokument nezapomněl vzít s sebou, nebo mu jej obstaral jeho dědeček, když bylo rozhodnuto o odchodu do Německa?[86] Přes téměř naprosté mlčení životopisných pramenů ohledně pozdějších vztahů mezi Antonínem Rejchou a jeho pražskou rodinou můžeme zformulovat několik hypotéz na základě vzájemného porovnání informací z matričních knih, z Rejchova vyprávění o jeho návštěvě Prahy roku 1806 a z několika málo dalších pramenů.[87] Druhý text z F-Po, RES PIECE-4 vypráví o uvedené návštěvě jen velmi stručně, avšak upřesňuje, že „A. Rejcha, který hořel touhou spatřit svou matku, uskutečnil cestu do Prahy", zatímco v obou verzích *Zápisků o Antonínu Rejchovi* (*Notes sur Antoine Reicha*) dává skladatel na srozuměnou, že pouze využil své cesty do Lipska, aby se stavil v Praze, a zdůrazňuje údiv, který pocítil nad lhostejností, již v něm vyvolal nejprve pohled na rodné město a pak na matku – údiv, který lze pochopit právě tehdy, jestliže si ve své horoucí touze po setkání svou reakci na něj představoval zcela jinak. Od jeho odjezdu se jeho rodina nejméně třikrát a možná i vícekrát přestěhovala,[88] přesto se mu ji podařilo najít. „Pěkně urostlá mladá slečna", kterou nachází v pokoji své matky, nemůže být nikdo jiný než jeho nevlastní sestra Filipína Marie Anna, narozená rok po jeho odjezdu. Vyprávění také uvádí „bratra, který tehdy byl mimo Prahu": jde o Vojtěcha Václava, jediného dalšího přeživšího z jeho nevlastních bratrů, který se věnuje povolání chirurga a který se dva roky předtím oženil. Jeho nevlastní sestra věděla naprosto přesně, kdo je Antonín Rejcha, aniž by ho kdy předtím potkala, a ten zase v místnosti zpozoroval „knihy a hračky, se kterými si v dětství hrával a které matka pečlivě opatrovala"[89] navzdory neustálému stěhování. Nejenomže tedy nebyl po pětadvacetileté nepřítomnosti zapomenut, ale naopak, Korona Zelenková

86 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 13; srov. REICHA 2011, s. 60: „[…] pohlcen touto myšlenkou se jednoho letního dne vyhoupl zezadu na poštovní vůz, který zahlédl projíždět po hlavní silnici z Prahy, aniž by přitom věděl, kam jej zaveze."

87 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 27; srov. REICHA 2011, s. 78–81.

88 V roce 1779 bydlela rodina Zelenkových-Rejchových v čp. 428, v roce 1780 v čp. 461, v roce 1782 (rok po útěku Antonína od rodiny) v čp. 440, v roce 1785 v čp. 468. Roku 1786 rodina opustila farnost sv. Jiljí a přestěhovala se do čp. 878 ve farnosti sv. Haštala. Vzhledem k relativní četnosti těchto změn bydliště je pravděpodobné, že během následujících dvaceti let došlo ještě k dalším stěhováním.

89 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 27; srov. REICHA 2011, s. 80: „[…] několik zbytků knih a hraček z [jeho] dětství, které [jeho] matka pečlivě opatrovala jako relikvie."

retrouver. La « jeune demoiselle assez bien faite » qu'il trouve dans la chambre de sa mère ne peut être que sa demi-sœur Filipína Marie Anna, née un an après son départ. Le récit mentionne aussi un « frère alors absent de Prague » : il s'agit du seul autre survivant de ses demi-frères, Vojtěch Václav, qui exerce la profession de chirurgien et s'est marié deux ans auparavant. Sans l'avoir jamais rencontré, sa demi-sœur sait parfaitement qui est Antoine Reicha, et ce dernier aperçoit dans la pièce « quelques livres et quelques joujoux qui avaient servi dans [son] enfance et que [sa] mère avait précieusement gardés [89] » malgré les déménagements successifs. Non seulement donc il n'est pas oublié après vingt-cinq ans d'absence, mais au contraire, Korona Zelenková entretient le souvenir de son fils aîné et la famille a probablement quelques informations sur sa carrière. Cependant alors qu'il se présente sous l'incognito, elle lui fait « mille questions sur son fils », avant qu'il ne se fasse reconnaître, provoquant une scène de larmes générale qui cause à Reicha « des maux de tête épouvantables » et lui fait dire, selon le bref récit de F-Po, RES PIECE-4 : « Maman c'est assez pleurer aujourd'hui, demain je reviendrai pleurer avec vous. » Au passage, on peut s'interroger sur la langue dans laquelle s'est déroulé l'entretien. En effet, Reicha déclare n'avoir parlé que le tchèque avant son départ de Prague et l'avoir oublié ensuite – « depuis bien longtemps » au moment de la rédaction des *Notes sur Antoine Reicha* – au profit de l'allemand et du français appris respectivement auprès de son oncle et de sa tante [90]. Il faut donc supposer, soit qu'il parlait encore tchèque au moment de sa visite, soit que sa mère, dont les deux parents portaient des patronymes à consonance germanique, était bilingue.

L'auteur anonyme précise ensuite qu'après son départ de Prague, Reicha « n'eut des nouvelles de sa mère que de loin en loin ». Korona Zelenková mourut le 30 décembre 1816 et, toujours selon la même source, « Avant de se marier lorsqu'il écrivit à sa mère pour avoir son consentement on lui envoya son acte mortuaire ». Cette affirmation paraît contradictoire avec le fait que lors de son mariage avec Virginie Enaust (15 octobre 1818), Reicha « déclare qu'il ignore le dernier domicile de ses ascendants ainsi que l'époque de leur décès », alors qu'il indique dans

89 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 26 ; REICHA 2011, p. 80 : « […] quelques restes des livres et des joujous de [son] enfance, que [sa] mère avait soigneusement gardés comme des reliques. »

90 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 14 ; REICHA 2011, p. 62.

vzpomínku na svého nejstaršího syna udržovala a rodina měla pravděpodobně i nějaké informace o jeho kariéře. Nicméně zatímco on nejprve vystupoval inkognito, matka mu kladla „tisíc otázek o svém synovi", a když se Antonín nechal poznat, vyvolal tím všeobecnou slzavou scénu, která Rejchovi způsobila „strašlivé bolesti hlavy" a vedla ho k tomu, že řekl, podle stručného vyprávění zachyceného v F-Po, RES PIECE-4: „Máti, pro dnešek už bylo pláče dost, vrátím se sem plakat s vámi zítra." Ostatně lze si klást otázku ohledně jazyka, v jakém se toto setkání odehrávalo. Rejcha totiž prohlašoval, že mluvil před svým odchodem z Prahy pouze česky a že tento jazyk následně zapomněl – „již velmi dávno" ve chvíli, kdy psal své *Zápisky o Antonínu Rejchovi* – ve prospěch němčiny, kterou se naučil u svého strýce, a francouzštiny, osvojené u tety.[90] Je tedy nutno předpokládat, že buď mluvil v době své návštěvy v Praze ještě česky, nebo že jeho matka, jejíž rodiče měli oba příjmení německého znění, byla bilingvní.

Anonymní autor posléze upřesňuje, že po svém odjezdu z Prahy měl Rejcha „aktuální zprávy o své matce jen stále vzdáleněji". Korona Zelenková zemřela 30. prosince 1816 a, stále podle téhož zdroje, „[n]ež se Rejcha oženil, napsal své matce, aby získal její souhlas se sňatkem, a místo toho dostal její úmrtní list". Toto tvrzení se zdá být v rozporu s faktem, že při svém sňatku s Virginií Enaust (15. října 1818) Rejcha „prohlašuje, že nezná poslední bydliště svých předků, ani dobu jejich úmrtí", zatímco ve své autobiografii uvádí, že jeho otec zemřel, když mu bylo sotva deset měsíců.[91] Toto prohlášení tedy pravděpodobně znamená jen tolik, že ačkoliv byl zpraven o úmrtí obou svých rodičů, nemohl předložit oficiální výpis z jejich úmrtních listů. Nejspíše není tedy nutno brát slova anonymního životopisce doslova: v odpovědi na svou žádost o souhlas se sňatkem se mohl Rejcha dozvědět o matčině smrti neformálnějším způsobem, pravděpodobně z dopisu svých nevlastních sourozenců, a potom mohl případně obdržet úmrtní list příliš pozdě na to, aby jej předložil během svatebního obřadu.[92]

Vojtěch Václav Zelenka, Rejchův nevlastní bratr, podlehl mozkové horečce ve věku čtyřiceti tří let, skoro přesně na den dva roky po smrti své matky (3. ledna 1819) a zdá se, že nezanechal žádné potomky. Další osud jejich sestry (respektive

90 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 15; srov. REICHA 2011, s. 62.

91 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 13; srov. REICHA 2011, s. 60.

92 Poznámka „lev[avit]. 13 Juli 1818 1 flo. 51 g.", připojená na okraj oddacího listu Rejchových rodičů Josefem Kresslem, tehdejším farářem farnosti Panny Marie Sněžné, se pravděpodobně vztahuje k vystavení výpisu, jejž požadoval jejich syn, když plánoval svou vlastní svatbu.

l'autobiographie que son père est mort alors qu'il avait à peine dix mois [91]. Cette déclaration signifie probablement que, bien qu'informé des décès de ses deux parents, il n'a pas pu présenter d'extrait officiel de leurs actes de sépulture. Il ne faut donc sans doute pas prendre ici le biographe anonyme au pied de la lettre : en réponse à sa demande, Reicha a pu apprendre la mort de sa mère de façon plus informelle, probablement par une lettre de son demi-frère ou de sa demi-sœur, puis éventuellement recevoir l'acte trop tard pour le produire lors de la cérémonie [92].

Vojtěch Václav Zelenka, demi-frère de Reicha, succomba à une fièvre cérébrale à l'âge de quarante-trois ans, deux ans presque jour pour jour après sa mère (3 janvier 1819) et ne semble pas avoir laissé de postérité. Le destin de leur sœur et demi-sœur Filipína Marie Anna reste en revanche enveloppé de mystère après la visite d'Antoine. Nous n'avons pas trouvé d'acte de sépulture sous son nom de naissance dans les paroisses de la Vieille Ville de Prague et des sondages dans les registres de mariage des paroisses Svatého Jiljí, où elle fut baptisée, et Svatého Havla, où mourut sa mère, n'ont pas donné de résultat [93].

Reste-t-il en République tchèque ou ailleurs des descendants des Rejcha de Chudenice ou des Pohl de Prague ? Cela ne paraît pas impossible, car malgré le nombre élevé d'enfants morts en bas âge, quelques-uns ont survécu à chaque génération. Il aurait été long, difficile et hors du propos de la présente publication de rechercher leur éventuelle descendance. Si celle-ci existe, il lui sera certainement plus facile de remonter vers le passé pour découvrir sa parenté lointaine et peut-être insoupçonnée avec le compositeur.

91 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, p. 12 ; REICHA 2011, p. 60.

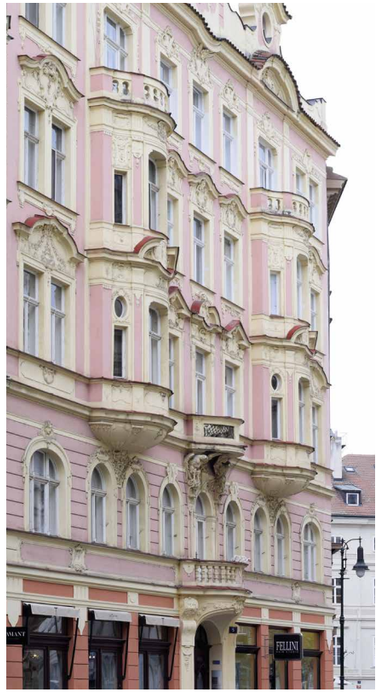
92 La mention « lev[avit]. 13 Juli 1818 1 flo. 51 g. », apposée en marge de l'acte de mariage des parents de Reicha par Josef Kressl, alors curé de la paroisse Panny Marie Šněžné, se rapporte vraisemblablement à la délivrance d'un extrait demandé par leur fils en vue de son propre mariage.

93 Les index des registres paroissiaux pragois ne permettent pas de rechercher un mariage par le nom de naissance de l'épouse.

nevlastní sestry Filipíny Marie Anny) po Antonínově návštěvě v Praze naopak zůstává zahalen tajemstvím. Ve farnostech Starého Města pražského jsme nedohledali úmrtní list, který by byl vedený na její rodné příjmení, a průzkumy v knihách manželství ve farnostech svatého Jiljí, kde byla pokřtěna, ani svatého Havla, kde zemřela její matka, také nevedly k žádnému výsledku.[93]

Žijí ještě dnes v České republice nebo jinde nějací potomci Rejchů z Chudenic nebo Pohlů z Prahy? Zdá se to být možné, neboť navzdory vysokému počtu dětí zemřelých v nízkém věku jich v každé generaci několik přežilo. Bylo by velmi zdlouhavé, náročné a mimo téma této publikace dohledávat jejich případné potomky. Existují-li, bude pro ně jistě snazší obrátit se proti proudu času a objevit vzdálené a možná netušené příbuzenství s naším skladatelem.

93 Rejstříky pražských matrik neumožňují vyhledat sňatek podle rodného příjmení nevěsty.



9 Maison actuelle, bâtie en 1904-1905, au 5 rue Kozí / Současný dům, postavený v letech 1904-1905, v Kozí ul. č. 5. (© foto Tomáš Kulišťák)

10 Vue sur la maison Platýz avant son achèvement, après 1813 / Pohled na nedostavěný Platýz po r. 1813. CZ-Pmp, inv. č. 19694/22. (© Muzeum hlavního města Prahy)

11 Johann Georg Ringle : La rue Havelská avec le Tadlmark (marché aux puces) juif, vers 1740. Gravure sur cuivre d'après F. B. Werner. La cinquième maison du côté gauche, la dernière ayant un pignon donnant sur la place, est le futur n° 499, maison natale de Korona Pohlová. / Havelská ulice s židovským Tadlmarkem (blešim trhem), kolem 1740. Mědiryt podle F. B. Wernera. Pátý dům zleva, poslední se štítem směřujícím do náměstí, je rodný dům Korony Pohlové, pozdější čp. 499. CZ-Pmp, inv. č. 7277. (© Muzeum hlavního města Prahy)

12 Jindřich Eckert : Vue dans la rue Rytířská avec les maisons n°s 405, 406, 407 et 408 dans la Vieille Ville de Prague – avant la construction du Marché couvert de la Vieille Ville / Pohled do Rytířské ulice s domy čp. 405, 406, 407, 408 na Starém Městě – před postavením staroměstské tržnice, ca 1890. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VI 2/3. (© Archiv hlavního města Prahy)

13 Détail de la maquette de Langweil : bloc de maisons au coin des rues Havelská et Melantrichova, ca 1830. / Blok domů na nároží Havelské a Melantrichovy ulice, kolem 1830. Antonín Langweil, maquette en papier / papírový model. CZ-Pmp, inv. č. 127795. (© Muzeum hlavního města Prahy)

14 Antonín Alexander : Vue de la façade de la maison n° 500 dans la rue Kožná. À gauche la maison n° 499, à droite la maison n° 747 de la Vieille Ville, photographie prise le 16 avril 1945 / Pohled na část průčelí domu čp. 500 do Kožné ulice. Vlevo část domu čp. 499, vpravo čp. 747 na Starém Městě, foto 16. 4. 1945. CZ-Pam, Sbírka fotografií, I 4794. (© Archiv hlavního města Prahy)

15 Maison n° 499 dans la rue Kožná / Dům čp. 499 v Kožné ulici. (© foto Jana Franková)

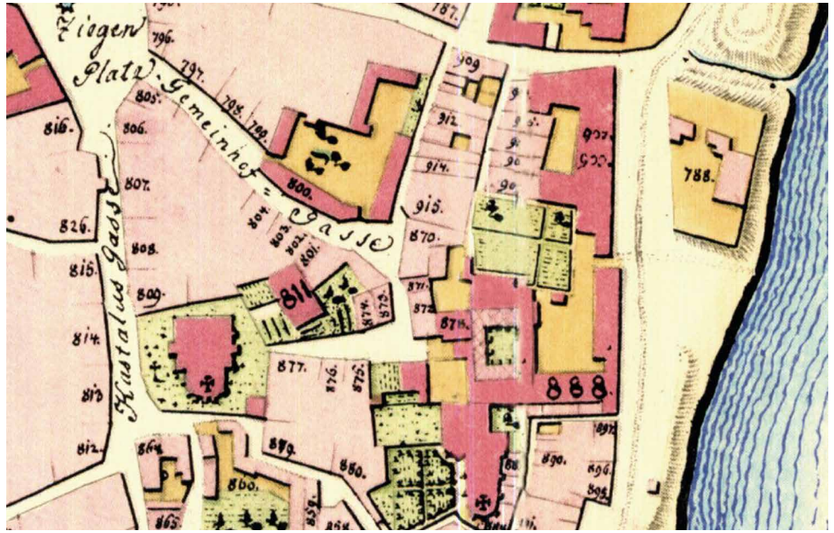
16 Maison au 7, rue Náprstkova / Dům Náprstkova 7. (© foto Luděk Linhart)

17 Vue sur la place Malé náměstí, la maison verte au milieu est le n° 6 / Pohled na Malé náměstí, zelený dům uprostřed čp. 6. (© foto Luděk Linhart)

18 Jindřich Eckert : Vue sur la fontaine de l'époque de la Renaissance sur la place Malé náměstí. À l'arrière-plan les maisons n° 4, 5, 6 (de droite à gauche) de la Vieille Ville, photographie prise 1890-1891 / Pohled na renesanční kašnu s mříží na Malém náměstí. V pozadí domy čp. 4, 5, 6 (zprava doleva) na Starém Městě, foto 1890–1891. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VIII 552. (© Archiv hlavního města Prahy)

19 Détail de la maquette de Langweil : maison n° 288 au coin des rues Karoliny Světlé et Konviktská, ca 1830. / Blok domů na nároží Karoliny Světlé a Konviktské ulice, rohový dům čp. 288, kolem 1830. Antonín Langweil, maquette en papier / papírový model. CZ-Pmp, inv. č. 127795. (© Muzeum hlavního města Prahy)

20 Maison au 4, rue Kamziková / Dům Kamzíková 4. (© foto Jana Franková)



21 Plan de Prague par Herget / Hergetův plán Prahy, 1791 (AMP, Sbírka map a plánů, MAP P 1 B/1, Grundris der Kay. König. HauptStadt Prag im Königreich Böhmen unter … Leopold des II. 1791). (© public domain)

22 Jindřich Eckert : Maison n° 34 « U Zlatého kapra » dans la rue Kaprova / Dům čp. 34 „U Zlatého Kapra" v Kaprově ulici. Národní památkový ústav, generální ředitelství, č. ev. F10085. (© Národní památkový ústav)

ANNEXE / PŘÍLOHA

ARBRE GÉNÉALOGIQUE – RODOKMEN

Les formulations originales – fonction assurée lors de la cérémonie, profession, qualité, origine ou adresse mentionnées à la suite du nom – ont été respectées afin de refléter la variété des langues et des graphies rencontrées dans les registres et sont transcrites *en italique*. Une forme normalisée selon l'orthographe tchèque actuelle, en romain, a été systématiquement ajoutée entre crochets pour faciliter les recherches portant sur une personne précise. Les noms actuels des localités (précédés de *ex*, *z*, *e pago*, *ex oppido*… pour indiquer l'origine) ne sont ajoutés entre crochets que lors de leur première apparition. Les fonctions, qualités, professions les plus fréquemment rencontrées dans l'arbre sont regroupées ci-dessous dans un glossaire. Pour les noms des maladies, se reporter au chapitre I, p. 42.

Les sources sont regroupées à la suite de chaque arbre. Les numéros des pages des versions numérisées ont été systématiquement indiquées entre parenthèses après les numéros des pages ou feuillets originaux.

V rodokmenu předků byly dodrženy původní formulace tak, aby bylo možné ukázat rozmanitost jazyků a způsobů zápisu jednoho příjmení, tyto formulace jsou uvedeny *kurzívou* a týkají se úlohy přítomných osob, jejich povolání, stavu, původu či místa pobytu uvedeného u jména. Kvůli usnadnění výzkumů týkajících se konkrétních osob však byla do hranatých závorek bez kurzívy všude systematicky doplněna standardizovaná forma příjmení dle současného českého pravopisu. Současná jména lokalit (která jsou uváděna výrazy *ex*, *z*, *e pago*, *ex oppido* etc. pro označení původu) připojujeme v hranatých závorkách pouze u prvního výskytu. V rodokmenu nejčastěji zmiňované úlohy, stavy a povolání shrnujeme níže v glosáři. Pro názvy chorob viz kapitola I, s. 43, 45.

Použité prameny jsou shrnuty pod každým z rodokmenů. Čísla stran digitalizátů byla systematicky doplněna v závorkách za čísly folií originálních pramenů.

Abréviations / Zkratky

* narození / naissance
oo sňatek / mariage
† úmrtí / mort
SMP: Staré Město pražské / Vieille Ville de Prague
? neznámé (dle pozice: místo, datum) / inconnu (selon la position : lieu, date)
[?] nejasný údaj / incertain

Glossaire / Glosář

levans: kmotr, kmotra / parrain, marraine
patrini: kmotři / parrains
testes, swiedtkowe: svědci / témoins
paranymphus, druzba: družba / garçon d'honneur
paranympha, drausska, drouzka, družiczka:
družička / demoiselle d'honneur

dominus, pan: pán / monsieur
domina, paní: paní / madame
juvenis: mládenec (svobodný) / garçon (célibataire)
virgo, panna: panna (svobodná) / demoiselle (célibataire)

C.A.U., civis Antiquo-Urbensis, C.V.P., civis Vetero-Pragensis, M.S.M.P., M.St.M.:
měšťan na Starém Městě pražském /
bourgeois de la Vieille Ville de Prague
caupo: hospodský / cabaretier
civis: měšťan / bourgeois
mercator: obchodník / marchand
molitor: mlynář / meunier
oba: l'un(e) et l'autre
pistor: pekař/ boulanger

rusticus, sedlak, Bauer: sedlák / paysan
saused(ka): soused(ka) / habitant(e)
ssaffarz: šafář / régisseur de ferme
wsse, wssychni: vše, všichni / tous

omnibus sacramentis provisus (provisa):
zaopatřen(a) všemi svátostmi / muni(e) de tous les sacrements

23 Vue sur Chudenice depuis la tour Bolfánek / Pohled na městys Chudenice z rozhledny Bolfánek. (© foto Jana Franková)

ARBRE D'ASCENDANCE DU CÔTÉ PATERNEL / RODOKMEN PŘEDKŮ Z OTCOVY STRANY

1. Matieg Reycha [Matěj Rejcha] (* ?, ?; † Chudenice, 15. 05. 1685)
oo Chudenice, 30. 01. 1678
Anna Beczvalova [Anna Bečvalová] (* Trnčí, 1663 [?]; † Chudenice, 30. 09. 1713, 50 let / ans)
enfants / děti
2.1. Dorota (* Chudenice (?), 1677 / 1678; † Chudenice, 18. 07. 1682, 4 roky / ans)
2.2. Anna (* Chudenice, 01. 06. 1679; *levans*: Anna Myllerowa [Anna Müllerová] *z Chudenicz*; *testes*: Anna Kokssylowa [Anna Kokšilová], Umprecht Truhlarz [Humprecht Truhlář], *wsse z Chudenicz*; † ?, ?)
2.3. Girzi [Jiří], viz níže / qui suit
2.4. Umprecht [Humprecht] (* Chudenice, 22. 05. 1683; *levans*: Umprecht Petrzelka [Humprecht Petrželka]; *testes*: Girzi Kowarz [Jiří Kovář], *Chudenicsky*, Anna Myllerowa [Anna Müllerová] *primarka Chud.* [femme du maire de Chudenice]; † ?, ?)

2.3. Girzi Reycha [Jiří Rejcha] (* Chudenice, 08. 12. 1681; *levans*: Girzi Skozdopolle [Jiří Skočdopole]; *testes*: Umprecht Petrzelka [Humprecht Petrželka], Anna Myllerowa [Anna Müllerová], *wsse z Chud.*; † Chudenice, 27. 01. 1750, 65 (!) let / ans, označen jako / qualifié de: *begwaly saused a purkmeyster w mniestie Chudeniczych starosti* [/ anciennement habitant et bourgmestre de la ville de Chudenice])
oo Chudenice, 21. 11. 1713
Ludmilla Bernerowa [Ludmila Bernerová] (*Všestary [?], 1681 [?]; † Chudenice, 15. 03. 1756, 75 let / ans)
enfants / děti
3.1. Ludmilla Lucia [Ludmila Lucie] (* Chudenice, 13. 12. 1714; *levans*: Ludmilla Raczkowa [Ludmila Ráčková], *z Chudienicz*; *testes*: Ssymon Ssilhaweg [Šimon Šilhavý], Dorota Zidkowa [Dorota Zítková], *oba z Chudenicz*; † Chudenice, 22. 01. 1725)
3.2. Waczlaw [Václav], viz níže / qui suit
3.3 Anna Marige [Anna Marie] (* Chudenice, 26. 03. 1719; *levans*: Ludmilla Raczkowa [Ludmila Ráčková]; *testes*: Jan Drozda [Jan Drozda], Worssila Zytkowa [Voršila Zítková], *wssychni z Chudenicz*; † Chudenice, 29. 01. 1720)

3.4. Tomass [Tomáš] (* Chudenice, 02. 12. 1720; *levans*: Jan Zdrozda [Jan Drozda], *s Chudienicz*; *testes*: Matauss Raczek [Matouš Ráček], Worssila Zitkowa [Voršila Zítková], *z Chudienicz*; † Chudenice, 20. 05. 1758)

oo Poleň, 23. 10. 1756 (*druzba*: Casspar Warzel [Kašpar Vařel], *z Chudenicz*; *drausska*: Barbora Rausowa [Barbora Rausová], *z Pollini* [Poleň]; *smlauwczi* Martina Ssysski, *z Chudenicz* [par contrat devant Martin Šiška de Chudenice [?]]; *swiedtkowe*: Waczlaw Palleczek [Václav Paleček]; *testes:* Waczlaw Ssylhaweg [Václav Šilhavý] *též z Chudenicz*)

Marige Wlassin [Marie Vlachová] (* Poleň, 04. 10. 1731; *levans*: Anna Maria Krausowa [Anna Marie Krausová] *z Choczonisl* [?] [Chocomyšl ?]; *testes*: Anna Sedlaczkowa [Anna Sedláčková], Daniel Bartoniczky [Daniel Bartonický], *oba z Poliny*; † ?, ?)

enfants / děti

4.1. Barbara [Barbora] (* Chudenice, 02. 12. 1757; *levans*: Mariana Raustowa [Mariana Roustová], *challuppnicze* [chalupnice / petite paysanne] *z Polliny*; *testes*: Matauss Homolka [Matouš Homolka], *sedlak z Tiessowicz* [Těšovice], Anna Ssilhawa [Anna Šilhavá], *sausedka z Chudenicz*; † Chudenice, 05. 05. 1758)

3.5. Jan (* Chudenice, 15. 05. 1723[I]; *levans*: Matauss Raczek [Matouš Ráček] *z Chudienitz*; *testes*: Waczlaw Zitek [Václav Zítek], *z Chudienitz*, Katerzina Drozdowa [Kateřina Drozdová], *z Chudienitz*; † Chudenice, 25. 09. 1741)

3.6. Kateřina [Katerzina] (* Chudenice, 14. 02. 1726; *levans*: Katerzyna Drozdowa [Kateřina Drozdová]; *testes*: Worssyla Zytkowa [Voršila Zítková], Matauss Raczek [Matouš Ráček], *wssychni z Chudenicz*; † Těšovice, 13. 03. 1791)

oo Chudenice, 21. 01. 1744 (*druzba:* Matiej Marssyk [Matěj Maršík], *z Tiessowitz*; *drouzka*: Anna Balkowa [Anna Balková], *z Chudienicz*; *procurator*: Martin Besensky [Martin Besenský], *z Trnczÿ* [Trnčí])

Matthaeus Josephus (nebo / ou Matauss) Homolka [Matouš Homolka], *sedlak*; *rusticus*; *Bauer*, poté / puis (1766) *judex* [soudce / juge] v / à Těšovice (* Těšovice, 20. 09. 1721; *patrini*: Josephus Stiastny [Josef Šťastný], *ex Kolowecz* [Koloveč], Wolffgangus David [Wolfgang David], *ex Wostraczin* [Osvračín], Susanna *filia* Thomae Kogl [Zuzana Koglová], *ex Srbicz* [Srbice]; † Těšovice, 06. 12. 1795)

I Sa mère est nommée par erreur Alžběta. / Jméno matky je omylem uvedeno jako Alžběta.

enfants / děti

4.2. Nicolaus [Mikuláš] (* Těšovice, 28. 02. 1746; *levans*: Nicolaus Kubath [Mikuláš Kubát], *ex Tieschowitz*; *testes:* Joannes Perniklau [Jan Perniklo], *ex Lhowczicz* [Lhovice], Dorothea *uxor* Wenceslai Reicha [Dorota Rejchová], *ex Chudenitz*; † Těšovice, 02. 06. 1746)

4.3. Joannes Wenceslaus [Jan Václav] (* Těšovice, 23. 06. 1747; *levans*: Wenceslaus Reicha [Václav Rejcha], *ex Chudenitz*; *testes:* Mathias *filius* Joannis Perniklau [Matěj Perniklo], *ex Lhowczicz*, Anna *uxor* Nicolai Kubath [Anna Kubátová], *ex Tieschowitz*; † Těšovice, 04. 07. 1747)

4.4. Dorothea [Dorota] (* 01. 08. 1748; *levans*: Dorothea *uxor* Joannis Poustka [Dorota Poustková], *ex Lhowczicz*; *testes:* Dorothea *uxor* Wenceslai Reicha [Dorota Rejchová], *ex Chudenitz*, Nicolaus Kubath [Mikuláš Kubát], *ex Tieschowitz*; † ?, ?)

oo Těšovice, 06. 11. 1769 (*testes*: Petrus Kasche [Peter Kasche / Petr Kaše], *civis Kollovecz*, Adamus Adamek [Adam Adámek], *rusticus e pago Tieschovicz*)

Lambertus Vrba [Lambert Vrba], *filius Christophori Vrba civi ex oppido Kollovicz*

4.5. Laurentius [Vavřinec] (* Těšovice, 23. 05. 1749; *levans*: Laurentius Wolff [Lorenz Wolff / Vavřinec Volf], *ex Srbitz*; *testes:* Matthaeus Homolka [Matouš Homolka], *ex Tieschowitz*, Roza *uxor* Petri Schimanek [Roza Šimánková], *ex Srbitz*; † Těšovice, 21. 02. 1750[II])

4.6. Nicolaus [Mikuláš] (* Těšovice, 14. 07. 1750; *levans*: Nicolaus Kubath [Mikuláš Kubát], *ex Tieschowitz*; *testes:* Wenceslaus Reicha [Václav Rejcha], *ex Chudenitz*, Dorothea *uxor* Joannis Perniklau [Dorota Perniklová], *ex Lhowczicz*; † Těšovice, 24. 07. 1750)

4.7. Margaretha [Markéta] (* Těšovice, 12. 07. 1751; *levans*: Dorothea *uxor* Wenceslai Reicha [Dorota Rejchová], *ex Chudenitz*; *testes:* Anna *uxor* Nicolai Kubath [Anna Kubátová], *ex Tieschowitz*, Joannes Perniklau [Jan Perniklo], *ex pago Lhowczicz*; † ?, ?)

4.8. Wenceslaus [Václav] (* Těšovice, 23. 01. 1754; *levans*: Wenceslaus Reicha [Václav Rejcha], *ex Chudenitz*; *testes:* Nicolaus Kubat [Mikuláš Kubát],

II Le père est appelé par erreur Wenceslaus, mais l'âge indiqué (9 mois) concorde et aucun autre enfant de ce nom n'est né à Těšovice à la même période. / Jméno otce je omylem uvedeno jako Wenceslaus, žádné jiné dítě toho věku (9 měsíců) a příjmení se zde však nenarodilo.

ex Tieschowitz, Dorothea *uxor* Joannis Perniklau [Dorota Perniklová], *ex Lhowczicz*; † ?, ?)

oo Těšovice, 16. 11. 1773 (*testes*: Lambertus Wrba [Lambert Vrba], *civis Kolloweczensis*, Adamus Adamek [Adam Adámek], *rusticus e pago Tieschowitz*)

Rozalia *filia* Svaczina Adami [Rozalie Svačinová]

4.9. Mathias [Matěj] (* Těšovice, 25. 04. 1757; *levans*: Mathias Perniklau [Matěj Perniklo], *ex Podiebus* [Poděvousy]; *testes:* Wenceslaus Regcha [Václav Rejcha], *ex Chudenitz*, Anna *uxor* Nicolai Kubat [Anna Kubátová], *ex Tieschovitz*)

4.10. Nicolaus [Mikuláš] (* Těšovice, 02. 05. 1759; *levans*: Nicolaus Kubat [Mikuláš Kubát], *ex Tieschowitz*; *testes:* Mathias Perniklau [Matěj Perniklo], *caupo ex Podiebus*, Dorothea *uxor* Wenceslai Reicha [Dorota Rejchová], *ex Chudenitz*; † ?, ?)

4.11. Elisabeth [Alžběta] (* Těšovice, 16. 11. 1761; *levans*: Dorothea *uxor* Wenceslai Reicha [Dorota Rejchová], *civis ex oppido Chudenitz*; *testes:* Juliana *uxor* Mathiae Perniklau [Juliana Perniklová], *cauponis ex pago Podiebus*, Nicolaus Kubat [Mikuláš Kubát], *rusticus ex pago Tieschowitz*; † Těšovice, 25. 07. 1762)

4.12. Helena (* Těšovice, 16. 01. 1766; *levans*: Helena *uxor* Mathiae Perniklau [Helena Perniklová], *a pago Podievus cauponis*; *testes:* Nicolaus Kubat [Mikuláš Kubát], *rusticus ibidem*, Dorothea *uxor* Wenceslai Reycha [Dorota Rejchová], *a Chudenicz*; † ?, ?)

4.13. Anna (* Těšovice, 12. 06. 1768; *levans*: Anna *uxor* Nicolai Kubat [Anna Kubátová], *rustici e pago Tieschowicz*; *testes:* Wenceslaus Reicha [Václav Rejcha], *civis Chudeniczkii*, Juliana *uxor* Georgii Peraut [Juliana Peroutová], *judicis Podevusiô*; † Těšovice, 08. 02. 1770)

3.7. Anna Marie (* Chudenice, 04. 08. 1728; *levans*: Worssyla Zytkowa [Voršila Zítková], *z Chudenicz*; *testes*: Katerzyna Drozdowa [Kateřina Drozdová], Martin Kral [Martin Král], *wssychni z Chudenicz*; † ?, ?)

3.8. Alzbieta [Alžběta] (* Chudenice, 14. 02. 1731; *levans*: Lydmila Raczkowa [Ludmila Ráčková]; *testes*: Katerzyna Drozdowa [Kateřina Drozdová], Waczlaw Zytek [Václav Zítek], *wssychni z Chudenicz*; † Chudenice, 11. 03. 1733 [III])

III Elle est nommée Ludmila dans l'acte de sépulture, peut-être par confusion avec sa mère ou sa marraine, mais l'âge indiqué (un an et demi) correspond à celui d'Alžběta. / V zápisu o pohřbu je uvedena jako Ludmila, snad v záměně se svojí matkou či kmotrou; věk dítěte (jeden a půl roku) však odpovídá Alžbětě.

3.9. Waczlaw [Václav] (* Chudenice, 08. 06. 1734; *levans*: Tomass Novak [Tomáš Novák] *z Chudenicz*; *testes*: Jann Drozda [Jan Drozda], *z Chudenicz*, Ludmylla Raczkowa [Ludmila Ráčková], *z Chudenicz*, Worssula Zytkowa [Voršila Zítková], *z Chudenicz*; † Chudenice, 24. 09. 1735 [IV])

3.2. Waczlaw Reicha [Václav Rejcha] (* Chudenice, 06. 03. 1717; *levans*: Matauss Raczek [Matouš Ráček], *z Chudenicz*; *testes*: Katerzyna Drozdowa [Kateřina Drozdová], *z Chudenicz*; † Klatovy, n° 60, 30. 08. 1788 [?])

oo Poleň 21. 10. 1738 (*u pritomnosti:* Frydrych Hurka [Bedřich Hůrka], *truhlarz z Chudenicz*, Jan Petrzelka [Jan Petrželka], *z Chudenicz*, Matieg Cysarz [Matěj Císař], *saused z Chudenicz*)

Dorota dczera Woytiecha Tumy [Dorota Tůmová] (* Poleň, 27. 01. 1718; *levans*: Dorotha Bartakowa [Dorota Bartáková], *z Gilowa* [Vílov]; *testes*: Katerzina Zemanowa [Kateřina Zemanová], Jakub Pysarzik [Jakub Písařík]; † Klatovy, n° 87, 22. 12. 1797)

enfants / děti

4.14. SSimon [Šimon], viz níže / qui suit

4.15. Wojtieh [Vojtěch] (* Chudenice, 22. 04. 1742; *levans*: Jan Rohauss [Jan Rohouš], *ssaffarz wieczkowskÿ* [Věckovice]; *testes*: Ssimon Staniek [Šimon Staněk], Dorota Drozdowa [Dorota Drozdová], *oba z Chudenicz*; † ?, ?)

4.16. Matauss [Matouš] (* Chudenice, 14. 11. 1744; *levans*: Matauss Homolka [Matouš Homolka], *z Tiessowicz*; *testes*: Matieg Drozda [Matěj Drozda], *z Chudenicz*, Anna Rohausska [Anna Rohoušová], *ssaffarska wieczkowska*; † Chudenice, 06. 01. 1745)

4.17. Dorota (* Chudenice, 09. 01. 1746; *levans*: Dorota Drozdowa [Dorota Drozdová], *z Chudienicz*; *testes*: Jann Rohauss [Jan Rohouš], *ssaffarz wieczkowsky*, Dorota Stankowa [Dorota Staňková], *z Chudenicz*; † Chudenice, 26. 08. 1747)

4.18. Kateržina [Kateřina] (* Chudenice, 08. 06. 1749; *levans*: Kateržina Homolkowa [Kateřina Homolková], *z Tiessowicz*; *testes*: Ssimon Staniek [Šimon Staněk], *z Chudenicz*, Kateržina Rohausska [Kateřina Rohoušová], *ssaffarska wieczkowska*; † Chudenice, 20. 03. 1750)

4.19. Matieg Jozeff [Matěj Josef] (* Chudenice, 13. 03. 1752; *levans*: Matieg Drozda starssy [Matěj Drozda starší / le vieux]; *testes*: Jan Rohauss [Jan Rohouš],

IV Il est nommé par erreur Girzi dans l'acte de sépulture, probablement par confusion avec son père, mais l'âge indiqué (un an) correspond à celui de Václav. / V zápisu o pohřbu je uveden omylem jako Girzi [Jiří], snad záměnou se svým otcem, uvedený věk (jeden rok) však souhlasí s věkem Václava.

saffarz Auniowsky [Únějovice], Dorota Stankowa [Dorota Staňková], *z Chudenicz*; † Bonn, 05. 03. 1795)

oo Wallerstein 19. 01. 1779

Lucie Certelet (* France, 1749?, † Wallerstein, 14. 06. 1801, 52 let / ans)

sans postérité / bezdětní

4.20. Anna Maria [Anna Marie] (* Chudenice, 13. 08. 1754; *levans*: Anna Rohaussowa [Anna Rohoušová], *ssaffarzka kosseniczka* [Košenice (Všepadly)]; *testes*: Dorota Drozdowa [Dorota Drozdová], Matauss Homokla [Matouš Homolka], *z Tiessowicz*, Ssimon Staniek [Šimon Staněk], *z Chudenicz*; † ?, ?)

4.21. Dorota (* Chudenice, 27. 12. 1756; *levans*: Dorota Stankowa [Dorota Staňková], *z Chudenicz*; *testes*: Matieg Drozda [Matěj Drozda], *z Chudenicz*, Kateržina Homolkowa [Kateřina Homolková], *z Tiessowicz*, Jan Rauss [Jan Rohouš], *ssaffarz z Kossenicz*; † ?, ?)

4.1. Ssimon [Šimon] Reycha, *pistor* [pekař / boulanger] (* Chudenice, 06. 04. 1740 (*levans*: Ssimon Staniek [Šimon Staněk]; *testes*: Matieg Drozda [Matěj Drozda], Anna Rohausska [Anna Rohoušová], *wssychni z Chudenicz*; † ?, 01. 1771 [?])

oo SMP, farnost / paroisse Panny Marie na Louži, *od zlatého kapra* [n° 680], 09. 07. 1764 [v] (*družba*: pan Waczlaw Pokornÿ [Václav Pokorný]; *družiczka*: panna Wyktoria Musylowa [Viktoria Musilová]; *testes*: pan Prokop Prazky [Prokop Pražský], pani Alžbieta Ethardowa [Alžběta Ethardová], *oba M.S.M.P.*, Petr Pohl)

Korona Uršula Pohlová [Polowa, Polin, Paulin] (* SMP, farnost /paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 21. 10. 1740; *levans*: *virgo* Catharina Mandlin [Kateřina Mandlová]; *testes*: *domina* Maria Schramin [Marie Šramová], *dominus* Christianus Sandner, *C.A.U.*, *dominus* Wenceslaus Strosche [Václav Štros], *C.A.U.*; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, n° 542, 30. 12. 1816, *Brustwassersucht*)

enfants / děti

5.1. Joannes Nepomucenus Franciscus Sebastianus [Jan Nepomuk František Šebestián] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *ex domo Spalkiana* [n° 471], 21. 01. 1766; *levans*: *prænobilis dominus* Franciscus Wrani [František Vraný], *advocatus*; *testes*: *dominus* Adalbertus Sigmund [Vojtěch Sigmund], *C.A.U.*, *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *C.A.U.*, *virgo* Barbara Hlawin [Barbora Hlavová]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *in domo Spalkiana* [n° 471], 16. 02. 1766, *in phrenesi*)

v Le nom du marié est orthographié Regha. / Jméno manžela je uvedeno jako „Regha".

5.2. Franciscus de Paula Antoninus Simon [František de Paula Antonín Šimon] (* SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733], 01. 04. 1769; *levans*: *prænobilis dominus* Antonius Wrani [Antonín Vraný], *procurator*; *testes*: *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *civis Vetero-Pragensis, pistor, praenobilis domina* Anna Schultzin [Anna Schultzová], *senatorissa*; † SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733], 06. 05. 1769, *ex phrenesi*)

5.3. ***Antonius Josephus*** [***Antonín Josef; Antoine Joseph***] (* SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733], 26. 02. 1770; *levans*: *dominus* Antonius Wrani [Antonín Vraný], *procurator ad inferiores instantias*; *testes*: *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *civis Vetero-Pragensis, molitor*, *consultissima domina* Anna Schultzin [Anna Schultzová]; † Paris, 28. 05. 1836)

Sources / Prameny:

CZ-Pam, PML O4, p. 515 (518); HV N3, p. 193 (196); HV Z5, p. 302 (156); JIL N4, p. 267 (272); JIL Z3, fol. 79r (154); TÝN N9, fol. 22r (42), 30v (59); TÝN Z4, fol. 50r (93)

CZ-PLst: Chudenice 01, p. 30 (18), 36 (21), 42 (24), 162 (84), 171 (88), 178 (92), 183 (94), 194 (100), 210 (108), 227 (116), 241 (123), 265 (137), 323 (164), 335 (170), 355 (180), 364 (185), 388 (197), 408 (207), 426 (216), 446 (226), 453 (229); Chudenice 02, p. 115 (61); Chudenice 07, p. 7 (6), 19 (7), 43 (24), 57 (31), 79 (42), 90 (48), 128 (67), 154 (80), 183 (94), 185 (95), 213 (109), 222 (114), 223 (114); Klatovy 17, p. 133 (569); Koloveč 02, fol. 92v (95); Koloveč 04, fol. 144r (139); Koloveč 10, fol. 64r (65), 66r (67); Poleň 03, fol. 10v (13), 56v (59), 135r (136); Poleň 05, fol. 19v (23)

D-Aab, Wallerstein 2-H, p. 48; Wallerstein 2-S, p. 100

D-BNsa, K B 4/39, p. 57

ARBRE D'ASCENDANCE DU CÔTÉ MATERNEL / RODOKMEN PŘEDKŮ Z MATČINY STRANY

1. Antonín / Antonius[VI] Pohl [Poll, Pol], *sartor* [krejčí / tailleur], *Civis Vet. Prag.* (* ?, 1691 [?], † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ab Harantiana domo* [n° 314], 30. 09. 1755, *apoplexia*, 64 let / ans, *omnibus provisus sacramentis*)

oo SMP, farnost / paroisse Svatého Martina ve zdi, *z domu Plotoizowskeho* [n° 338] 05. 11. 1721 (*v przitomnosti swiedků* pana Waczlawa Sstroze [Václav Štros], panny Marie Katerziny Sspringcowy [Marie Kateřina Špringová], pana Ignacziusa Würmla [Ignác Würml], *M.St.M.*, pana Jana Rebnera [Jan Rebner], *M.St.M.*, pani Anny Katerziny Kebhartovy [Anna Kateřina Gebhardtová], *M.St.M.*, pani Judity Wyrmlowy [Judita Würmlová], *M.St.M.*)

Anna Barbora Jeglowa [Anna Barbora Jeglová] (* ?, 1692 [?], † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *in domo Harantiana* [n° 314], 12. 02. 1762, *hydropisis*, 70 let / ans, *omnibus sacramentis provisa*)

enfants / děti

2.1. Jan Antonin Frantissek de Paula [Jan Antonín František de Paula] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Martina ve zdi, *od Plotaizu*, 04. 09. 1722; *levans kmotr*: pan Waczlaw Sstroze [Václav Štros], *M.St.M.*; *testes*: pan Jan Suchey [Jan Suchý], *M.St.M.*, pan Jan Kratochwile [Jan Kratochvíle], *M.St.M.*, pani Anna Nowakowa [Anna Nováková], pani Anna Terezie Kralowa [Anna Terezie Králová], *M.St.M.*; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *auß den Lederhauß* [n° 209], 14. 04. 1727)

2.2. Frantissek Antonin Ignaczius [František Antonín Ignác] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Martina ve zdi, *od Plotaizu*, 07. 09. 1723; *levans kmotr*: pan Jan Kratochwile [Jan Kratochvíle], *M.St.M.*; *testes*: pan Woytech Nowak [Vojtěch Novák], *M.St.M.*, pan Waczlaw Schtroß [Václav Štros], *M.St.M.*, pani Alzbieta Suchankowa [Alžběta Suchánková], pani Magdalena Loraniowa [Magdalena Vraňová?]; † ?, ?)

2.3. Mathias Joannes Franciscus [Matěj Jan František] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *auß den Lederhauß* [n° 209], 25. 01. 1725; *levans*: *dominus* Joannes Suchanek [Jan Suchánek], *civis Antiquo-Urbensis*; *testes*: *dominus* Joannes Kratochvill [Jan Kratochvíle], *civis Vetero-Pragensis*, *dominus* Wenceslaus Schrosser [Václav Štros], *civis Vetero-Pragensis*, *domina* Anna Maria Wscheteczkin [Anna Marie Všetečková], *domina* Anna Svobodin [Anna Svobodová]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex Lederhauß* [n° 209], 18. 09. 1728)

2.4. Anna Barbara Catharina [Anna Barbora Kateřina] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo vulgo Lederhaus* [n° 209], 27. 10. 1726; *levans*: *prænobilis domina* Anna Globitzin [Anna Globicová]; *testes*: *prænobilis domina* Barbara Polentzinsin [Barbora Polenčinsová], prænobilis domina Anna Zalnizkin [Anna Zelničková?], *prænobilis dominus* Wenceslaus Klousall [Václav Klusal], *prænobilis dominus* Paulus Wscheteczka [Pavel Všetečka]; *NB levans erat domina Barbara Polentzinsin*; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *auß den Lederhauß* [n° 209], 16. 12. 1727)

2.5. Anna Catharina Francisca [Anna Kateřina Františka] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *auß den Lederhauß* [n° 209], 17. 04. 1728; *levans*: *prænobilis domina* Anna Johanna Schetetzkin [Anna Jana Všetečková]; *testes*: *domina* Anna Saluskin [Anna Salusková], *prænobilis domina* Anna Schönflugin [Anna Schönflugová], *tit. dominus* Carolus Wischin [Karel Wischin], *dominus* Joannes Josephus Kehrn [Jan Josef Khern], *civis et mercator Vetero-Pragensis*; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 27. 07. 1729)[VII]

2.6. Johanna Francisca Rosina [Jana Františka Rosina] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *auß den Lederhauß* [n° 209], 19. 05. 1729; *levans*: *domina* Rosina Czapkin [Rosina Čapková]; *testes*: *domina* Maria Ludmilla Schramin [Marie Ludmila Šramová], *domina* Susanna Eÿchlerin [Zuzana Eichlerová], *dominus* Paulus Ferdinandus Wscheteczka [Pavel Ferdinand Všetečka], *civis Neo-Pragensis*, *dominus* Joannes Josephus Kern [Jan Josef Khern], *civis et mercator Vetero-Pragensis*; † ?, ?)

2.7. Josephus Franciscus de Paula [Josef František de Paula] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo vulgo den Lederhauß* [n° 209], 29. 03. 1731; *levans*: *dominus* Joannes Josephus Kehrn [Jan Josef Khern], *civis et mercator Vetero-Pragensis*; *testes*: *dominus* Wenceslaus Wscheteczka [Václav Všetečka], *dominus* Carolus Eichler [Karel Eichler], *C.V.P.*, *domina* Maria Magdalena Schramin [Marie Magdalena Šramová], *domina* Rosina Czabkin [Rosina Čapková]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 16. 01. 1745, [sacramentis] *provisus*)

VI Le second prénom František figure uniquement dans l'acte de baptême de son second fils František Antonín Ignác. / Druhé jméno František je uvedeno pouze na křestním listě jeho druhého syna Františka Antonína Ignáce.

VII L'acte de sépulture est au nom d'Anna Barbara. / Záznam o pohřbu je na jméno Anna Barbara.

2.8. Thaddeus Joannes Nepomucenus [Tadeáš Jan Nepomuk] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 30. 10. 1732; *levans*: *dominus* Joannes Josephus Khern [Jan Josef Khern], *civis et mercator Vetero-Pragensis*; *testes*: *dominus* Joannes Carolus Eichler [Jan Karel Eichler], *C.V.P.*, *dominus* Wenceslaus Strosser [Václav Štros], *C.V.P.*, *domina* Magdalena Schramin [Magdalena Šramová], *virgo* Catharina Möcklin [Kateřina Möcklová]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo Harandiana* [n° 314], 14. 07. 1759, *in calida febri mortuus*, *omnibus sacramentis provisus*)

2.9. Carolus Antonius [Karel Antonín] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 14. 11. 1734; *levans*: *dominus* Carolus Aicher [Karel Eichler], *C.A.U.*; *testes*: *dominus* Joannes Josephus Kern [Jan Josef Khern], *civis et mercator Antiquæ Urbis*, *dominus* Wenceslaus Strosch [Václav Štros], *C.A.U.*, *domina* Maria Magdalena Schramin [Marie Magdalena Šramová], *virgo* Catharina Meidlova [Kateřina Meidlová / Mandlová / Motlová (?)]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 01. 08. 1737)

2.10. Joachimus Josephus [Jáchym Josef] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex Lederhauß* [n° 209], 29. 10. 1736; *levans*: *prænobilis dominus* Joannes Josephus Kehrn [Jan Josef Khern], *civis et mercator V.P.*; *testes*: *dominus* Christianus Sander [Christian Sander], *civis V.P.*, *dominus* Wenceslaus Strosse [Václav Štros], *civis V. P.*, *virgo* Catharina Motlowa [Kateřina Motlová], *domina* Maria Ludmilla Schramin [Marie Ludmila Šramová]; † ?, ?)

2.11. Corona Ursula [Korona Uršula] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo coriaria* [n° 209], 21. 10. 1740; *levans*: *virgo* Catharina Mandlin [Kateřina Mandlová / Motlová (?)]; *testes*: *domina* Maria Schramin [Marie Šramová], *dominus* Christianus Sandner [Christian Sander], *C.A.U.*, *dominus* Wenceslaus Strosche [Václav Štros] *C.A.U.*; † SMP, paroisse Svatého Havla, n° 542, 30. 12. 1816, *Brustwassersucht*)

oo **1)** SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, *ex domo Harandiana* [n° 314], 25. 01. 1761 (*paranymphus*: *honestis juvenis dominus* Andreas Zedrich [Andreas Zendrich]; *testes*: *prænobilis dominus* Joannes Matthæus Rasira [Jan Matěj Rasira?], *oeconomicus inspector*, *dominus* Franciscus Barthl [František Barthl] *C.A.U.*, *dominus* Joannes Nekard [Jan Nekard], *domina* Catharina Nekardin [Kateřina Nekardová], *domina* Catharina Eingelandin [Kateřina Englandová], *domina* Joanna Barthlin [Jana Barthlová])

Wenceslaus Franciscus Mlikowsky [Václav František Mlíkovský] (* ?, 1732 / 1733; † SMP, farnost / paroisse Panny Marie na Louži, *od zlatého kapra* [n° 680], 26. 03. 1763), *C. et pistor A.U.* [měšťan a pekař na Starém městě pražském / bourgeois et boulanger de la Vieille Ville de Prague], vdovec z prvního manželství po Anně Kilianové / veuf en premières noces d'Anna Kilianová [VIII]

enfants / děti

3.1. Waczlaw Karel Emanuel [Václav Karel Emanuel] (* SMP, farnost / paroisse Panny Marie na Louži, *od zlatého kapra* [n° 680], 01. 01. 1762 (*levans*: *urozený a wÿřczenÿ pan* Karel Thauer, *med. doct.*; *testes*: *urozený pan* Gÿlgÿ Pÿseckÿ [Jiljí Písecký], panna Barbora Hlawowa [Barbora Hlavová], panna Anna Bartlowa [Anna Bartlová], *M.St.M.*; † SMP, farnost / paroisse Panny Marie na Louži, *od zlatého kapra* [n° 680], 13. 03. 1762, *nemocz psotnik*)

oo **2)** SMP, farnost / paroisse Panny Marie na Louži, *od zlatého kapra* [n° 680], 09. 07. 1764 (*družba*: pan Waczlaw Pokornÿ [Václav Pokorný]; *družiczka*: panna Wiktoria Musylowa [Viktoria Musilová]; *testes*: pan Prokop Prazsky [Prokop Pražský], pani Alzbieta Ekhardowa [Alžběta Ekhardová], *oba M.S.M.P.*, Petr Pohl)

Ssimon Reycha / Simon Reicha [Šimon Rejcha], *pistor* [pekař / boulanger] * Chudenice, 06. 04. 1740 (*levans*: Ssimon Staniek [Šimon Staněk]; *testes*: Matieg Drozda [Matěj Drozda], Anna Rohousska [Anna Rohoušová] *wssychni z Chudenicz*; † ?, 01. 1771 [?])

enfants / děti

3.2. Joannes Nepomucenus Franciscus Sebastianus [Jan Nepomuk František Sebastian] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *ex domo Spalkiana* [n° 471], 21. 01. 1766; *levans*: *prænobilis dominus* Franciscus Wrani [František Vraný], *advocatus*; *testes*: *dominus* Adalbertus Sigmund [Vojtěch Sigmund], *C.A.U.*, *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *C.A.U.*, *virgo* Barbara Hlawin [Barbora Hlavová]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, [n° 471], 16. 02. 1766, *in phrenesi*)

3.3. Franciscus de Paula Antoninus Simon [František de Paula Antonín Šimon] (* SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733],

VIII Mariage avec Anna Kilianová / sňatek s Annou Kilianovou: 19. 06. 1758 (PML O4, p. 451 (454)); elle meurt / úmrtí manželky: 18. 10. 1758, 40 ans / let (PML Z3, fol. 12v (25)).

01. 04. 1769; *levans*: *prænobilis dominus* Antonius Wrani [Antonín Vraný], *procurator*; *testes*: *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *civis Vetero-Pragensis, pistor, praenobilis domina* Anna Schultzin [Anna Schultzová] *senatorissa*; † SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733], 06. 05. 1769, *ex phrenesi*)

3.4. ***Antonius Josephus / Antoine Joseph*** [***Antonín Josef***] (* SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, *od Worlu* [n° 733], 26. 02. 1770; *levans*: *dominus* Antonius Wrani [Antonín Vraný], *procurator ad inferiores instantias*; *testes*: *dominus* Joannes Czermak [Jan Čermák], *civis Vetero-Pragensis, molitor*, *consultissima domina* Anna Schultzin [Anna Schultzová]; † Paris, 28. 05. 1836)

oo **3)** SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, n° 421, 30. 07. 1771 (*paranymphi*: Joannes Koyer (?), *virgo* Josepha Jezkin [Josefa Ježková], *Pragenses*; *testes*: Jacobus Jezek [Jakub Ježek], *C.A.U.*, *dominus* Procopius Praski [Prokop Pražský], *C.A.U. et pistor*)

Nicolaus Zelinka / Zelenka [Mikuláš Zelenka], *magister pistor* [mistr pekařský / maître boulanger][IX], *C.A.U.* (* Praha, ?[X], † ?, před / avant 1816)

enfants / děti

3.5. Theresia Corona Rosalia [Terezie Korona Rozálie] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *ad Buchta* [n° 421], 12. 10. 1772; *levans: prænobilis virgo* Rosalia Wrannin [Rosalie Vránová]; *testes*: *dominus* Procopius Prasky [Prokop Pražský], *C.A.U.*, *dominus* Wenceslaus Buliczek [Václav Bulíček], *C.A.U.*, *dominus* Joannes Barta [Jan Bárta], *C.A.U.*, *domina* Magdalena Bublin [Magdalena Bublová] *C.A.U.*, *domina* Elisabetha Hanisin [Alžběta Hanisová]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, n° 421, 17. 10. 1772, *phrænesis*)

3.6. Nicolaus Simon [Mikuláš Šimon] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *ad viridem cervum* n° 421, 08. 01. 1774; *levans*: *dominus* Simon Pastolini,

IX Les actes de baptême de ses deux dernières filles précisent respectivement : / V křestních listech dvou posledních dcer je uveden jako: *Magister pistor*, *Beckermeister*; et de même, sa veuve est qualifiée de *Meisterbäckerin* dans son acte de sépulture / jeho vdova je u zápisu pohřbu uvedena jako *Meisterbäckerin*.

X Les actes de baptême de ses trois premiers enfants indiquent qu'il est *natus Pragæ* ou *oriundus Pragæ*. Un Mathias Nicolaus Zelenka, fils de Wenceslaus et Ursula, est baptisé le 6 février 1746, mais rien ne prouve qu'il s'agisse du même personnage. / V křestních listech prvních tří dětí je uveden jako *natus Pragæ* nebo *oriundus Pragæ*. V Praze byl 6. února 1746 pokřtěn jistý Mathias Nicolaus Zelenka, syn Wenceslause a Ursuly, nic však nedokazuje, že se jedná o tutéž osobu (CZ-Pam, KŘ N3, p. 131 (135)).

C.A.U.; *testes*: *dominus* Wenceslaus Buliczek [Václav Bulíček], *C.A.U.*, *dominus* Procopius Prasky [Prokop Pražský], *C.A.U.*, *domina* Apollonia Malleczkin [Apolonie Malečková]; † SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, *ad viridem cervum* n° 421, 15. 01. 1774, *phrænesis*)

3.7. Adalbertus Wenceslaus [Vojtěch Václav], *chirurgus*, *Wundarzt* [ranhojič / chirurgien] (* SMP, farnost / paroisse Svatého Jiljí, n° 471, 21. 04. 1775; *levans*: *dominus* Jacobus Ampezan, *C.A.U.*; *testes*: *dominus* Franciscus Buliczek [František Bulíček], *dominus* Franciscus Musil [František Musil], *C.A.U.*, *domina* Apollonia Maleczkin [Apolonie Malečková], *C.A.U.*, *domina* Anna Sichin [Anna Sichová], *C.A.U.*;† SMP, farnost / paroisse Matky Boží před Týnem, nº 6, 03. 01. 1819, *Nervenfieber*)

oo SMP, farnost / paroisse Svatého Havla, n° 28, 13. 02. 1804 (*Bestand*: *Herr* Andreas Walter, *Burger*, Johann Pospieschil [Jan Pospíšil], *Student*)

Katharina Lahodin [Kateřina Lahodová] (* ?, 1771/1772; † ?, ?)

sans postérité [?] / bezdětní [?][XI]

3.8. Anna Maria Juliana [Anna Marie Juliana] (* SMP, paroisse Svatého Jiljí, n° 428, 16. 02. 1779; *levans*: *domina* Maria Anna Paulin [Marie Anna Paulová]; *testes*: *dominus* Wenceslaus Buliczek [Václav Bulíček], *C.V.P.*, *dominus* Procopius Braski [Prokop Pražský], *C.V.P.*; † SMP, paroisse Svatého Jiljí, n° 461, 21. 04. 1780, *catharrus*)

3.9. Philippina Maria Anna [Filipína Marie Anna] (* SMP, paroisse Svatého Jiljí, n° 440, 01. 05. 1782; *levans*: *domina* Maria Anna Musill [Marie Anna Musilová], *C.V.P.*; *testes*: *domina* Maria Anna Paul [Marie Anna Paulová], *C.V.P.*, *dominus* Procopius Praski [Prokop Pražský], *C.V.P.*; † po / après 1806)

3.10. Theresia Magdalena [Terezie Magdalena] (* SMP, paroisse Svatého Jiljí, n° 468, 25. 09. 1785; *Paten:* Thereßia Paßeczkin [Terezie Pasečková], *Burgerin*, Mathias Wazlawka [Matouš Václavka], *Burger*; † SMP, paroisse Svatého Haštala, n° 878, 05. 10. 1786, *an der Zahn-Freyß*)

XI Le 16 juin 1811 naît Francisca de Paula Barbara, fille d'Adalbert Zelenka, *Schleifer* (remouleur), et Barbara née Neczasin [Nečasová]. En raison de la différence de profession, on ne peut affirmer qu'il s'agisse du demi-frère de Reicha, qualifié de chirurgien dans ses actes de mariage et de sépulture. Toutefois, le décès de ce dernier a eu lieu dans la même paroisse (Matky Boží před Týnem) que le baptême de 1811. / V téže farnosti, kde Rejchův nevlastní bratr zemřel, se 16. června 1811 narodila Francisca de Paula Barbara, dcera Adalberta Zelenky, který je uveden jako *Schleifer* (brusič), a Barbary rozené Nečasové. S ohledem na odlišné povolání od Rejchova nevlastního bratra, který byl ranhojičem, nelze potvrdit, že se jedná o jeho rodinu (CZ-Pam, TÝN N12, fol. 203r (207)).

Sources / Prameny:

CZ-Pam, HŠ Z5, fol. 20v (40); HV N2, fol. 127r (248), 136r (266); HV N3, fol. 13r (19), 19r (31), 30v (54), 41r (75), 57r (107), 73v–74r (140–141), 101v (196); HV O3, fol. 104 (203); HV O7, fol. 22v–23r (25); HV Z1, p. 164 (164), 168 (168), 171 (171); HV Z2, fol. 20r (34), 63r (120), 70v (135), 78r (150); HV Z3, fol. 34r (70); HV Z5, fol. 153v (156); JIL N4, fol. 229v–230r (419), 252v–253r (443), 275v–276r (466), 337v–338r (528); JIL N5, fol. 5r (7); JIL N6, fol. 8v (14); JIL O3, fol. 234v–235r (460); JIL Z3, fol. 127v–128r (228), 141v–142r (242); JIL Z4, fol. 35v–36r (38); MAR N3O3, fol. 41r (77), fol. 199r (391), fol. 203v (400); PML N6, fol. 217r (430); PML Z2, fol. 226r (433); PML Z3, fol. 35r (70); PML O4, p. 515 (518); TÝN N9, fol. 22r (42), 30v (59); TÝN Z4, fol. 50r (93); TÝN Z7, fol. 28r (30)

CZ-PLst, Chudenice 01, p. 323 (164)

F-Pap, 5Mi1 1258, vues / snímky 2620-2622 (48-50)

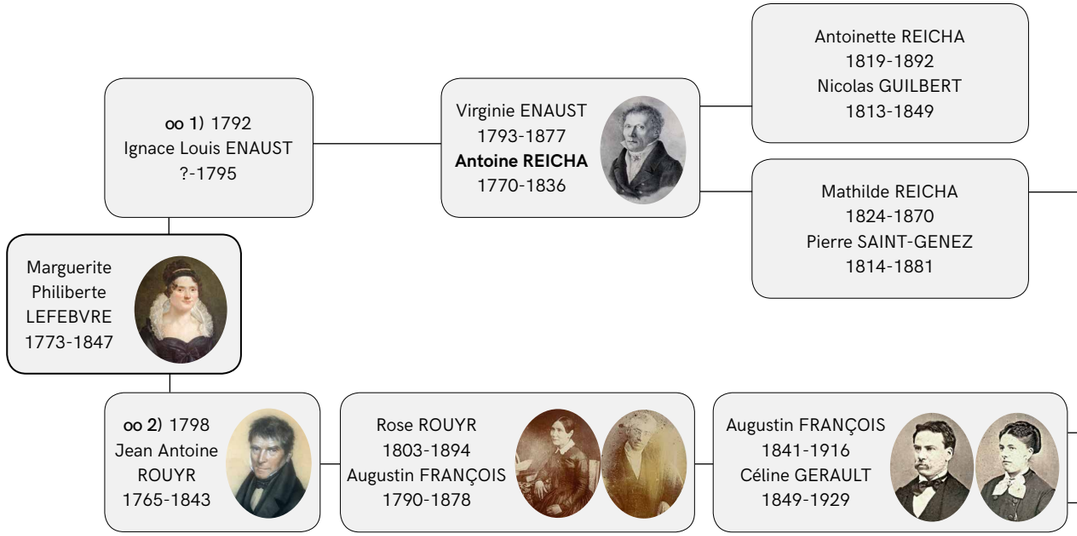
CHAPITRE II / KAPITOLA II

La famille française d'Antoine Reicha et sa descendance

Philippe Bernard de Raymond

ANTOINE REICHA, ENTRE MÉMOIRE ET HISTOIRE [94]

Reicha se fixe définitivement en France en 1808 ; il se marie à Paris le 18 octobre 1818. De cette union sont nées deux filles, Antoinette en 1819 et Mathilde en 1824.



Arbre généalogique simplifié de Marguerite Lefebvre, belle-mère de Reicha / Zjednodušený rodokmen Marguerite Lefebre, Rejchovy tchyně

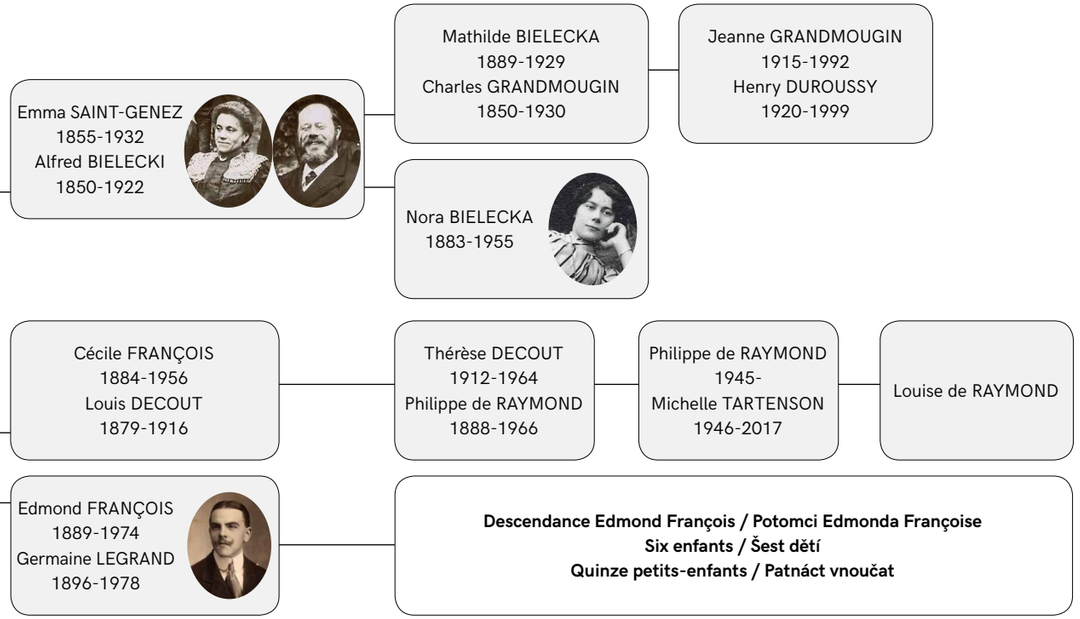
94 La première des quatre parties de ce texte reprend et met à jour une partie de BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015.

Francouzská rodina Antonína Rejchy a její potomci

Philippe Bernard de Raymond

ANTONÍN REJCHA: VZPOMÍNKY A HISTORIE[94]

Rejcha se ve Francii definitivně usadil v roce 1808 a 18. října 1818 se v Paříži oženil. Z tohoto svazku se narodily dvě dcery: Antoinette v roce 1819 a Mathilde v roce 1824.



94 První ze čtyř částí tohoto textu přejímá a aktualizuje část článku BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015.

L'aînée des deux filles se fixe à Saint-Dizier (Haute-Marne), sans descendance connue ; la cadette, restée à Paris, y a une fille, Emma Saint-Genez, et deux petites-filles, Eléonore (dite Nora) et Mathilde Bielecka, filles du diplomate Alfred Bielecki. Cette postérité parisienne s'éteint avec Jeanne Grandmougin (épouse Duroussy) en 1992 ; elle était l'arrière-arrière-petite-fille d'Antoine Reicha.

La belle-mère de Reicha, Marguerite Lefebvre (1773-1847), remariée en 1798 à Jean Antoine Rouyr, artiste demeurant rue Saint-Jacques à Paris, y a aujourd'hui une très nombreuse postérité (descendance d'Augustin François), dont l'auteur de ce texte, lointain apparenté d'Antoine Reicha.

Lointain ? Si cinq générations me séparent de Marguerite Lefebvre et Jean Antoine Rouyr, j'ai bien connu, enfant, Nora Bielecka (décédée en 1955) et sa nièce Jeanne Duroussy. Voilà pour la distance généalogique ; il y a aussi la mémoire familiale. Le souvenir de Reicha y est resté bien vivant : quelque cent quarante ans après, ma mère me parlait de ce grand musicien dont « l'opéra n'avait malheureusement pas connu le succès espéré par le compositeur à cause de la médiocrité du livret [95]. »

L'usage dans la famille, établi manifestement par l'intéressé à son arrivée en France, est de prononcer phonétiquement « Reica » le patronyme Reicha. Cette tradition orale familiale doit être confrontée à d'autres éléments : on trouve sur le bordereau récapitulatif des lettres de candidature au fauteuil de Boieldieu (section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts), la mention « Reica » entre les noms d'Onslow et d'Halévy [96]. Le secrétaire a utilisé une orthographe phonétique. De même, le clerc d'un des notaires de Reicha (Me Froger-Deschesnes) écrit « Reika » sur la page de garde d'une minute établie dans l'étude [97], nous confirmant involontairement l'usage phonétique du temps.

Aucun fonds documentaire Reicha n'ayant malheureusement été conservé dans la famille, il s'est avéré indispensable de visiter les fonds d'archives parisiens, Archives nationales, archives de l'Institut de France, Archives de Paris, Bibliothèque nationale de France.

95 Il peut s'agir de *Sapho*, livret d'Adolphe-Simonis Empis et d'Hippolyte Cournol ou plutôt de *Natalie*, livret de Jean-Henri Guy (voir chapitres VII et VIII).

96 F-Pifsa, Pièces annexes 5 E 24, 1835.

97 F-Pan, MC/ET/XXXI/640 acte n° 37 du 27 juillet 1832.

Starší z dcer se usadila v Saint-Dizier (Haute-Marne) bez známých potomků, mladší zůstala v Paříži a měla zde dceru Emmu Saint-Genez a dvě vnučky Eléonore (zvanou Nora) a Mathilde Bielecké, dcery diplomata Alfreda Bieleckého. Tato pařížská větev vymírá spolu s Jeanne Grandmougin (provdanou Duroussy) v roce 1992, prapravnučkou Antonína Rejchy.

Rejchova tchyně Marguerite Lefebvre (1773–1847), jež se v roce 1798 podruhé vdala za Jeana Antoina Rouyra, umělce s bydlištěm v rue Saint-Jacques v Paříži, má početné dodnes žijící potomky (po Augustinu Françoisovi), jedním z nich jsem já sám, vzdálený příbuzný Antonína Rejchy.

Vzdálený? Sice mne od Marguerite Lefebvre a Jeana Antoina Rouyra dělí pět generací, ale jako dítě jsem znal Noru Bieleckou (zemřela v roce 1955) a její neteř Jeanne Duroussy. Toť tedy vše k tomu, co se týká rodové vzdálenosti, vedle toho je zde také rodinná paměť. Vzpomínka na Rejchu zde zůstala živá: o asi sto čtyřicet let později hovořila moje matka o velkém skladateli, jehož „opera naneštěstí nedosáhla úspěchu, ve který skladatel věřil, a to kvůli průměrnosti libreta".[95]

Příjmení Rejcha bylo podle rodinného úzu foneticky vyslovováno „Rejka", jak to zjevně zavedl sám skladatel po příjezdu do Francie. Tuto ústní rodinnou tradici je třeba srovnat s dalšími skutečnostmi: v průvodním dokumentu kandidatur na místo po Boieldieuovi (sekce hudební skladby Akademie umění) nacházíme jméno „Reica" mezi jmény Onslowa a Halévyho.[96] Tajemník použil fonetický pravopis. Podobně koncipientka jednoho z Rejchových notářů (paní Froger-Deschesnes) zapsala „Reika" na předsádku oficiálního dokumentu vytvořeného v jejich kanceláři,[97] což mimoděk dokládá fonetický úzus v té době.

Jelikož se v rodině nedochovaly žádné písemné doklady o Rejchovi, nezbývá, než pátrat v pařížských archivech, Národním archivu, Archivu Francouzského institutu, Pařížském archivu nebo ve Francouzské národní knihovně.

95 Mohlo by se jednat o *Sapho* na libreto od Adolpha-Simonise Empise a Hippolyta Cournola nebo spíše o *Natalie* na libreto od Jean-Henryho Guye (viz kapitoly VII a VIII).

96 F-Pifsa, Přílohy 5 E 24, 1835.

97 F-Pan, MC/ET/XXXI/640 acte n° (výnos číslo) 37 ze dne 27. července 1832.

Des débuts économiquement difficiles

Les débuts de Reicha à Paris, malgré un travail acharné qui lui confère une réelle notoriété, ne lui permettent pas de sortir d'une situation économique très modeste. Un de ses élèves, Jacques-Auguste Delaire, nous indique qu'à cette époque Reicha habitait 30 rue des Bons-Enfants « une modeste chambre » [98]. Se mariant en 1818, à l'âge de quarante-huit ans avec une femme de vingt-cinq, Virginie Enaust, il n'améliore pas son niveau de vie : son contrat de mariage [99] nous précise les apports des futurs époux, 4 000 francs pour lui, « montant de ses deniers comptants et de la valeur des habits linges et hardes à son usage personnel et de ses meubles et effets mobiliers », et 2 000 francs de dot pour elle, « se composant d'argent comptant et de la valeur des meubles meublans [*sic*] effets mobiliers, habits, linge, hardes et bijoux à l'usage personnel de Mlle Enaust. » Le notaire précise que cette somme provient « de ses gains et épargnes et de divers dons qui lui ont été faits jusqu'à ce jour » ; il nous indique ainsi qu'elle avait une activité économique, malheureusement non précisée. Virginie Enaust habite alors chez son oncle et sa tante, M. et Mme Trassart, 7 rue Chabanais [100], à quelques dizaines de mètres de l'Académie royale de musique [101]. Nous ne savons pas comment les époux se sont connus. La future épouse ne figurant pas dans les dossiers du personnel de l'Opéra [102], il ne nous reste que les conjectures… On notera que Reicha n'a convolé en justes noces, en octobre 1818, à l'église Saint-Roch, qu'après sa nomination comme professeur de contrepoint au Conservatoire qui lui donne enfin un statut social plus en vue et un traitement régulier, bien que modeste de 1 500 francs par an.

98 DELAIRE 1837, p. 11.

99 F-Pan, MC/ET/XXXI/434, minutes de Me Antoine Thirion, 1818, mariage d'Antoine Reicha et Virginie Enaust.

100 Branche nord de l'ancienne rue Chabanais (actuelle rue Cherubini).

101 L'ancien Opéra de Paris est alors situé rue de Richelieu, face à la Bibliothèque royale ; après l'attentat de Louvel contre le duc de Berry en 1820, l'immeuble sera rasé et l'Opéra reconstruit en 1821 rue Le Peletier.

102 LABAT-POUSSIN 1977, table des personnels, p. 475.

Ekonomicky obtížný začátek

Rejchovy začátky v Paříži jsou spojeny se zanícenou prací, která mu přinesla i dobré jméno, avšak neumožnila mu dostat se z poněkud nuzného živobytí. Jeden z jeho žáků, Jacques-Auguste Delaire, poukazuje na to, že v té době Rejcha obýval „skromnou světnici“[98] v čísle 30 na rue des Bons Enfants. Oženil se roku 1818 ve věku čtyřiceti osmi let s pětadvacetiletou ženou – Virginií Enaust, ale jeho životní úroveň se nezlepšila: manželská smlouva[99] jasně stanovila majetek novomanželů, 4 000 franků pro něj „vyplývajících z aktuální hotovosti, dále z hodnoty oděvů, prádla a svršků osobní potřeby, jakož i z jeho nábytku a movité výbavy“ a 2 000 franků věnem pro ni „sestávající[ch] z peněžité hotovosti, z hodnoty vybavení, movitého majetku, oděvů, prádla, osobních svršků a šperků osobní potřeby slečny Enaust“. Notář uvedl, že tato suma pochází „z jejích příjmů a úspor a různých příspěvků, které jí byly dosud poskytnuty“, zapsal tedy, že snoubenka provozuje výdělečnou činnost, avšak bez specifikace. Virginie Enaust tehdy bydlela u svého strýce a tety Trassartových, v čísle 7 rue Chabanais,[100] několik desítek metrů od Královské akademie hudby.[101] Nevíme, jak se snoubenci seznámili. Jelikož snoubenka nefiguruje ve spisech zaměstnanců opery,[102] můžeme se jen domnívat… Podotkněme pouze, že Rejcha složil manželský slib v říjnu 1818 v kostele Saint-Roch až poté, co byl jmenován profesorem kontrapunktu na Pařížské konzervatoři, čímž konečně dosáhl příznivějšího sociálního statusu a skromnějšího, avšak pravidelného příjmu (1 500 franků ročně).

98 DELAIRE 1837, s. 11.

99 F-Pan, MC/ET/XXXI/434, minutes de Me Antoine Thirion, 1818, sňatek Antonína Rejchy a Virginie Enaust.

100 Severní část bývalé rue Chabanais (aktuálně rue Cherubini).

101 Bývalá Pařížská opera se tehdy nacházela na rue de Richelieu naproti Královské knihovně; po Louvelově atentátu na vévodu Berryho v roce 1820 byla budova srovnána se zemí a opera byla zprovozněna roku 1821 na rue Le Peletier.

102 LABAT-POUSSIN 1977, tabulka zaměstnanců, s. 475.

Une épouse issue du milieu des employés, une belle-mère issue du monde de la boutique et de l'échoppe

Virginie Enaust a pour père Ignace Louis, dont on n'a retrouvé que le relevé d'un acte d'état civil à Paris [103] dans lequel il est qualifié de « déclamateur » ; on sait aussi qu'il est qualifié d'« employé » dans l'acte de mariage de sa fille [104] et qu'il s'était marié le 21 août 1792 avec Marguerite Philiberte Lefebvre, née à Paris en 1773 ; il n'est pas indifférent de noter que le mariage a lieu, selon l'usage, dans la paroisse de la future épouse, Saint-Germain-l'Auxerrois, dont l'église est située en face de la Cour carrée du Louvre à quelques centaines de mètres des Tuileries, résidence royale prise d'assaut la veille par les révolutionnaires…

Devenue veuve en 1795 [105] elle s'est remariée en 1798 à Jean Antoine Rouyr. Cette belle-mère de Reicha était marchande mercière [106] rue Saint-Jacques et son second mari, issu d'une famille de maîtres perruquiers du quartier Saint-Honoré, était dessinateur, peintre et graveur et avait exposé un *Portrait de jeune fille* au Salon de 1809. Il était donc lié au milieu des artistes de Paris et il y avait chez lui des toiles de Vien et de Jean-Jacques Lagrenée. Deux portraits de Jean Antoine Rouyr et de Marguerite Lefebvre sont conservés par la famille.

Antoine Reicha et son épouse s'installent quelque temps, après leur mariage, au domicile des oncle et tante de la mariée, qui avaient élevé Virginie Enaust après le décès de son père. On retrouve au n° 2 de la rue de la Corderie-Saint-Honoré le ménage Trassart et le ménage Reicha peu de temps après le mariage de ces derniers. Pierre Trassart était chef de bureau aux Ponts et chaussées ; il décède en 1821 et sa veuve Marie-Françoise continuera d'habiter près de sa nièce Virginie jusqu'à sa mort en janvier 1831.

103 La quasi-totalité des actes de l'état-civil parisien a disparu dans les incendies de la période de la Commune de Paris en mai 1871. On ne dispose pour l'essentiel que de ceux des actes qui ont fait l'objet d'une reconstitution ultérieure, sous-série 5Mi1 des Archives de Paris (F-Pap). C'est ici le fonds des relevés de mariages parisiens de 1613 à 1805 du cabinet privé Andriveau qui nous donne cette information.

104 F-Pap, 5Mi1 2028, vues 1380 à 1382 (15 octobre 1818, vues 7 à 9/47), acte reconstitué à la demande de Mme Veuve Guilbert (Antoinette Reicha) et publié dans EMMANUEL 1937, p. 118-119.

105 La date du décès d'Ignace Louis Enaust (26 juillet 1795) nous est donnée par une source fiscale, la table des successions et absences du 3e arrondissement ancien de Paris, F-Pap, DQ8 28, vue 10/31.

106 Les « marchands merciers » constituent une très ancienne corporation parisienne, qui au XVIIIe siècle développera auprès de ses clients aisés le goût des objets importés par les Compagnies des Indes, notamment la porcelaine chinoise. Ils sont les ancêtres de nos modernes antiquaires.

Snoubenka z prostředí pracujících, tchyně z prostředí obchůdku a stánkového prodeje

Virginie Enaust se narodila otci Ignaci Louisovi, jehož jméno jsme nalezli v občanskosprávním dokladu s vydáním v Paříži,[103] kde figuruje jako „řečník"; víme také, že je uveden jako „zaměstnanec" v oddacím listě své dcery[104] a že se oženil 21. srpna 1792 s Marguerite Philiberte Lefebvre, narozenou v Paříži roku 1773. Je podstatné říci, že se sňatek konal dle zvyku ve farnosti snoubenky, v kostele Saint-Germain-l'Auxerrois, který stojí naproti Čtvercovému nádvoří Louvru, několik stovek metrů od Tuileries, královského paláce, na který v předvečer svatby zaútočili revolucionáři…

V roce 1795[105] ovdověla, podruhé se provdala v roce 1798 za Jeana Antoina Rouyra. Rejchova tchyně byla obchodnicí s uměleckými předměty[106] na rue Saint-Jacques a její druhý manžel původem z rodiny mistrů vlásenkářů ze čtvrti Saint-Honoré byl kreslíř, malíř a grafik, který se v roce 1809 zúčastnil Salonu, kde vystavoval *Portrét mladé dívky*. Byl tedy spojen s prostředím pařížských umělců a našly se u něj plátna Vienova nebo Jeana Jacquese Lagrenéeho. V rodině se dochovaly dva portréty Jeana Antoina Rouyra a Marguerite Lefebvre.

Nějakou dobu po svatbě pobýval Antonín Rejcha spolu s manželkou u jejího strýce a tety, kteří Virginii Enaust vychovávali po smrti jejího otce. V čísle 2 rue de la Corderie-Saint-Honoré se krátce po svatbě nacházela domácnost Trassartových a Rejchových. Pierre Trassart byl vedoucím kanceláře v Ponts et Chaussées (Správa komunikací), zesnul roku 1821 a vdova po něm Marie-Françoise nadále bydlela poblíž své neteře Virginie až do své smrti v lednu 1831.

103 Téměř všechny pařížské občanskosprávní spisy zmizely při požárech v období Pařížské komuny během května 1871. Nemáme k dispozici nic, kromě těch spisů, které prošly pozdějším procesem obnovy, podsérie 5Mi1 v Archives de Paris (Pařížský archiv, F-pap). Tuto informaci zde nalezneme ve fondu se seznamy sňatků v Paříži v letech 1613–1805 soukromé kanceláře Andriveau.

104 F-Pap, 5Mi1 2028, náhled 1380 až 1382 (15. října 1818, náhledy 7 až 9/47), dokument obnovený na žádost vdovy Guilbert (Antoinette Reicha) a vydaný v EMMANUEL 1937, s. 118–119.

105 Den úmrtí Ignace Louise Enausta (26. července 1795) můžeme vyčíst z daňového dokladu, tabulky dědictví a absencí z někdejšího pařížského 3. okrsku, F-Pap, DQ8 28, náhled 10/31.

106 „Marchands merciers" (obchodníci s uměleckými předměty) jsou velmi starým pařížským cechem, který v 18. století u svých zámožných zákazníků podnítil zájem o umělecké zboží přivážené Indickou společností, zejména pak čínský porcelán. Jsou to předchůdci dnešních antikvářů.

Reicha constitue patiemment un patrimoine mobilier pour assurer l'avenir de sa famille

La lenteur de la reconnaissance sociale se retrouve dans la sphère privée : il faudra à Reicha une certaine obstination pour constituer progressivement un patrimoine conséquent [107].

L'année de sa nomination au Conservatoire est pour Reicha celle de son mariage [108] ; on a vu, plus haut, la modicité des apports des futurs époux. Reicha n'avait alors en patrimoine (6 000 francs) que quatre fois le montant de son traitement annuel initial (1 500 francs).

Son patrimoine final nous est décrit en détail dans son inventaire après décès [109]. Ce document manuscrit de vingt et une pages a été établi, conformément au droit civil français, pour déterminer l'avoir des bénéficiaires de la succession du défunt Antoine Reicha : sa veuve et ses deux filles mineures (l'aînée Antoinette est alors âgée de dix-sept ans et la cadette Mathilde n'a que douze ans). Le conseil de famille, sous la présidence du juge du 2e arrondissement de Paris, a désigné comme subrogé tuteur le corniste Louis-François Dauprat, ce qui nous montre clairement la grande proximité de ce dernier avec la famille Reicha.

L'inventaire nous apprend que le terme courant du loyer annuel, 950 francs, reste dû. Cette information précieuse nous indique que la famille Reicha était locataire de son appartement de quatre pièces et nous permet de situer ce montant dans la distribution du montant des loyers parisiens pour l'année 1828 que nous connaissons grâce à la thèse d'histoire d'Adeline Daumard [110]. L'histogramme établi à partir des données du tableau associé nous fait voir que le loyer de Reicha se situait dans le bas du dernier décile. À une époque où les loyers des Parisiens sont en moyenne de 10 % de leur revenu, on peut estimer le revenu annuel de Reicha, à la fin de sa vie, à environ 10 000 francs.

107 Reicha aura pour cela recours à un instrument juridique alors très courant, la constitution de rentes hypothécaires, généralement à 5 %.

108 Parmi leurs témoins de mariage, Alexis de Garaudé et Joseph Guillou, tous deux professeurs au Conservatoire. F-Pap, 5Mi1 2028 du 15 octobre 1818 vue 7/47 (EMMANUEL 1937, p. 119, indique par erreur G. Guillou).

109 F-Pan, MC/ET/XCIII/567, minutes de Me Pierre Corbin, 1836, inventaire après décès d'Antoine Reicha. Ce document est transcrit dans BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, annexe 5, p. 43.

110 DAUMARD 1996, p. 23, « Répartition des loyers selon leur valeur. En pourcentage, année1828 ».

Rejcha trpělivě rozšiřuje movité jmění, aby zajistil rodinu

Sociálního uznání se mu dostávalo pomalu, což se odráželo v soukromí: Rejcha postupně s nutnou dávkou vytrvalosti rozšiřoval rodinný majetek.[107]

Rok, kdy získal místo na konzervatoři, je pro Rejchu rovněž rokem svatby;[108] výše jsme mohli vidět skromný majetek novomanželů. Rejcha vlastnil pouze čtyřnásobek (6 000 franků) svého nástupního ročního příjmu na konzervatoři (1 500 franků).

Jeho dědictví je podrobně popsáno v inventáři po úmrtí.[109] Tento rukopis o jednadvaceti stranách byl sepsán v souladu s francouzských občanským zákoníkem za účelem přidělení podílu na majetku pozůstalým po zesnulém Antonínu Rejchovi, tedy vdově a jeho dvěma nezletilým dcerám (starší Antoinette bylo v té době sedmnáct let a mladší Mathilde pouze dvanáct). Rodinná rada v čele se soudcem druhého pařížského okrsku určila jako spoluporučníka hornistu Louise-Françoise Dauprata, což dokládá jeho úzké vztahy s rodinou Rejchových.

Z inventáře se dozvídáme, že aktuální platba za roční nájemné ve výši 950 franků zůstala nezaplacena. Tato cenná informace ukazuje na to, že rodina Rejchových si čtyřpokojový byt pronajímala. Máme tak možnost porovnat tuto částku s cenami pařížského nájemného v roce 1828, které známe díky doktorské práci Adeline Daumard v oboru historie.[110] Histogram sestavený na základě údajů z doprovodné tabulky ukazuje na to, že nájemné Rejchových se nachází na spodní hranici posledního decilu. V době, kdy se nájemné Pařížanů pohybovalo v průměru kolem 10 % jejich příjmů, můžeme odhadnout Rejchův roční příjem ke konci jeho života na přibližně 10 000 franků.

Rejchovo jmění v roce 1836 a jeho právní převod

Vedle informací o životním stylu Rejchovy rodiny najdeme v inventáři notáře Corbina souhrn Rejchova rodinného majetku. Hodnota společného vlastnictví vzešlého z manželství z roku 1818 nabyla přibližně 150 000 franků v roce 1836. Během osmnácti let se tedy znásobila pětadvacetkrát.

107 Rejcha proto využil tehdy běžného právního nástroje, hypoteční renty, většinou ve výši 5 %.

108 Mezi svatebními svědky byli Alexis de Garaudé a Joseph Guillou, oba profesoři konzervatoře. F-Pap, 5Mi1 2028 z 15. října 1818, náhled 7/47 (EMMANUEL 1937, s. 119 omylem uvádí G. Guillou).

109 F-Pan, MC/ET/XCIII/567, minutes de Me Pierre Corbin, 1836, inventář po úmrtí Antonína Rejchy. Tento dokument je přepsán v BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, příloha 5, s. 43.

110 DAUMARD 1996, s. 23, „Členění nájmů dle jejich výše. V procentech, rok 1828".

Le patrimoine de Reicha en 1836 et sa dévolution

Au-delà des informations relatives au mode de vie de la famille Reicha, l'inventaire du notaire Corbin nous donne une évaluation de la fortune de Reicha. La valeur de communauté de biens issue du mariage de 1818 est d'environ 150 000 francs en 1836. Elle a donc été multipliée par vingt-cinq pendant ces dix-huit ans.

L'ouvrage d'Adeline Daumard nous fournit, là encore, de précieux éléments pour situer la fortune de Reicha dans la distribution des fortunes des défunts parisiens des années 1820 (4 234 successions déclarées pour 13 233 décès d'adultes) et 1847 (4 668 successions pour 16 998 décès) [111]. Son montant de 150 000 francs correspond grossièrement à la médiane de la distribution de sa catégorie socio-professionnelle, « les fonctionnaires », pour l'année 1836.

Dans ce total, une faible partie (moins de 12 000 francs) provient de l'héritage de Mme Trassart, la tante de Virginie, décédée en 1830 [112]. Les biens meubles décrits représentent 6 000 francs (soit un montant équivalent à l'apport des deux époux au moment de leur mariage), les avoirs professionnels sont d'environ 3 000 francs. Il faut y ajouter les 8 000 francs d'argent liquide conservés par les Reicha à leur domicile.

Reste l'essentiel, les « dettes actives » – nous dirions aujourd'hui les créances –, environ 118 000 francs, dont il convient de déduire les « dettes passives » dues par le ménage à la date du décès (quelques milliers de francs).

On notera qu'aucun bien immeuble ne figure dans le patrimoine de Reicha, ce qui est rare pour un bourgeois parisien, même modeste. La propriété foncière était alors presque indispensable dans l'imaginaire bourgeois du temps : que l'on songe, parmi tant d'autres exemples, à l'« Ermitage » de Grétry à Montmorency, à la propriété de Dalayrac ou encore au domaine de Séricourt acquis par Eugène Scribe [113].

Au total, on peut donc estimer entre 9 000 et 10 000 francs les revenus annuels de Reicha à la fin de son existence, chiffre cohérent avec l'estimation proposée par Adeline Daumard pour les loyers parisiens du premier XIXe siècle (qui serait de 9 500 francs en l'occurrence). On est bien loin des revenus d'un Rossini, auquel le pouvoir royal attribue en 1825, sur la liste civile, une somme annuelle de 20 000 francs pour la fonction d'« inspecteur du chant » ou d'un Scribe, dont

111 DAUMARD 1996, p. 61.

112 F-Pan, MC/ET/XXXI/559, minutes de Me Jules-Victor Froger-Deschesnes, 1830, succession de Marie-Françoise Enaust épouse Trassart.

113 YON 2000.

Publikace Adeline Daumard také v tomto případě odhaluje cenné souvislosti, díky nimž lze určit jmění Rejchových v závislosti na rozdělení majetku zesnulých Pařížanů v letech 1820 (4 234 evidovaných pozůstalostí na 13 233 úmrtí dospělých) a v roce 1847 (4 668 pozůstalostí na 16 998 úmrtí).[111] Částka 150 000 franků zhruba odpovídá střední části statistiky v jeho sociálně profesní kategorii, tedy „státním zaměstnancům", za rok 1836.

V tomto celku náleží zanedbatelná část (méně než 12 000 franků) k dědictví paní Trassart, tety Virginie zesnulé roku 1830.[112] Zapsaná výbava představuje 6 000 franků (tedy ekvivalent jmění manželů v době svatby), hodnota majetku z profesní činnosti činí přibližně 3 000 franků. Dále připočtěme 8 000 franků v peněžní hotovosti uložených u Rejchů doma.

Zbývá to zásadní, „aktivní dluhy" – dnes bychom řekli pohledávky – přibližně 118 000 franků, z nichž je možno odečíst „pasivní dluhy" domácnosti k datu úmrtí (několik tisíc franků).

Dále můžeme zaznamenat, že v Rejchově dědictví nefiguruje žádná nemovitost, což je pro pařížského měšťana, byť ze skromnějších poměrů, spíše neobvyklé. Nemovité vlastnictví bylo v představě měšťana té doby téměř nezbytností: z celé řady příkladů vzpomeňme na Grétryho „Samotu" v Montmorency, na Dalayracovu usedlost nebo panství v Séricourt, které zakoupil Eugène Scribe.[113]

Rejchovy roční příjmy ke konci života lze tedy odhadnout celkem na 9 000 až 10 000 franků, což je údaj v souladu s hypotézami Adeline Daumard ohledně pařížských nájmů v první polovině 19. století (tj. v tomto případě 9 500 franků). Od příjmů takového Rossiniho jsme na míle daleko, neboť jemu královská výsost z osobního rozpočtu přidělila v roce 1825 roční rentu 20 000 franků za úřad „inspektora zpěvu" sine cura, anebo také Scribeho, jehož tvůrčí činnost mu dopomohla k velkému bohatství a dále generovala příjmy od 4 000 franků v roce 1810 až ke 150 000 frankům roku 1833.[114]

Zbývají příjmy z opery, s hořkostí zmiňované v autobiografii samotným Rejchou, nějakých 1 560 franků za šest představení *Natalie* v roce 1816 a 1 860 franků

111 DAUMARD 1996, s. 61.

112 F-Pan, MC/ET/XXXI/559, minutes de Me Jules-Victor Froger-Deschesnes, 1830, pozůstalost Marie-Françoise Enaust, vdané Trassart.

113 YON 2000.

114 *Ibid.*

l'activité créatrice a permis à l'auteur de constituer une considérable fortune, génératrice d'un revenu qui croît de 4 000 francs en 1810 à 150 000 francs en 1833 [114].

Restent les revenus tirés de l'Opéra, évoqués avec amertume par Reicha dans son autobiographie, quelque 1 560 francs pour les six représentations de *Natalie* en 1816 et 1 860 francs pour les douze de *Sapho* en 1822 [115]. C'est beaucoup comparé à son traitement au Conservatoire, c'est bien peu comparé aux grands succès du temps – que l'on songe à *Robert le Diable*, aux cent représentations la première année de *La Muette de Portici,* à *La Juive,* à *Guillaume Tell*. Notons au passage que Reicha ne reçoit pour chaque représentation qu'une somme égale à celle du librettiste, quand l'usage du temps s'établit le plus souvent à deux tiers pour le compositeur contre un tiers à l'auteur du livret.

À la mort de son mari, Virginie sollicite auprès de Cherubini une pension, à laquelle le temps d'enseignement insuffisant du défunt ne lui donnait pas droit ; Cherubini appuie cette demande auprès de la commission de contrôle de l'école [116] ; on ne connaît pas la suite donnée. L'actif net de la succession, de quelque 150 000 francs, est attribué pour moitié à Mme Reicha et un quart échoit à chacune de ses filles [117].

Mme Reicha habite ensuite 16 rue Royale-Saint-Honoré (1842, 1844), puis 2 rue de Sèvres (1847) et finira ses jours 55 rue de Vaugirard (1877), près de sa fille Mathilde. Elle repose au cimetière Montparnasse.

2 LA DESCENDANCE DIRECTE DE REICHA

La fille aînée de Reicha, Antoinette, épouse à l'église de la Madeleine, le 8 septembre 1842, Nicolas Guilbert, médecin d'origine parisienne [118], installé à Saint-Dizier, petite ville du département de la Haute-Marne ; elle demeure alors avec sa mère, 16 rue Royale-Saint-Honoré (quartier du Faubourg-Saint-Honoré). Elle sera veuve

114 YON 2000.

115 REICHA 2011, p. 94. À quoi il faut ajouter la vente de ce qu'on appellerait aujourd'hui des « produits dérivés », l'édition de trois airs de *Natalie* et douze de *Sapho*.

116 F-Pan, F/21/1301, Conservatoire de musique, Personnel, dossier Reicha, 1836.

117 F-Pap, DQ8, successions, 2e arrondissement de Paris, 1836, et DQ7, enregistrement, 2e arrondissement de Paris, 1836.

118 Auteur d'une thèse de médecine intitulée *Dissertation sur les calculs biliaires* (GUILBERT 1837).

za dvanáct představení *Sapho* v roce 1822.[115] Což je mnoho v porovnání s příjmy z konzervatoře, ale velmi málo v porovnání s úspěšnými operami té doby jako *Robert Ďábel*, se stovkou repríz hned prvního roku uvedení *Němé z Portici*, *Židovky* nebo *Viléma Tella*. Také stojí za zmínku, že Rejcha za každé představení získal odměnu shodnou s odměnou libretisty, přičemž úzus té doby nejčastěji přiznával dvě třetiny odměny pro skladatele a jednu třetinu pro autora libreta.

Po smrti manžela požádala Virginie u Cherubiniho o přidělení důchodu, na který nakonec nezískala nárok, jelikož doba výuky zesnulého nebyla dostatečná. Cherubini podpořil tuto žádost u školní kontrolní komise,[116] avšak výsledek této záležitosti není znám. Čistá aktiva pozůstalosti, zhruba 150 000 franků, byla z poloviny přiznána paní Reicha a čtvrtina připadla každé z dcer.[117]

Paní Reicha poté bydlela v čísle 16 na rue Royale-Saint-Honoré (1842, 1844), poté v čísle 2 na rue de Sèvres (1847) a dožila v čísle 55 na rue de Vaugirard (1877) nedaleko od své dcery Mathilde. Odpočívá na hřbitově Montparnasse.

2 PŘÍMÍ REJCHOVI POTOMCI

Starší dcera Antoinette se vdala 8. září 1842 v kostele Madeleine za Nicolase Guilberta, lékaře původem z Paříže,[118] bydlištěm v Saint-Dizier, malém městečku v departmánu Haute-Marne. V té době bydlela se svou matkou v čísle 16 na rue Royale-Saint-Honoré (čtvrť Faubourg-Saint-Honoré). Ovdověla ve třiceti letech, neboť její muž zemřel v Saint-Dizier roku 1849. Žádní jejich potomci nejsou známi. Antoinette se vrátila do Paříže, bydlela na rue Servandoni, posléze v čísle 17 na rue de Tournon, kde zemřela roku 1892 ve čtvrti, kterou obývala rodina jejího manžela.

Mladší Mathilde se vdala 3. června 1844 v kostele Saint-Thomas-d'Aquin za lékárníka Pierra Théodora Saint-Geneze. V té době pobývala v čísle 10 na Univerzitní ulici (rue de l'Université, čtvrť Faubourg-Saint-Germain). Saint-Genez byl

115 REICHA 2011, s. 94. K čemuž je třeba přidat prodej toho, co dnes nazýváme „příjmy odvozené", edice tří árií z *Natalie* a dvanácti ze *Sapho*.

116 F-Pan, F/21/1301, Conservatoire de musique (Hudební konzervatoř), Personnel (zaměstnanci), spis Reicha, 1836.

117 F-Pap, DQ8, successions (pozůstalosti), 2. okrsek Paříže, 1836, a DQ7, enregistrement (záznam), 2. okrsek Paříže, 1836.

118 Autor lékařské dizertační práce *Dissertation sur les calculs biliaires* (GUILBERT 1837).

24 Léon Leymonnerie : L'immeuble du 2 rue de Sèvres, Paris 6e. Dessin / Budova v rue de Sèvres č. 2, Paříž 6. okrsek. Kresba, 1870. Musée Carnavalet, inv. D. 8021 (525). (© CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet)

autorem doktorské práce s názvem *Nouvelles expériences sur les alcalis végétaux, effets obtenus* (Nové pokusy se zásaditostí rostlin, získané výsledky)[119] obhájené v roce 1842. Mathilde později bydlela se svým mužem nad lékárnou v čísle 2 v rue de Sèvres v šestém pařížském okrsku. Výloha lékárny je zřetelně viditelná na kresbě (viz obr. 24). Mathilde zemřela v červenci 1870 a nezažila smutný osud rodinného bytu o několik měsíců později během krvavého týdne. Skupina povstalců Pařížské komuny pod vedením Eugèna Varlina postavila barikádu na rozcestí Croix-Rouge, aby zatarasila přístup vládním jednotkám. Budova byla vyfotografována krátce po bombardování vládními jednotkami, zvanými „versailleští" (viz obr. 25).

25 Anonyme : Les ruines du Carrefour de la Croix-Rouge (aujourd'hui place Michel-Debré) et rue de Sèvres, après les incendies du 23 et 24 mai 1871. Photographie / Anonym: Ruiny křižovatky Croix-Rouge (dnes place Michel-Debré) a rue de Sèvres, pořízená po požárech z 23. a 24. května 1871. Fotografie, [1871]. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. PH4142-183. (© CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris)

119 SAINT-GENEZ 1842; dizertace citována též v časopise *Journal de pharmacie et de chimie*, 1843, sv. 3, s. 258, schůze farmaceutické společnosti ze dne 1. února 1843.

à trente ans, son époux étant décédé à Saint-Dizier en 1849. On ne leur connaît pas de descendance. Antoinette retourne vivre à Paris, rue Servandoni, puis 17 rue de Tournon, où elle décède en 1892, quartier habité par la famille de son mari.

La cadette, Mathilde, épouse le 3 juin 1844, en l'église Saint-Thomas-d'Aquin, Pierre Théodore Saint-Genez, pharmacien ; elle demeure alors 10 rue de l'Université (quartier du Faubourg-Saint-Germain). Saint-Genez était l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Nouvelles expériences sur les alcalis végétaux, effets obtenus* [119] soutenue en 1842. Mathilde habitera ultérieurement avec son mari au-dessus de la pharmacie de celui-ci, 2 rue de Sèvres, dans le 6e arrondissement de Paris. La devanture de la pharmacie est nettement visible sur le dessin ci-dessus (voir fig. 24). Mathilde, décédée en juillet 1870, ne connaîtra pas le triste sort du domicile familial quelques mois plus tard, pendant la semaine sanglante : un groupe de communards, dirigé par Eugène Varlin, construit une barricade au carrefour de la Croix-Rouge pour en interdire l'accès aux troupes gouvernementales. L'immeuble a été photographié peu après son bombardement par les Versaillais (voir fig. 25).

Leur fille Emma Saint-Genez (1855-1932) épouse en 1878 Alfred Bielecki (1850-1922). Bien que réformé pour cause de myopie, il s'était engagé volontairement pendant le siège de Paris au 171e bataillon de la garde nationale. Il fait carrière au ministère des Finances pendant vingt-huit ans ; passé aux Affaires étrangères en mai 1902, il sera vice-consul de France à Francfort, puis en 1909 vice-consul de France à Ioannina, alors encore sous domination ottomane, jusqu'à sa retraite l'année suivante. Il est alors décoré de la Légion d'honneur [120].

Le couple aura deux filles, Eléonore et Mathilde.

L'aînée, Eléonore, (1883-1955), exerce une activité de femme de lettres sous le nom de Nora Bielecka. Elle publie quelques articles dans la presse parisienne de son temps, fustigeant par exemple, pendant la Grande Guerre, la figure de *l'embusqué*. Elle s'avère une actrice engagée pour la cause des femmes dans la société de son temps. Elle publie des *Souvenirs de Ioannina* en 1912, un *Carnet d'une Parisienne* en 1924 et *Femme seconde, roman social* en 1939.

119 SAINT-GENEZ 1842 ; thèse citée également dans le *Journal de pharmacie et de chimie*, 1843, vol. 3, p. 258, séance du 1er février 1843 de la Société de pharmacie.

120 F-Pan, 19800035/132/16692.

Jejich dcera Emma Saint-Genez (1855–1932) se vdala roku 1878 za Alfreda Bieleckého (1850–1922). Přestože byl zproštěn vojenské služby z důvodu krátkozrakosti, dobrovolně se angažoval při obsazení Paříže jako člen 171. batalionu národní gardy. Po osmadvaceti letech kariéry na Ministerstvu financí přešel v květnu 1902 na mezinárodní vztahy a stal se vicekonzulem Francie ve Frankfurtu, poté v roce 1909 vicekonzulem Francie v Janině, v té době ještě pod osmanskou nadvládou, až do svého odchodu do důchodu následujícího roku. Tehdy mu byl udělen řád Čestné legie.[120]

26 La famille Bielecki en villégiature, la Sapinière près de Cabourg (Calvados. Photographie, tirage sur papier), vers 1898. Collection particulière / Rodina Bielecki na letním bytě, La Sapinière u Cabourgu (Calvados. Papírová fotografie), kolem 1898. Soukromá sbírka.

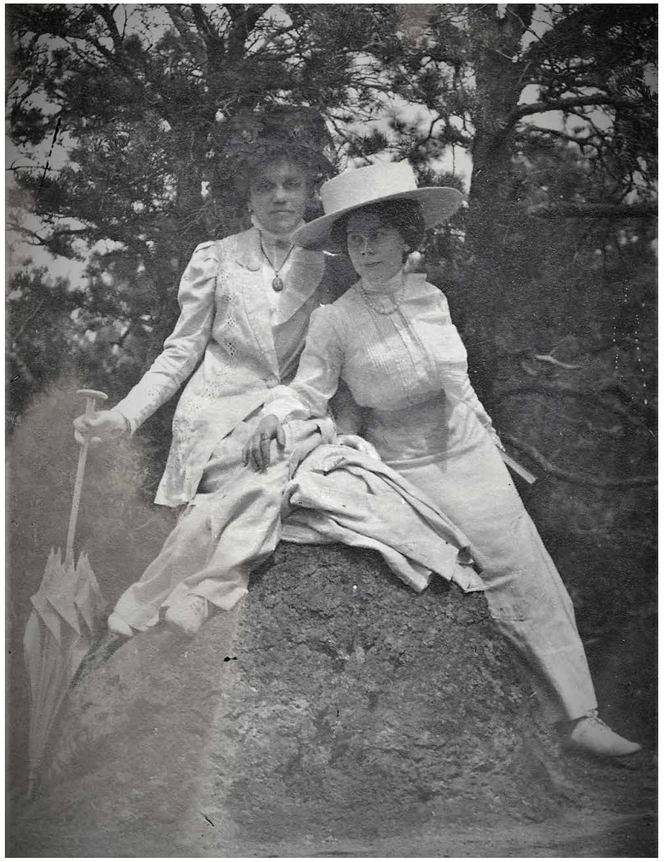
Manželé měli dvě dcery Eléonore a Mathilde.

Starší Eléonore (1883–1955) vykonávala profesi spisovatelky pod jménem Nora Bielecka. Vydala několik článků v pařížském tisku své doby, kde během první světové války pranýřovala postavení *záložních vojáků*. Projevila se jako aktivistka

120 F-Pan, 19800035/132/16692.

27 Marie Grandmougin : Portrait de Charles Grandmougin. Dessin à la mine de plomb sur papier, [sans date]. Collection particulière / Portrét Charlese Grandmougina. Kresba tužkou na papír, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

za práva žen ve společnosti. Vydala také několik knih – roku 1912 publikovala *Souvenirs de Ioannina* (Vzpomínky na Janinu), roku 1924 *Carnet d'une parisienne* (Zápisník pařížanky) a roku 1939 *Femme seconde, roman social* (Druhá žena, společenský román).



28 Emma Bielecka et sa fille Nora. Photographie, tirage sur papier au format carte postale, [sans date]. Collection particulière / Emma Bielecka a její dcera Nora. Fotografie na papír ve tvaru pohlednice, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

La cadette est Mathilde (1889-1929), artiste dramatique au Théâtre Antoine, qui épouse en 1914 le poète Charles Grandmougin (1850-1930), originaire du département de la Haute-Saône, qui avait combattu les Prussiens pendant le conflit franco-allemand de 1870-1871. Devenu rédacteur aux archives du ministère de la Guerre, il est l'auteur de poèmes parnassiens [121] et de drames en vers [122]. Il est aussi l'auteur de livrets – *Le Tasse* de Benjamin Godard (1877), *Hulda* avec César Franck (1879-1894), etc. – ainsi que de récits – *Contes d'aujourd'hui* (1884), *Contes amoureux* (1901). Certains de ses poèmes seront mis en musique par des compositeurs de renom comme Gabriel Fauré, Georges Bizet ou Cécile Chaminade. C'est un homme de soixante-quatre ans, veuf d'une première épouse, qui se remarie avec une jeune femme de vingt-quatre ans, laquelle lui donne une fille l'année qui suit leur mariage.

Jeanne Grandmougin (1915-1992), qui épouse un rejeton d'une famille de Vendée, Henry Duroussy, est leur fille unique. Elle habitait à Paris dans le quartier du Marais, rue Beautreillis. Décédée à Montereau-Fault-Yonne en 1992, elle était la dernière descendante directe d'Antoine Reicha.

3 LES DESCENDANTS DE JEAN ANTOINE ROUYR (1765-1843), SECOND MARI DE MARGUERITE LEFEBVRE (1773-1847)

Ils ont trois enfants ; l'aîné est Eugène Rouyr (1799-1881) qui exerce le métier de bijoutier rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie dans le quartier du Marais à Paris. Son fils Eugène (1850-1918) est un employé parisien.

La benjamine, Julie Eulalie (1805-1875), est fondatrice et directrice de l'institution dénommée « La Petite Œuvre », dont le siège se situe 37 rue Cassette dans le quartier parisien de Saint-Sulpice. Cette institution s'occupe de l'éducation professionnelle de jeunes filles de milieux modestes [123].

121 *Les Siestes* (1873), *Nouvelles poésies* (1880), *Poèmes d'amour* et *La Vouivre* (1884), *À pleines voiles* (1888), *Les Chansons du village* (1890), *De la terre aux étoiles* (1896), *Visions chrétiennes* (1899), *Promenades* (1904), *Dernières promenades* (1911), *Cris de haine et d'espoir* (1916).

122 *Prométhée* (1878), *Orphée* (1888), *Le Christ* (1892), *L'Empereur* (1893), *L'Enfant Jésus* (1896), *Le Sang du Calvaire* (1905), *La Mort de Carthage* (1907).

123 Par souci de simplification, ces deux personnes ne figurent pas dans le tableau des descendants de Marguerite Lefebvre.

Mladší Mathilde (1889–1929), herečka v divadle Théâtre Antoine, se provdala v roce 1914 za básníka Charlese Grandmougina (1850–1930) původem z departmánu Haute-Saône, který byl nasazen proti Prusům během francouzsko-německého konfliktu v letech 1870–1871. Stal se redaktorem archivu válečného ministerstva a je autorem parnasistních básní[121] a veršovaných dramat.[122] Napsal také libreta: *Le Tasse* (*Tasso*, 1877) Benjamina Godarda, *Hulda* s Césarem Franckem (1879–1894) atd. A rovněž literární texty: *Contes d'aujourd'hui* (Povídky dneška, 1884), *Contes amoureux* (Povídky milostné, 1901). Některé z jeho básní byly později zhudebněny renomovanými skladateli, jako byli Gabriel Fauré, Georges Bizet nebo Cécile Chaminade. Jako čtyřiašedesátiletý muž, vdovec po první manželce, se znovu oženil se čtyřiadvacetiletou ženou, která mu rok po svatbě porodila dceru.

Jeanne Grandmougin (1915–1992), která se provdala za potomka rodiny z Vendée, Henryho Duroussyho, byla jejich jedinou dcerou. Bydlela v Paříži ve čtvrti Marais na rue Beautreillis. Zemřela v Montereau-Fault-Yonne roku 1992, byla posledním přímým potomkem Antonína Rejchy.

3 POTOMCI OD JEANA ANTOINA ROUYRA (1765–1843), POSLEDNÍHO MANŽELA MARGUERITE LEFEBVRE (1773–1847)

Jean Antoine a Marguerite měli tři děti, nejstarší byl Eugène Rouyr (1799–1881) vykonávající profesi klenotníka v rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie ve čtvrti Marais v Paříži. Jeho syn Eugène (1850–1918) byl zaměstnán v Paříži.

Nejmladší Julie Eulalie (1805–1875) byla zakladatelkou a ředitelkou organizace s názvem „La Petite Œuvre" (Malé dílo), jejíž sídlo se nacházelo v čísle 37 na rue Cassette v pařížské čtvrti Saint-Sulpice. Organizace se zabývala profesním vzděláváním mladých dívek z chudého prostředí.[123]

121 *Les Siestes* (1873), *Nouvelles poésies* (1880), *Poèmes d'amour* a *La Vouivre* (1884), *À pleines voiles* (1888), *Les Chansons du village* (1890), *De la terre aux étoiles* (1896), *Visions chrétiennes* (1899), *Promenades* (1904), *Dernières promenades* (1911), *Cris de haine et d'espoir* (1916).

122 *Prométhée* (1878), *Orphée* (1888), *Le Christ* (1892), *L'Empereur* (1893), *L'Enfant Jésus* (1896), *Le Sang du Calvaire* (1905), *La Mort de Carthage* (1907).

123 Pro zjednodušení tyto dvě osoby nejsou uvedeny v přehledu potomků Marguerite Lefebvre.

De la cadette, Marie Marguerite dite « Rose » (1803-1894), on ne connaît que son amour des roses, qu'elle exprime par de nombreuses natures mortes représentant cette fleur (voir fig. 29). Rose a aussi été très présente dans l'animation des catéchismes de la paroisse Saint-Sulpice. Elle avait épousé, le 30 mai 1840, Augustin Jean François (1790-1878). La famille François était originaire de Lorraine et les parents d'Augustin Jean, tous deux au service de la famille d'Henriette Du Bouchet de Sourches [124], avaient suivi celle-ci à Paris dans l'hôtel des Béthune-Charost (actuelle rue de Lille). Ils s'étaient mariés en l'église Saint-Sulpice en 1790.

Augustin Jean est en 1840 veuf de Virginie Barge et père de trois enfants ; juriste de formation, il est secrétaire de l'ancienne 12e mairie de Paris (actuel 5e arrondissement, place du Panthéon).

La famille a conservé les portraits de Rose et d'Augustin Jean [125].

Leur fils Augustin François (1841-1916) fera sa carrière dans les administrations parisiennes ; étudiant le droit, comme son père, il est d'abord employé de la mairie du 10e arrondissement de la ville de Paris ; il sert dans le 115e bataillon de la garde nationale pendant le siège de Paris par les Prussiens en 1870-1871. À la fin du conflit il passe aux services financiers du département de la Seine où il finira sa carrière comme chef de bureau [126]. Il épouse en 1873 Céline Gérault, issue d'une famille picarde venue s'installer à Paris à l'ombre des tours de l'église Saint-Sulpice comme marchands de drap pour communautés religieuses, au milieu du XIXe siècle [127]. De leurs six enfants, seuls les deux derniers Cécile (née en 1884) et Edmond (né en 1889) atteindront l'âge adulte, la diphtérie faisant alors encore de terribles ravages. La famille habite pendant vingt et un ans le village de Vaugirard (1885-1906) dans une maison avec jardin, au 10 rue Desnouettes, avant de retourner dans le 6e arrondissement de Paris (76 rue de Seine, quartier Saint-Sulpice) [128].

124 Elle était la fille de la duchesse de Tourzel, gouvernante des enfants de France de 1789 à 1795.

125 Ils figurent dans le tableau généalogique du début. Tirages sur papier albuminé effectués à partir de photos de daguerréotypes réalisés peu après leur mariage. Coll. particulière.

126 Le détail de sa carrière est décrit dans son dossier de l'ordre de la Légion d'honneur, F-Pan LH//1026/24.

127 Leurs deux portraits, en format carte de visite, figurent en vignette, dans le même tableau. Coll. particulière.

128 C'est parmi les papiers conservés par trois générations successives de cette famille (Augustin, son fils Edmond et son petit-fils Pierre) que se trouvaient un carnet manuscrit de Reicha, entré récemment dans les collections musicales de la BnF et reproduit dans ce catalogue, ainsi que différents autres documents d'archives relatifs au compositeur, dont certains seront évoqués au chapitre III.

O prostřední dceři Marii Marguerite přezdívané „Rose" (1803–1894) víme pouze, že milovala růže, což vyjadřovala v početných zátiších zobrazující tuto květinu. Rose byla také aktivní v katechismu ve farnosti Saint-Sulpice. Dne 30. května 1840 se provdala za Augustina Jeana Françoise (1790–1878). Rodina Françoisova pocházela z Lotrinska a rodiče Augustina Jeana byli oba ve službě v rodině Henrietty Du Bouchet de Sourches,[124] následovali ji i do Paříže, do paláce Béthune-Charost (v současnosti rue de Lille). Vzali se v kostele Saint-Sulpice roku 1790.

Augustin Jean v roce 1840 ovdověl po Virginii Barge jako otec tří dětí. Vzdělání měl právnické a pracoval jako tajemník bývalé 12. pařížské radnice (v současnosti 5. okrsek, náměstí Pantheonu).

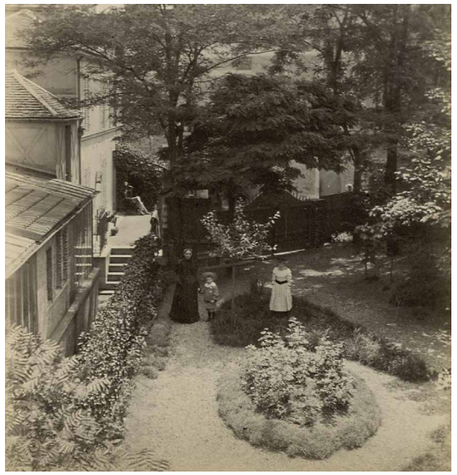
V rodině se dochovaly dva jejich portréty.[125]

29 Rose Rouyr : Composition florale. Peinture, [sans date]. Collection particulière / Květinová kompozice. Malba, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

124 Byla to dcera vévodkyně de Tourzel, guvernantky dětí Francie v letech 1789–1795.

125 Jsou uvedeny v genealogickém přehledu na začátku. Vyvolání na bílkový papír z daguerrotypových snímků, které byly pořízeny krátce po svatbě, soukromá sbírka.

30 Plan parcellaire municipal de Paris. Le carrefour des rues Vaugirard et Desnouettes, Paris 15e. Fin XIXe siècle / Pozemkový plán města Paříže. Křižovatka ulic Vaugirard a Desnouettes, Paříž, 15. okrsek. Konec 19. století. F-Pap, PP 11746 B. (© Archives de Paris)



31 Augustin François : Le jardin du 10 rue Desnouettes. Photographie, [sans date]. Collection particulière / Zahrada v rue Desnouettes č. 10. Fotografie, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

Augustin François, contemporain du daguerréotype, s'intéresse à l'évolution des procédés photographiques et acquiert un appareil à plaques de verre au gélatino-bromure chez Charles Mendel, 118 rue d'Assas à Paris. Il prend des dizaines de vues de sa ville, conservées par ses descendants. On lui doit notamment une des très célèbres vues d'une locomotive ayant accidentellement franchi le mur de la gare Montparnasse, prise en face de son ancien domicile de la place de Rennes le 22 octobre 1895. Augustin François, grand mélomane, fut un proche d'Henri Duparc (1848-1933), probablement dans les années du retour à Paris de ce dernier, entre 1896 et 1907, qui retrouvait à Vaugirard le quartier qu'il avait fréquenté quand il était élève des jésuites au collège de l'Immaculée-Conception.

Parmi les familiers du jardin du 10 de la rue Desnouettes, on peut aussi citer Alfred Kleczkowski (1851-1912), diplomate, consul général de France à Montréal de 1894 à 1906. Il avait été l'un des témoins du mariage d'Augustin François et Céline Gérault en 1873 et sera le parrain de leur fille Cécile en 1884.

Jejich syn Augustin François (1841–1916) nastoupil kariéru v pařížské veřejné správě, byl studentem práv jako otec, nejprve byl zaměstnán na radnici 10. okrsku města Paříže a sloužil ve 115. batalionu národní gardy během obsazení Paříže Prusy v letech 1870–1871. Na konci konfliktu přešel na odbor financí departmánu Seine, kde ukončil kariéru jako vedoucí kanceláře.[126] V roce 1873 se oženil s Céline Gérault pocházející z pikardské rodiny, která se usadila v Paříži pod věžemi kostela Saint-Sulpice, kde v polovině 19. století působili jako obchodníci se suknem pro řeholní komunity.[127] Z jejich šesti dětí pouze dvě poslední – Cécile (narozená roku 1884) a Edmond (narozen roku 1889) – dosáhly dospělosti, neboť v té době řádil záškrt. Rodina bydlela celých 21 let ve vesničce Vaugirard (1885–1906) v domě se zahradou v rue Desnouettes č. 10, poté se přestěhovali zpět do 6. pařížského okrsku (číslo 76 na rue de Seine, čtvrť Saint-Sulpice).[128]

Augustin François, současník daguerrotypie, se zajímal o fotografické postupy a zakoupil si fotoaparát se skleněnými želatinovanými deskami u Charlese Mendela na rue d'Assas číslo 118 v Paříži. Pořídil desítky fotografií svého města, které se dochovaly u rodiny. Vděčíme mu zejména za jeden z velmi slavných snímků lokomotivy, která při nehodě prorazila stěnu nádraží Montparnasse, tento snímek pořídil ze svého někdejšího bydliště na Renneském náměstí (place de Rennes) dne 22. října 1895. Augustin François byl velký milovník hudby a blízký přítel Henriho Duparca (1848–1933) pravděpodobně v době jeho návratu do Paříže v letech 1896 a 1907. Duparc objevil ve Vaugirardu znovu čtvrť, kam chodíval jako student jezuitské koleje Neposkvrněného početí.

Mezi blízké známé ze zahrady v čísle 10 na rue Desnouettes můžeme také jmenovat diplomata Alfreda Kleczkowského (1851–1912), generálního konzula Francie v Montrealu v letech 1894–1906. Byl to jeden ze svědků na svatbě Augustina Françoise a Céline Gérault roku 1873, byl také kmotrem jejich dcery Cécile roku 1884.

126 Údaj o jeho kariéře je popsán v jeho spise řádu Čestné legie, F-Pan, LH//1026/24.

127 Jejich dva portréty ve formátu vizitky jsou zobrazeny v úvodním genealogickém přehledu. Soukromá sbírka.

128 Rejchův zápisník, nedávno začleněný do hudebních sbírek Francouzské národní knihovny, který v katalogu otiskujeme, stejně jako další archivní dokumenty vztahující se ke skladateli, o nichž se zmiňuje kapitola III, se nacházely mezi listinami uchovávanými touto rodinou po tři generace (Augustin, jeho syn Edmond a jeho vnuk Pierre).

32 Dans le jardin de Vaugirard, première communion de Cécile François en juin 1896. Photographie, tirage sur papier à partir d'une plaque de verre au gélatino-bromure, 1896. Collection particulière / V zahradě ve Vaugirardu, první přijímání Cécile François v červnu 1896. Vyvolání na papír na základě skleněné želatinované desky, 1896. Soukromá sbírka.

La première communion d'un enfant est pour toute famille catholique d'alors l'occasion de se mettre en scène et de donner à voir les liens qui unissent ses membres : aisément identifiable dans sa tenue traditionnelle de communiante, Cécile est assise entre son père, Augustin François, debout, et sa mère Céline née Gérault, assise. Son frère Edmond, de cinq ans son cadet, est assis sur un tabouret au premier rang. Au centre du groupe familial se trouvent quatre personnages de la branche des descendants directs de Reicha : Alfred Bielecki (barbu souriant assis) et son épouse Emma (l'air plus sévère), assise à son côté ; leurs deux filles les encadrent, Nora à côté de son père (presque contemporaine de Cécile, la communiante) et Mathilde, mutine cadette (contemporaine d'Edmond), assise aussi au premier rang. Les autres

První přijímání bylo pro každou tehdejší katolickou rodinu příležitostí zvěčnit se a ukázat vazby, které spojují její členy: Cécile je snadno identifikovatelná ve svém tradičním oděvu komunikantky, sedící mezi svým otcem Augustinem Françoisem, který stojí, a matkou Céline rozenou Gérault vsedě. Její bratr Edmond, o pět let mladší než ona, sedí na taburetu v první řadě. Ve středu rodinné sešlosti se nachází

33 Edmond François et Nora Bielecka à la sortie du mariage de Cécile François, Paris, église Saint-Sulpice, juin 1911. Photographie, tirage sur papier collé sur carton, 1911. Collection particulière / Edmond François a Nora Bielecka. Odchod ze svatebního obřadu Cécile François. Paříž, kostel Saint-Sulpice, červen 1911. Vyvolání na papír vlepený na kartonovou desku, 1911. Soukromá sbírka.

personnages sont de proches parents du côté Gérault (le parrain de Cécile, Alfred Kleczkowski, alors en poste au Canada, n'est pas présent sur la photo).

Cette scène de genre, très codée, a le mérite de nous montrer la très grande proximité entre les descendants des deux époux successifs de Marguerite Lefebvre. Augustin François avait d'ailleurs été un des témoins du mariage de sa cousine Emma en 1878.

Proximité montrée à nouveau quinze ans plus tard à l'occasion du mariage de Cécile François (voir fig. 33) : c'est immédiatement après les mariés et leurs parents qu'apparaissent Edmond François et Nora Bielecka dans le cortège de sortie de l'église. L'ordre importe à la sortie d'un mariage de ce temps et ne saurait être laissé au hasard par les familles.

4 TRANSMISSION DE QUELQUES FRAGMENTS DU PATRIMOINE DE REICHA : LES OBJETS ONT UNE HISTOIRE

Lamartine, figure du romantisme français, est de vingt ans le cadet de Reicha et ses célèbres « objets inanimés avez-vous donc une âme […] ? » sont publiés en 1830 [129]. Évoquons-en quelques-uns.

Les tribulations du « buffet Reicha »

Ce meuble en bois d'acajou figure dans l'inventaire après décès d'Antoine Reicha, établi le 6 juin 1836, à la demande de Virginie Enaust, sa veuve, et de Louis-François Dauprat, comme subrogé tuteur des deux filles mineures du couple Reicha, Antoinette et Mathilde Reicha (voir fig. 34).

Page 4 de l'inventaire, le commissaire-priseur a noté, dans la rubrique relative à la salle à manger de l'appartement du défunt, donnant sur la cour du 50 rue de la Chaussée-d'Antin, « un grand bufet [*sic*] a deux vantaux a dessus de marbre de Flandre, prisé vingt francs ».

Son origine n'est pas documentée. Nous savons qu'il ne provient pas de l'héritage de Mme veuve Trassart, tante de Virginie Enaust, décédée en 1830 (contrai-

129 Alphonse de LAMARTINE, « Milly, ou la Terre natale », vers 15 (in : *Secondes harmonies poétiques et religieuses*, livre I, n° 2).

čtyři postavy z odnože přímých potomků Rejchy: Alfred Bielecki (s plnovousem, usmívající se vsedě) a jeho manželka Emma (přísnějšího vzhledu), která sedí po jeho boku, jejich dvě dcery kolem nich, Nora na straně svého otce (téměř stejně stará jako komunikantka Cécile) a Mathilde, nejmladší rozpustilé děvče (ve věku Edmondově), sedí také v první řadě. Ostatní osoby jsou blízcí příbuzní ze strany Géraultových (kmotr Cécile Alfred Kleczkowski není přítomen na fotografii, neboť v té době sloužil v Kanadě).

Tato žánrová, společensky velmi kódovaná scéna jasně ukazuje na velkou blízkost potomků z obou manželství Marguerite Lefebvre. Augustin François byl kromě toho jedním ze svědků svatebního obřadu své sestřenice Emmy roku 1878.

Blízké vztahy jsou vyobrazeny opět o patnáct let později u příležitosti svatby Cécile François (viz obr. 33). Zde vycházejí Edmond François a Nora Bielecka ve svatebním průvodu z kostela ihned po novomanželích a jejich rodičích. Pořadí průvodu při odchodu ze svatby mělo v této době svůj význam a rodiny by jej neponechaly náhodě.

4 PŘEDÁNÍ NĚKOLIKA FRAGMENTŮ REJCHOVA MAJETKU: PŘEDMĚTY MAJÍ SVOU HISTORII

Lamartine, postava francouzského romantismu, byl o dvacet let mladší než Rejcha a jeho slavné „Neživé objekty, zdalipak máte duši […]?“ byly vydány v roce 1830.[129] Připomeňme si několik z nich.

Dobrodružství „Rejchova příborníku"

Tento kus nábytku z mahagonového dřeva figuruje v inventáři pozůstalosti Antonína Rejchy, který byl sepsán dne 6. června 1836 na žádost vdovy Virginie Enaust a Louise Françoise Dauprata, spoluporučníka dvou nezletilých dcer manželů Rejchových, Antoinette a Mathilde Reicha (viz obr. 34).

Strana 4 tohoto inventáře v odstavci věnovaném jídelně v bytě zesnulého, jejíž okna vedou na dvůr rue de la Chaussée-d'Antin číslo 50, obsahuje poznámku

129 Alphonse de LAMARTINE, „Milly, ou la Terre natale", verš 15 (in: *Secondes harmonies poétiques et religieuses*, kniha I, č. 2).

rement à la commode et au secrétaire en bois d'acajou décrits dans l'inventaire après décès d'Antoine Reicha, présents en 1836 dans le salon de ce dernier, prisés soixante et trente francs). Il peut avoir été un acquêt des époux, ou, plus vraisemblablement, être l'un des « meubles meublans » non détaillés, apportés en dot par Virginie Enaust lors de son mariage avec Reicha en 1818. La mère de l'épouse n'était-elle pas « marchande mercière » ?

L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'après la mort de son mari, il fut conservé par Virginie Reicha jusqu'à son décès à son domicile du 55 rue de Vaugirard (Paris 6e), en 1877.

Il serait alors passé chez Augustin François, son neveu, qui demeurait alors à proximité, au 154 rue de Rennes (Paris 6e). Augustin avait épousé en 1873 Céline Gérault. Le buffet suivra les pérégrinations de cette famille parisienne de six enfants : un premier déménagement au 4 place de Rennes après la naissance du troisième enfant, suivi d'un autre dans un pavillon de Vaugirard (au 10 rue Desnouettes) après la naissance du cinquième. C'est en 1906 que cette famille retrouve le 6e arrondissement de Paris, au 76 rue de Seine. Augustin y décède en 1916, sa veuve Céline en 1929. Le buffet se trouve ensuite chez leur fils Edmond François (fonctionnaire du ministère de la Guerre) [130], dans l'immeuble du 93 rue de Seine (presqu'en face du 76 !), où Edmond s'était installé après son mariage avec Germaine Legrand en 1917. Ils y auront six enfants qui se souviennent du « buffet Reicha », dans la salle à manger de leurs parents au quatrième étage du 93 rue de Seine.

Edmond François décède en 1974, sa veuve en 1978. Le buffet est attribué alors à Marie Bourgault, l'une des petites-filles du couple décédé. C'est elle qui l'a photographié dans son domicile actuel dans le sud de la France où elle est maintenant retraitée de l'Éducation nationale.

Un ouvrage de la bibliothèque de Reicha, 50 rue de la Chaussée-d'Antin

Les deux volumes du *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 font partie des ouvrages énumérés par le notaire Corbin (voir fig. 35). Ils ont suivi un itinéraire initialement

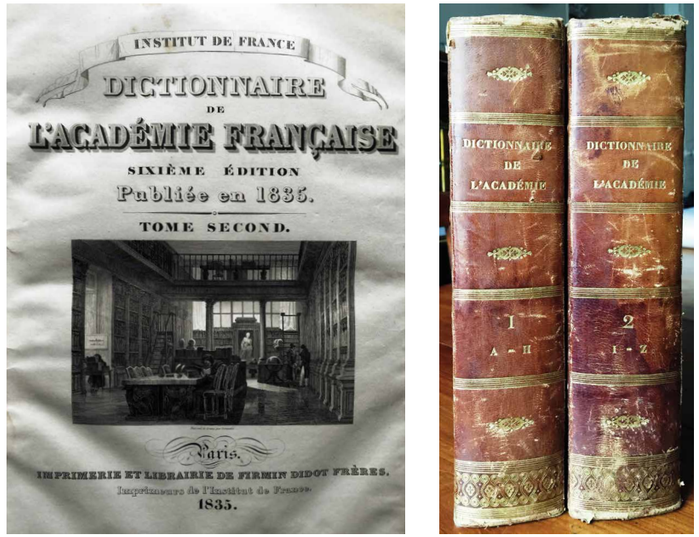
130 Sa carrière est décrite dans son dossier de l'ordre de la Légion d'honneur dont il eut le grade de commandeur. F-Pan, 49800035/45102.

odhadce: „velký dvoukřídlý příborník nahoře s flanderským mramorem, odhadovaná cena dvacet franků." Jeho původ není zdokumentován. Víme, že nepocházel z dědictví vdovy Trassart, tety Virginie Enaust, zesnulé roku 1830 (na rozdíl od komody a psacího stolu z mahagonu také zapsaných v inventáři pozůstalosti Antonína Rejchy, které roku 1836 stály v Rejchově salónu a měly odhadní cenu šedesát a třicet franků). Možná se jednalo o společný majetek manželů, anebo pravděpodobně šlo o nespecifikované „nedílné vybavení bytu", které přišlo věnem Virginii Enaust ke sňatku s Rejchou roku 1818. Matka snoubenky byla přeci „obchodnice s uměleckými předměty", že?

Nejpravděpodobnější hypotéza je, že po smrti jejího manžela byl uchováván Virginií Reicha v domácnosti na rue de Vaugirard číslo 55 (Paříž, 6. okrsek) až do její smrti roku 1877. Příborník poté zřejmě putoval k Augustinu Françoisovi, jejímu synovci, který tehdy bydlel v blízkosti v čísle 154 na rue de Rennes. Augustin se oženil roku 1873 s Céline Gérault. Příborník sdílel putování této pařížské rodiny

34 Grand buffet à deux vantaux, ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière / Velký příborník z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

identique à celui du buffet jusqu'au décès d'Augustin François en 1916, mais ont été attribués alors à Cécile Décout (née François), grand-mère de l'auteur de ce texte ; c'est ce dernier qui les conserve actuellement.



35 Académie française : *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, Paris : Firmin-Didot frère, 1835, 2 vol. Exemplaire ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière / Svazky z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

Les médailles de la Société académique des enfants d'Apollon

Comment ne pas évoquer, au terme de ce bref parcours mémoriel, les médailles acquises par Reicha auprès de la Société académique des Enfants d'Apollon [131], qui ont suivi le même trajet que les ouvrages du paragraphe précédent ? Cette société

131 De nombreuses médailles (quarante-trois) émises par la Société ont été dessinées par Charles-Nicolas Cochin fils (1715-1790), sociétaire des Enfants d'Apollon. Gravées pour la plupart par Éléonore Lingée et Charles-Simon Miger, la liste en est dressée par MICHEL 1993 p. 625-626. Outre les médaillons de Cochin, quelques autres furent dessinés par les sociétaires Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) et François Dumont (1751-1831). Sur l'avers des médailles acquises par Reicha, on peut lire les noms des graveurs Gayrard, Gatteaux, Peuvrier et Veyrat. Sur la société, voir l'article de MARTIN - SERRE 2015, p. 57-63.

se šesti dětmi: první stěhování do domu s číslem 4 na Renneském náměstí (place de Rennes) po narození třetího dítěte a další přestěhování po narození pátého dítěte do vilky ve Vaugirard (v rue Desnouettes č. 10). Roku 1906 se tato rodina opět vrací do 6. pařížského okrsku do rue de Seine číslo 76. Augustin zde zemřel roku 1916, vdova Céline roku 1929. Příborník se poté nalézal u jejich syna Edmonda Françoise (úředníka Válečného ministerstva)[130] v domě v čísle 93 v rue de Seine (téměř naproti číslu 76!), kde se Edmond usadil po svém sňatku s Germaine Legrand roku 1917. Zde měli šest dětí, které si pamatují na „Rejchův příborník" v jídelně jejich rodičů ve čtvrtém patře v rue de Seine č. 93.

Edmond François umírá roku 1974, vdova po něm roku 1978. Příborník tehdy dostala Marie Bourgault, jedna z vnuček zesnulého páru. Ve svém současném bydlišti na jihu Francie, kde je v důchodu po profesní dráze ve školství, jej sama vyfotografovala.

Svazek z Rejchovy knihovny, rue de la Chaussée-d'Antin číslo 50

Tyto dva svazky slovníku *Dictionnaire de l'Académie* z roku 1835 byly zaznamenány notářem Corbinem (viz. obr. 35). Měly stejný osud jako příborník až do skonání Augustina Françoise roku 1916, poté ale připadly Cécile Décout (rozené François), babičce autora tohoto textu, který je nyní uchovává.

Medaile Akademické společnosti Apollonových dětí

Jak nezmínit v průběhu této krátké pamětní práce medaile, které Rejcha získal od společnosti Apollonových dětí a jež putovaly stejnou cestou jako svazky z předchozího odstavce?[131] Tato společnost, založená roku 1741, jejímž byl Rejcha členem,[132]

130 Jeho kariéra je popsána v jeho spisu řádu Čestné legie, kde zastával hodnost poručíka. F-Pan, 49800035/45102.

131 Četné medaile (čtyřicet tři) vydané společností byly nakresleny Charlesem-Nicolasem Cochinem, synem (1715–1790), kmenovým členem společnosti Apollonových dětí. Medaile z velké části vyryla Éléonore Lingée a Charles-Simon Miger, jejich seznam pořídil MICHEL, 1993, s. 625–626. Vedle Cochinových medailí bylo několik dalších nakresleno kmenovým členem společnosti Jeanem-Michelem Moreauem mladším (1741–1814) a Françoisem Dumontem (1751–1831). Na líci medailí, které Rejcha získal, můžeme číst jména rytců Gayrard, Gatteaux, Peuvrier a Veyrat. O společnosti více v článku MARTIN - SERRE 2015, s. 57–63.

132 Kantáta *Polymnie et les Enfants d'Apollon* (F-Pn, MS-12010), k památce Grétryho, byla provedena 11. prosince 1814 u příležitosti veřejného výročního zasedání společnosti (*Mercure de France*, č. DCLXVI, décembre 1814, s. 457-461).

créée en 1741, dont Reicha fut membre [132], vise à renforcer les liens entre musiciens amateurs et professionnels. Sa devise est un vers d'Ovide : « Elle adoucit l'âpreté de nos mœurs / Et son pouvoir sait attendrir les cœurs. »

36 Médaille de la Société académique des enfans d'Apollon, 1807, ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Medaile akademické společnosti „Société académique des enfans d'Apollon", 1807, z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

Si elles n'ont pas retenu l'attention du commissaire-priseur en 1836, elles retiennent aujourd'hui la nôtre, au cœur du parcours parisien de Reicha.

Ce récit a retracé le parcours familial d'un homme venu s'installer seul dans le Paris du Premier Empire puis de la Restauration. Son mariage en 1818 avec Virginie Enaust, née dans cette ville vingt-cinq ans plus tôt, est à l'origine d'une descendance de quatre générations.

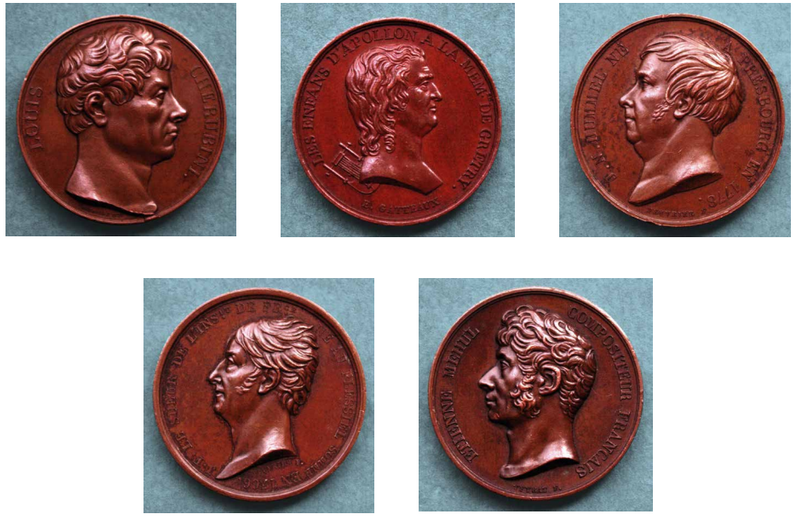
Reicha qui, dans son autobiographie, parle de son épouse en l'appelant « bonne et excellente épouse, mère et amie [133] » nous donne à voir un couple uni, proche de leurs deux filles auxquelles ils sauront donner un avenir conforme aux

132 La cantate *Polymnie et les Enfants d'Apollon* (F-Pn, MS-12010), à la mémoire de Grétry, fut exécutée le 11 décembre 1814, lors de la séance publique annuelle de la Société (*Mercure de France*, n° DCLXVI, décembre 1814, p. 457-461).

133 REICHA 2011, p. 96.

se snažila posílit vazby mezi amatérskými a profesionálními hudebníky. Její devízou je Ovidiův verš: „Zjemňuje drsnost našich mravů / a její moc umí obměkčit srdce".

37 Médailles aux effigies de Charles X et du duc de Berry ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière / Medaile s podobiznami francouzského krále Karla X. a jeho syna vévody de Berry z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.



38 Médailles aux effigies de Cherubini, Grétry, Hummel, Méhul et Le Sueur ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière / Medaile s podobiznami Cherubiniho, Grétryho, Hummela, Méhula a Le Sueura z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

Jestliže medaile nepřitáhly pozornost odhadce roku 1836, přitahují dnes tu naši, když se zabýváme pařížským životem Antonína Rejchy.

usages de la petite-bourgeoisie du temps : deux mariages avec des hommes de science, l'un médecin, l'autre pharmacien.

La proximité de leurs descendants et descendantes avec leurs cousins et cousines issus du remariage de Marguerite Philiberte Lefebvre s'est poursuivie au-delà du milieu du XXe siècle. Il ne subsiste maintenant que des descendants d'Augustin François qui pour la plupart savent qui étaient Reicha et ses descendantes : comme beaucoup de familles, ils sont chaque année plusieurs à se réunir au mois de novembre autour de la tombe de leurs ancêtres de la famille François au cimetière parisien de Montparnasse ; après cela, ils vont se recueillir un peu plus loin dans le cimetière autour de la tombe de Virginie Reicha, de sa petite-fille Emma Saint-Genez et de son arrière-petite-fille Nora Bielecka [134].

134 Cimetière Montparnasse, 12e division, 5e ligne Nord, n° 21 par l'est.

Tento text nám přiblížil rodinný osud muže, který se sám usadil v Paříži v době Prvního císařství a poté v období obnovení monarchie. Jeho sňatek roku 1818 s Virginií Enaust, narozenou v tomto městě o pětadvacet let dříve, stál u zrodu následujících čtyř generací.

Rejcha, který ve svém životopise mluví o své ženě jako o „hodné a vynikající manželce, matce a přítelkyni",[133] nám ukazuje spokojený pár, blízký jejich dvěma dcerám, kterým rodiče dokázali dát konformní budoucnost ve vrstvě drobné buržoazie: dvě manželství s muži z vědeckých kruhů, jeden lékař a druhý lékárník.

Blízké vztahy jejich potomků s bratranci a sestřenicemi z druhého manželství Marguerite Philiberte Lefebvre pokračovala dále přes polovinu 20. století. Nyní však přetrvali pouze potomci Augustina Françoise, z nichž většina ví, kdo byl Rejcha a jeho rodina: jako mnoho rodin se každý rok scházejí v listopadu u hrobu svých předků rodiny Françoisových na pařížském hřbitově Montparnasse; poté se setkávají opodál u hrobu Virginie Reicha, její vnučky Emmy Saint-Genez a pravnučky Nory Bielecke.[134]

133 REICHA 2011, s. 96.

134 Hřbitov Montparnasse, 12. divize, 5. řada Sever, číslo 21 na východ.

CHAPITRE III / KAPITOLA III

Le fonds Reicha de la BnF

François-Pierre Goy

Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France conserve le plus important ensemble de manuscrits des œuvres d'Antoine Reicha, pour la plupart autographes [135]. Certes, différentes bibliothèques européennes en possèdent également, mais il ne s'agit jamais que de quelques manuscrits isolés, voire d'un seul, alors que plus de deux cents cotes figurent au catalogue de la BnF.

PROVENANCES DU FONDS

Ce fonds provient en quasi-totalité de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris, créée en 1795, réunie administrativement à la Bibliothèque nationale en 1935, en même temps que la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, et intégrée comme celle-ci au département de la Musique lors de sa création en 1942. Le Conservatoire et sa bibliothèque, situés à l'origine rue Bergère (actuellement 2 bis, rue du Conservatoire), déménagent en 1911 au 14, rue de Madrid, avant que les collections patrimoniales ne soient amenées au nouveau bâtiment du département de la Musique pour son ouverture en 1964 [136].

135 Le présent chapitre intègre le contenu d'une communication qui s'attachait plus particulièrement aux nouvelles découvertes dans le fonds Reicha et à leurs circonstances : GOY, François-Pierre. À la recherche d'œuvres perdues ou inconnues d'Antoine Reicha dans les collections de la BnF. In : *Reicha visionnaire, 1770-2020*, journée d'étude organisée par la Bibliothèque nationale de France, le laboratoire LISAA de l'Université Gustave Eiffel, l'ambassade de la République tchèque à Paris, 4 février 2020, Paris, Bibliothèque nationale de France. Enregistrement accessible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/la-recherche-doeuvres-perdues-ou-inconnues-dantoine-reicha-dans-les-collections-de-la> [consulté le 22. 6. 2021]. Cette intervention était une version actualisée d'une autre communication de même titre dans le cadre de *La France et les pays tchèques aux XVIIe et XVIIIe siècles*, journée d'étude internationale organisée par le Centre de musique baroque de Versailles, la Bibliothèque de Moravie et l'Ambassade de la République tchèque à Paris, 8 avril 2019, Paris, Ambassade de la République tchèque.

136 Sauf indication contraire, toutes les cotes citées dans cet article sont conservées au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn). « Fonds » est entendu dans ce chapitre au sens archivistique d'« ensemble des documents quels que soient leur type et leur support, créé ou reçu de manière organique et utilisé par une personne physique ou morale, dans l'exercice de ses activités » (norme ISAD(G), § 0.1).

Rejchův fond ve Francouzské národní knihovně

François-Pierre Goy

Hudební oddělení Francouzské národní knihovny (Bibliothèque nationale de France, BnF) uchovává největší soubor rukopisů děl Antonína Rejchy, z nichž většina je psaná vlastnoručně.[135] Jistě je najdeme i v různých knihovnách po Evropě, ale vždy je to jen několik izolovaných rukopisů nebo jen jediný kus, zatímco v katalogu Francouzské národní knihovny figuruje přes 200 signatur.

PŮVOD FONDU

Tento fond pochází z velké části z bývalé knihovny Pařížské konzervatoře, která byla založena roku 1795 a jejíž fond vešel pod správu Francouzské národní knihovny v roce 1935, ve stejném roce jako Knihovna-Muzeum Opery (Bibliothèque-Musée de l'Opéra), společně se pak po založení Hudebního oddělení Národní knihovny roku 1942 staly jeho součástí. Konzervatoř a její knihovna se sídlem původně na ulici Bergère (v současné době 2 bis, rue du Conservatoire) se v roce 1911 přestěhovala do čísla 14 v rue de Madrid, než byly historické sbírky převezeny do nové budovy Hudebního oddělení u příležitosti jeho otevření v roce 1964.[136]

135 Do této kapitoly je zahrnut obsah referátu zaměřeného zejména na nové objevy v Rejchově fondu a okolnosti těchto objevů: GOY, François-Pierre. À la recherche d'œuvres perdues ou inconnues d'Antoine Reicha dans les collections de la BnF. In: *Reicha visionnaire, 1770-2020*, kolokvium pořádané Francouzskou národní knihovnou, laboratoří LISAA University Gustava Eiffela, Velvyslanectvím České republiky v Paříži, 4. února 2020, Francouzská národní knihovna, 4. února 2020 [cit. 22. 6. 2021]. Nahrávka dostupná z: <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/la-recherche-doeuvres-perdues-ou-inconnues-dantoine-reicha-dans-les-collecti ons-de-la>. Tento výstup byl aktualizovanou verzí jiného referátu se stejným názvem v rámci mezinárodní konference *Francie a české země v 17. a 18. století / La France et les pays tchèques aux XVIIe et XVIIIe siècles*, pořádaného Centrem barokní hudby ve Versailles, Moravskou zemskou knihovnou v Brně a Velvyslanectvím České republiky v Paříži, 8. dubna 2019, Paříž, Velvyslanectví České republiky.

136 Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny signatury pramenů zmíněné v tomto textu uloženy v Hudebním oddělení Francouzské národní knihovny (F-Pn). Pojem „fond" je zde použit ve smyslu archivním jako „soubor archiválií, které bez ohledu na formu nebo fyzický nosič vznikly organickou činností nebo byly shromážděny a používány příslušnou osobou, rodinou nebo korporací v rámci vlastní působnosti (aktivit a funkcí) původce" (norma ISAD(G), § 0.1).

Contrairement à d'autres, ce fonds n'est pas entré dans les collections en une seule fois après la mort du compositeur. Un premier lot de manuscrits de Reicha parvint au Conservatoire dans des circonstances peu banales dès 1798, avant même que leur auteur n'ait foulé le sol français. Ces compositions avaient été envoyées à l'Institut national de France, accompagnées d'une épître dédicatoire (non signée) à Napoléon Bonaparte, qui avait été élu le 5 nivôse an VI (25 décembre 1797) à la classe des sciences physiques et mathématiques, section des arts mécaniques [137]. Le 8 floréal an VI (27 avril 1798), le dramaturge François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux (1759-1833) avertissait Bonaparte de leur arrivée et lui adressait l'épître dédicatoire et la copie d'un rapport sur les compositions de Reicha fait par François-Joseph Gossec (1734-1829), ajoutant que « comme l'Institut ne chante guère », ce dernier avait cru bon de transférer la musique au Conservatoire [138].

Le rapport de Gossec, qui avait examiné les œuvres avec Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), lui aussi membre de l'Institut, mérite d'être résumé et cité par extraits, même s'il est en partie consacré à retracer la biographie de… Johann Friedrich Reichardt (1752-1815), avec qui les deux rapporteurs ont confondu le jeune compositeur encore inconnu – chose excusable en raison non seulement de la notoriété de Reichardt, qui était venu en France en 1785 et 1786, mais aussi de ses sympathies pour la France républicaine [139]. Les morceaux ont paru aux deux rapporteurs « annoncer dans leur auteur un homme profond dans son art » et « quoique ce savant musicien n'ait pas signé la lettre qui accompagne son envoi, son nom n'a pu nous rester inconnu, puisqu'il est porté sur le titre de chaque pièce de musique » : s'agissant de Reicha, ils se sont attendus « à ne trouver dans cette suite de morceaux que de grandes beautés ; l'effet a répondu à [leur] attente ». Ils insistent ensuite sur le fait que Reicha/Reichardt, « autant philosophe que musicien », a « manifesté des sentiments républicains, et témoigné son admiration

137 Josef Reicha, qui avait voulu que son neveu quitte Bonn afin d'éviter qu'il ne se laisse « corrompre par les principes révolutionnaires » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 16 et 18 ; REICHA 2011, p. 66), semble donc avoir échoué dans son calcul. Mais le silence absolu des *Notes sur Antoine Reicha* quant à cet envoi signifierait-il que lorsqu'elles furent rédigées (1824 ou 1825), l'enthousiasme du jeune Reicha pour Bonaparte s'était éteint ?

138 MAINDRON 1881, p. 324-325.

139 GOSSEC, François-Joseph. *Rapport sur un envoi de musique fait à l'Institut national*, 3 floréal an VI (22 avril 1798), F-Pifsa, Archives de l'Académie française, 5 B 3 (publié dans ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 1937, p. 119-121). Je remercie Mme Mireille Lamarque, responsable des archives de l'Institut de France, de m'avoir aimablement transmis une copie de cet important document.

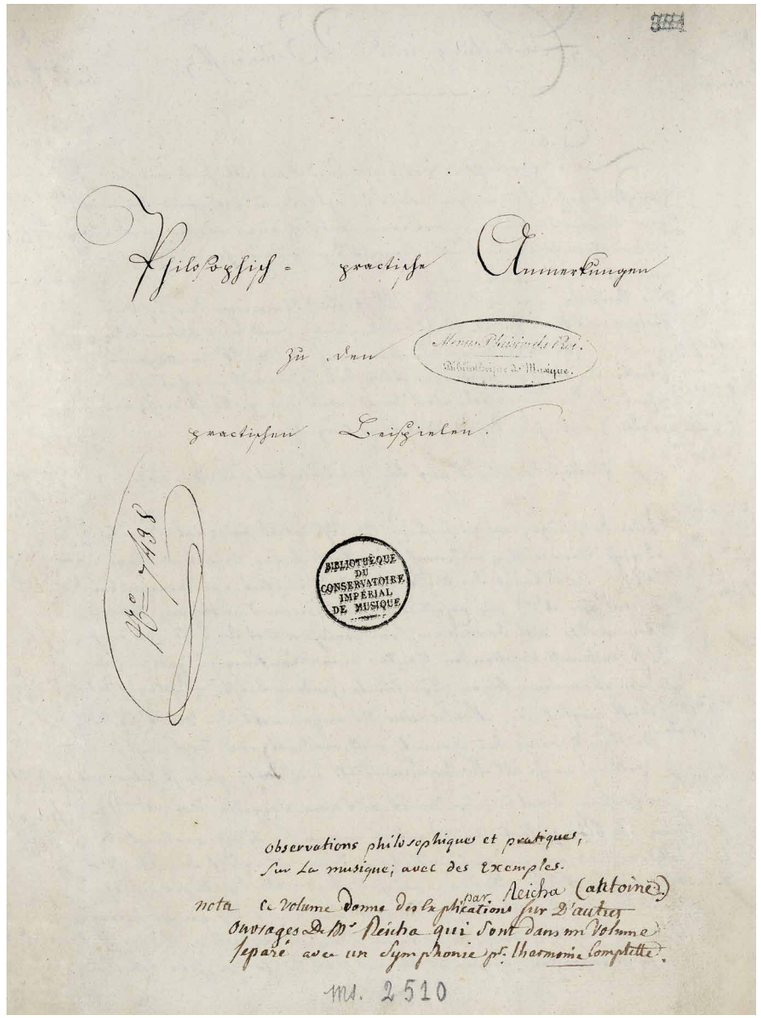
Tento fond se na rozdíl od ostatních nedostal po smrti skladatele do sbírek najednou. První část Rejchových rukopisů se dostala na konzervatoř za nevšedních okolností v roce 1798, tedy ještě dříve, než jejich původce vstoupil na francouzskou půdu. Tyto skladby byly zaslány do Francouzského institutu (Institut national de France) spolu s (nepodepsaným) dedikačním listem adresovaným Napoleonu Bonapartovi, který byl zvolen 5. nivôsu roku VI (25. prosince 1797) do třídy fyzikálních a matematických věd, sekce mechanických umění.[137] Dne 8. floréalu roku VI (27. dubna 1798) upozorňoval dramatik François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux (1759–1833) Bonaparta na jejich doručení a adresoval mu dedikační dopis spolu s opisem zprávy o Rejchových skladbách sepsané Françoisem-Josephem Gossecem (1734–1829) s dodatkem, že „vzhledem k tomu, že Institut moc nezpívá", považoval za vhodné přeposlat hudbu Pařížské konzervatoři.[138]

Zpráva od Gosseca, který díla prozkoumal spolu s dalším členem Francouzského institutu Étiennem-Nicolasem Méhulem (1763–1817), si zaslouží být zde zrekapitulována a ocitována po částech, ačkoliv je částečně věnována vylíčení biografie Johanna Friedricha Reichardta (1752–1815), s nímž si oba posuzovatelé spletli mladého a ještě neznámého skladatele – což je omluvitelné nejenom z důvodu proslulosti Reichardta, který přišel do Francie v letech 1785 a 1786, ale také z důvodu jeho sympatií pro republikánskou Francii.[139] Zaslané skladby se zdály oběma posuzovatelům „zvěstovat v osobě autora muže hlubokého ve svém umění" a „přestože tento vzdělaný hudebník dopis doprovázející jeho zásilku nepodepsal, jeho jméno nám nemohlo zůstat neznámé, neboť je napsané v názvu každé hudební skladby". Pokud jde o Rejchu, shodli se, „že nacházejí v tomto souboru skladeb samé výjimečné půvaby; dojem odpovídal [jejich] očekávání." Následně trvali na tom, že Reicha/Reichardt, „stejně filozof jako hudebník", „projevil republikánskou ušlechtilost a osvědčil svůj obdiv vůči velkým francouzským mužům, kteří se

137 Josef Rejcha, který chtěl, aby jeho synovec opustil Bonn a nenechal se tak „zkazit revolučními myšlenkami" (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 19; srov. REICHA 2011, s. 66), se tudíž podle všeho přepočítal. Ovšem znamená snad ono absolutní mlčení ohledně této zásilky v *Notes sur Antoine Reicha* (Zápiscích o Antonínu Rejchovi), že ve chvíli, kdy byly Zápisky sepisovány (nejdříve 1824 nebo 1825), bylo už nadšení mladého Rejchy pro Bonaparta pryč?

138 MAINDRON 1881, s. 324–325.

139 GOSSEC, François-Joseph. *Rapport sur un envoi de musique fait à l'Institut national* (Zpráva o zásilce hudby do Národního institutu), 3 floréal an VI (22. duben 1798), F-Pifsa, Archives de l'Académie française, 5 B 3 (vydáno v ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 1937, s. 119–121). Děkuji tímto paní Mireille Lamarque z archivu Francouzského institutu za laskavé poskytnutí kopie tohoto důležitého dokumentu.



39 Antoine Reicha : *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1794-1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2510. (© Bibliothèque nationale de France)

proslavili za naší revoluce. Tato ušlechtilost není u Rejchy nikterak pochybná, neboť je vyjádřena ve skladbách, které zasílá Francouzskému institutu.“ Následující odstavec si zaslouží být ocitován v úplnosti: „Nekonečně litujeme, že se do vzácné zásilky, již Rejcha poslal Institutu, vloudila nespolehlivost. Máme alespoň právo pochybovat o spolehlivosti jeho agenta, neboť dle katalogu, který se nachází v jednom ze zaslaných svazků, měl Institut dostat 97 položek, a přitom jich obdržel pouhých osm. Neodborné a uchvatitelské ruce nejspíš zabavily zbytek. Ba zdá se dokonce, že se upnuly k těm nejvýznačnějším kouskům, neboť v soupisu je řeč o opeře v němčině, o velkém počtu italských árií a scén, o mnoha triích a kvartetech, z nichž některé jsou pro čtyři flétny, což je cenná a nová věc, a jiné pro různé nástroje; jsou tam také koncerty, ouvertury, fugy, fantazie, variace, &c., &c.“

Navzdory nepřesnosti tohoto soupisu skladeb potvrzují některá charakteristická označení – italské scény, kvarteta pro čtyři flétny –, že odesílatelem byl opravdu Antonín Rejcha. Ona německá opera nemůže být nic jiného než *Der Eremit auf Formentera* (Poustevník na Formenteře).[140] Připojený katalog musel vypadat víceméně jako ten, který byl zaslán vídeňskému nakladateli Artariovi 1. října 1797, v němž jsou skladby rozčleněny podle hlavních žánrů, v jejichž rámci jsou instrumentální díla stejného typu číslována buď jednotlivě, nebo ve skupinách po třech.[141]

Část děl získaných v roce 1798 můžeme nalézt již ve skupině rukopisů uvedených v jednom z katalogů knihovny konzervatoře, který sepsal abbé Nicolas Roze (1745–1819), knihovník od roku 1807 do své smrti, jehož poznámky se objevují také na některých titulních stranách. Jedná se o autografní zápisy skladeb, jejichž velmi pečlivý vzhled kontrastuje s Rejchovými často nanečisto psanými pracovními rukopisy. Tři rukopisy si zachovaly původní celopapírovou závěsnou vazbu. Mezi nimi rukopisy *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Filosofické a praktické poznámky k praktickým příkladům, dále jen *Anmerkungen*) – které rezonují se statusem „hudebníka filozofa“, jež Gossec Rejchovi/Reichardtovi přidělil (berlínský hudebník zanechal vedle svých kompozic zajisté i velké množství spisů různé hodnoty) – a pojednání *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Pravidla praktické harmonie)

140 Tato záměna ostatně nechává otevřenou možnost, že by předehra z *Der Eremit auf Formentera* atribuovaná Reichardtovi (D-Eu, Esl VIII 344d) ve skutečnosti pocházela z Rejchova ztraceného singspielu; nemáme totiž žádné důkazy, že by berlínský skladatel toto libreto zhudebnil.

141 A-Wst, H.I.N.-118544; viz GOY 2022b (v tisku).

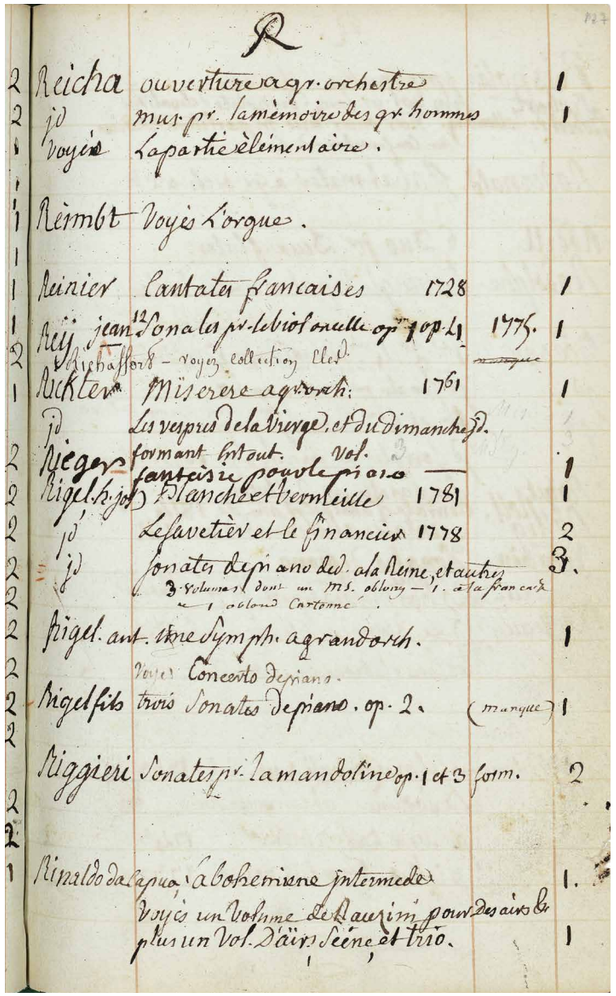
pour les grands hommes français qui se sont illustrés dans notre révolution. Ces sentiments ne sont point douteux chez Reicha puisqu'ils sont exprimés dans les morceaux qu'il adresse à l'Institut national de France. » Le paragraphe suivant mérite d'être cité intégralement : « Nous regrettons infiniment que l'infidélité se soit glissée dans l'envoi précieux que Reicha fait à l'Institut. Nous avons au moins le droit de douter de la fidélité de son agent car, selon le catalogue qui se trouve dans un des volumes, l'Institut devoit recevoir 97 articles, et il n'en a reçu que huit. Des mains profanes et usurpatrices auront sans doute distrait le reste. Il paraît même qu'elles se sont attachées aux objets les plus distingués, car il y est question d'un opéra en langue allemande, d'un grand nombre d'airs et de scènes italiennes, de baucoup [*sic*] de trios et de quatuors, les uns pour quatre flûtes, ce qui est une chose précieuse et neuve, les autres pour différens instrumens ; il y a des concertos, des ouvertures, des fugues, des fantaisies, des variations, &c., &c. »

Malgré l'imprécision de cette liste d'œuvres, certaines désignations caractéristiques – les scènes italiennes, les quatuors pour quatre flûtes – confirment que l'expéditeur était bien Antoine Reicha. L'opéra allemand ne peut être que *Der Eremit auf Formentera* (L'Ermite à Formentera) [140]. Le catalogue joint devait se présenter peu ou prou comme celui envoyé à l'éditeur viennois Artaria le 1er octobre 1797, où les compositions sont réparties par grands genres, à l'intérieur desquels les œuvres instrumentales de même type sont numérotées soit individuellement, soit par groupes de trois [141].

On peut reconnaître une partie des œuvres reçues en 1798 dans un groupe de manuscrits déjà mentionnés dans un des catalogues de la bibliothèque du Conservatoire rédigés par l'abbé Nicolas Roze (1745-1819), bibliothécaire de 1807 à sa mort, dont des annotations figurent également sur certaines pages de titre. Il s'agit de copies autographes dont l'aspect particulièrement soigné contraste avec celui, souvent brouillon, des manuscrits de travail de Reicha. Trois ont conservé leur reliure d'origine plein papier. Parmi eux, les *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques accompagnant les exemples pratiques) – qui s'accordent avec le statut de « musicien philosophe » que Gossec décerne à Reicha/Reichardt (le Berlinois laisse certes en

140 Cette confusion laisse ouverte la possibilité qu'une ouverture pour *Der Eremit auf Formentera* attribuée à Reichardt (D-Eu, Esl VIII 344d) provienne en réalité du singspiel perdu de Reicha, le compositeur berlinois n'étant pas réputé avoir mis ce livret en musique.

141 A-Wst, H.I.N.-118544 ; voir GOY 2022b (article à paraître).


R
Reicha ouverture a gr. orchestre 1
id mus. pr. la mémoire des gr. hommes 1
Voyez La partie élémentaire.
Reimbt Voyez L'orgue.
Reinier Cantates françaises 1728 1
Reij jean 12 Sonates pr. le bis. ou celle op. 7 op. 4 1775. 1
Richaffort – voyez collection Cled.
Ricker Miserere a grand orch. 1761 1
id Les vespres de la Vierge, et du dimanche id.
Rieger formant bistout. Vol. 1
Rigel h. jos. Blanche et Vermeille 1781 1
id Le savetier et le financier 1778 2
id Sonates de piano ded. a la Reine, et autres 3.
3 volumes dont un MS. oblong – 1. a la francaise – 1 oblong Cartonné.
Rigel. ant. 1ere Symph. a grand orch. 1
voyez Concerto de piano.
Rigel fils trois Sonates de piano. op. 2. (manque) 1
Riggieri Sonates pr. la mandoline op. 1 et 3 form. 2
Rinaldo da Capua a Bohemienne intermede 1.
Voyez un Volume de Lauzin pour des airs & plus un Vol. d'airs Scène et trio. 1

40 Bibliothèque du Conservatoire : Catalogue des ouvrages de la bibliothèque du Conservatoire par l'abbé Nicolas Roze / Knihovna konzervatoře: Katalog svazků z knihovny konzervatoře, sepsal abbé Nicolas Roze, [1807-1819], p. 127 / s. 127. F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (1). (© Bibliothèque nationale de France)

plus de ses compositions un grand nombre d'écrits de valeur inégale) – et le traité *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Les Principes de l'harmonie pratique) portent des estampilles datant du Premier Empire [142]. En revanche, l'ouverture en *ré* majeur à 5/8, dans sa version sans introduction lente [143], ne fut estampillée que dans les années 1830, de même que la partition de la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française*, qu'on reconnaît en filigrane dans la phrase sur l'« admiration pour les grands hommes français qui se sont illustrés dans notre révolution » qui s'exprime « dans les morceaux qu'il adresse à l'Institut national de France », et les *Practische Beispiele* (Exemples pratiques) eux-mêmes ; ces deux dernières œuvres furent réunies en un seul volume sous une reliure typique des premiers temps de la bibliothèque du Conservatoire avant la rédaction du catalogue de l'abbé Roze [144]. Les quatre volumes reçurent dans les années 1830 des numéros d'entrée, qui à l'époque tenaient probablement lieu de cotes [145]. Enfin, le matériel d'orchestre de la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française*, non relié et sans estampilles anciennes, faisait cependant partie du même envoi, puisqu'il porte des annotations de la main de l'abbé Roze ; il n'a été coté et estampillé qu'en décembre 1974 [146].

Mais tout cela ne représente que cinq titres, voire seulement quatre si l'on compte pour un seul les *Practische Beispiele* et les *Anmerkungen* qui leur servent de commentaire. On peut admettre que les autres manuscrits examinés par Gossec

142 MS-2510, *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen*, et MS-2512, *Die Grundsätze der practischen Harmonie*, cités dans le catalogue rédigé par l'abbé Roze VM FONDS 1 ADC- 4 (1), p. 8: « Observations sur l'harm[onie]. ouv[rage]. al[lemand]. et Principes d'harmonie prat[ique]. »

143 MS-2511. Le manuscrit de l'époque de Bonn, MS-13107 (9) comporte une longue introduction lente, reprise dans la copie autographe B-Bc, 8128, qui semble contemporaine de MS-2511.

144 MS-2511, *Ouverture à grand orchestre en ré majeur* à 5/8, MS-2495, *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française* (partition d'orchestre), et MS-2496, *Practische Beispiele*. L'annotation de l'abbé Roze sur la page de titre des *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (MS-2510) – « Nota. Ce volume donne des Explications pour D'autres Ouvrages de Mr Reicha qui sont dans un volume séparé avec une Symphonie pr l'harmonie complette. » – confirme que les deux cahiers étaient déjà reliés à ce moment. Ces manuscrits sont cités dans le catalogue rédigé par l'abbé Roze VM FONDS 1 ADC- 4 (1), p. 127: « Ouverture a gr[and]. orchestre » et « Mus[ique]. p[ou]r. la memoire des gr[ands]. hommes ». Les *Practische Beispiele* n'y sont en revanche pas explicitement cités.

145 Numéros d'entrée 3900 (= MS-2495-2496), 3901 (= MS-2511), 7437 (= MS-2512), 7438 (= MS-2510). Voir dans le registre d'entrées VM FONDS 1 ADC-2 (1), fol. 102r, 102v et 179v.

146 L-19656.

na sobě mají razidla z doby Prvního císařství.[142] Naproti tomu ouvertura D dur v pětiosminovém taktu, ve verzi bez pomalého úvodu,[143] byla orazítkována až ve třicátých letech 19. století. Shodná razidla má i partitura *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française* (Hudba na oslavu památky velkých mužů, kteří se vyznamenali ve službě francouzskému národu), kterou můžeme identifikovat ve větě o „obdiv[u] vůči velkým francouzským mužům, kteří se proslavili za naší revoluce", jež je vyjádřen „ve skladbách, které zasílá Francouzskému institutu", a také rukopis samotných *Practische Beispiele* (Praktické příklady). Obě zmíněná díla byla společně svázána do jednoho svazku s vazbou typickou pro období prvních let fungování knihovny konzervatoře před sepsáním katalogu abbé Rozeho.[144] Všechny čtyři svazky dostaly ve třicátých letech 19. století přiděleno přírůstkové číslo, které v té době pravděpodobně nahrazovalo signaturu.[145] Nesvázaný orchestrální materiál k *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française*, který na sobě nemá ani stará razidla, byl přesto součástí téže zásilky, jak potvrzuje existence poznámek abbé Rozeho. Razítko a signatura mu však byly doplněny až v prosinci 1974.[146]

Ale toto vše představuje pouhých pět titulů, nebo dokonce pouze čtyři, počítáme-li *Practische Beispiele* a *Anmerkungen*, které jsou jejich komentářem, jako jediný titul. Připusťme, že všechny ostatní rukopisy zkoumané Gossecem musely mít stejné charakteristické rysy – díla složená v Bonnu nebo v Hamburku, uvedení

142 MS-2510, *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen*, a MS-2512, *Die Grundsätze der practischen Harmonie*, zmíněno v katalogu sepsaném abbém Roze VM FONDS 1 ADC- 4 (1), s. 8: „Observations sur l'harm[onie]. ouv[rage]. al[lemand]. et Principes d'harmonie prat[ique]."

143 MS-2511. Rukopis z bonnského období, MS-13107 (9) obsahuje dlouhou úvodní část v pomalém tempu, kterou použil i v autografním opisu B-Bc, 8128, pocházejícím zřejmě z téže doby jako MS-2511.

144 MS-2511, *Ouverture à grand orchestre en ré majeur* v pětiosminovém taktu, MS-2495, *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française* (orchestrální partitura), a MS-2496, *Practische Beispiele*. Poznámka rukou abbé Rozeho na titulní straně rukopisu *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (MS-2510) – „Poznámka. Tento svazek přináší objasnění pro jiné skladby pana Rejchy, které jsou v samostatném svazku spolu se symfonií pro kompletní dechový orchestr." [Pro originální citaci viz francouzský text] – potvrzuje, že byly v té době oba rukopisy již společně svázány. Tyto rukopisy jsou zmíněny v katalogu sepsaném abbé Rozem VM FONDS 1 ADC- 4 (1), s. 127: „Ouverture a gr[and]. orchestre et Mus[ique]. p[ou]r. la memoire des gr[ands]. hommes." Naproti tomu *Practische Beispiele* zde výslovně zmíněny nejsou.

145 Přírůstková č. 3900 (= MS-2495-2496), 3901 (= MS-2511), 7437 (= MS-2512), 7438 (= MS-2510). Viz přírůstková kniha VM FONDS 1 ADC-2 (1), fol. 102r, 102v a 179v.

146 L-19656.

devaient présenter les mêmes caractéristiques que ceux-ci (œuvres composées à Bonn ou Hambourg, mention du nom de Reicha dans le titre, copie soignée), et il en est très peu qui répondent à cette description et ne puissent pas être rattachés à une entrée plus tardive. Les parties séparées de trois ouvertures datant de la période de Bonn (MS-12041, MS-12042 et MS-17524) auraient pu convenir, mais les deux premières au moins arrivèrent à coup sûr avec le don de 1927 qui sera évoqué plus loin.

Dans un catalogue de musique pour piano rédigé entre 1870 et 1920 environ, Jean-Baptiste Weckerlin (1826-1910), bibliothécaire de 1876 à 1907, a inscrit le concerto pour piano et le *Grand duo concertant* pour violon et piano. D'après Maurice Emmanuel, qui n'indique pas la source de cette information, ce dernier manuscrit avait été « trouvé chez M. Garnier d'Aubonne » [147]. Il s'agit sans aucun doute de Jacques Éloi Garnier (1802-1853), veuf d'une élève de Reicha, Marie Sophie Herminie Lainé-Daubonne (1801-1833), qui avant son mariage avait publié quelques œuvres sous le nom d'Herminie Daubonne. C'est sans doute en sa mémoire que Garnier participa en 1837 à la souscription pour le monument funéraire de Reicha, car il y figure sous la forme « Garnier (née d'Aubonne Mme) », alors qu'elle était morte quatre ans auparavant [148]. Le manuscrit autographe du *Grand duo concertant* et ses parties, de la main d'un copiste, respectivement cotés MS-2499 et D-11709, se trouvaient vraisemblablement ensemble à l'origine et auront été dissociées lorsque la partition fut reliée avec d'autres autographes du compositeur en un recueil factice comprenant MS-2497 à MS-2503. Le manuscrit du concerto pour piano, en parties séparées, coté D-11708 (1), ne porte pas de nom d'auteur et n'est pas de la main de Reicha. Son attribution reposait donc uniquement sur le catalogue en question et Ernst Bücken l'a mise en doute. La fin de la partie de piano manquait alors dans le manuscrit et Bücken, à la demande de Julien Tiersot (1857-1936), alors bibliothécaire du Conservatoire, en a composé une reconstitution, cotée depuis D-11708 (2) [149]. Elle est cependant devenue obsolète lorsque j'ai retrouvé fin 2019 les deux feuillets manquants, qui se trouvaient sous la cote MS-3830 (5) dans une liasse de fragments de manuscrits de Reicha

147 VM FONDS 1 ADC-4 (50,4), p. 227 (voir fig. 41) ; EMMANUEL 1937, p. 117.

148 FLAMAND-GRÉTRY 1823 ; DELAIRE 1837, p. [27]. Leur mariage eut lieu à Saint-Nicolas-des-Champs le 15 novembre 1827 (F-Pap, D6J 1000, 1827, n° 316). Les inventaires réalisés les 10 août, 16 et 19 septembre 1853 après le décès de Jacques Éloi Garnier, survenu à Maintenon le 18 mai 1853 (signalés dans F-CHRad, 3 Q 18 TSA 12, fol. 70v-71r), n'ont pas été consultés.

149 BÜCKEN 1912, p. 154.

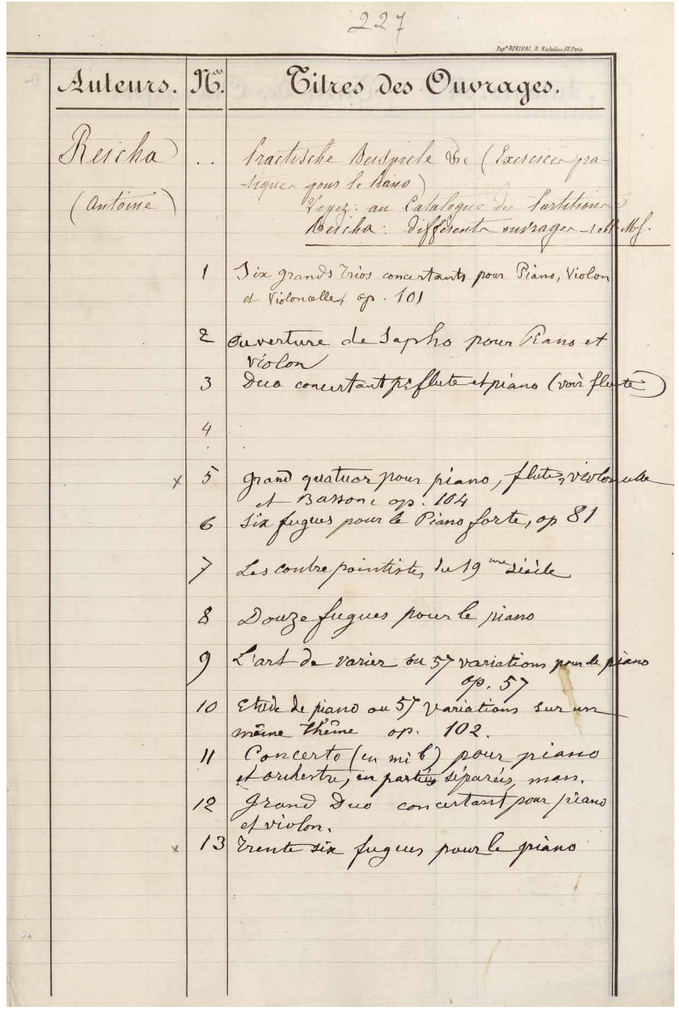
Rejchova jména v názvu, pečlivý rukopis –, je však jen velmi málo rukopisů odpovídajících tomuto popisu, které by zároveň nešlo ztotožnit s nějakým pozdějším přírůstkem. Mohly by tomu odpovídat party tří ouvertur složených v Bonnu (MS-12041, MS-12042 a MS-17524), avšak přinejmenším poslední dvě ouvertury byly do sbírek darovány s jistotou v roce 1927, což rozebereme níže.

Do katalogu hudby pro klavír redigovaného přibližně v letech 1870–1920 zapsal Jean-Baptiste Weckerlin (1826–1910), knihovník v letech 1876–1907, klavírní koncert a *Grand duo concertant* (Velké koncertantní duo) pro housle a klavír. Podle Maurice Emmanuela, jež neuvádí zdroj této informace, byl poslední zmiňovaný rukopis „nalezen u pana Garniera z Aubonne".[147] Dozajista se jedná o Jacquesa Éloise Garniera (1802–1853), vdovce po Rejchově žačce jménem Marie Sophie Herminie Lainé-Daubonne (1801–1833), která ještě před svatbou vydala několik svých skladeb pod jménem Herminie Daubonne. Garnier se pak jistě v rámci uctění její památky zúčastnil sbírky na Rejchův náhrobek v roce 1837, najdeme ho tam totiž jako „Garnier (rozená pí d'Aubonne)", manželka tehdy byla již čtyři roky po smrti.[148] Rukopis *Grand duo concertant*, tedy autografní partitura a party psané rukou opisovače se signaturami MS-2499 a D-11709, se pravděpodobně nacházely od počátku společně a byly rozděleny až při vázání partitury s dalšími autografy skladatele do jedné nepůvodní sbírky obsahující signatury od MS-2497 do MS-2503. Rukopis klavírního koncertu, dochovaný v nástrojových partech, označený signaturou D-11708 (1), neuvádí jméno autora a není psán Rejchovou rukou. Přisouzení autorství se tak zakládalo pouze na zmíněném katalogu a Ernst Bücken jej zpochybnil. Konec klavírního partu v rukopisu chyběl a Bücken jej na žádost Juliena Tiersota (1857–1936), v té době knihovníka Pařížské konzervatoře, dokomponoval. Jím vytvořený konec od té doby nese signaturu D-11708 (2).[149] Toto dokomponování se však stalo zbytečným, když jsem koncem roku 2019 nalezl chybějící dva listy pod signaturou MS-3830 (5) ve svazku fragmentů Rejchových rukopisů, které pocházely podle registru signatur ze záhadných „Rejchových písemností",

147 VM FONDS 1 ADC-4 (50,4), s. 227 (viz obr. 41); EMMANUEL 1937, s. 117.

148 FLAMAND-GRÉTRY 1823; DELAIRE 1837, s. [27]. Jejich svatba se konala 15. listopadu 1827 v kostele Saint-Nicolas-des-Champs (F-Pap, D6J 1000, 1827, n° 316). Soupisy majetku vytvořené 10. srpna, 16. a 19. září 1853 po úmrtí Jacquesa Éloise Garniera v Maintenonu 18. května 1853 (uvedené v F-CHRad, 3 Q 18 TSA 12, fol. 70v–71r) nebyly prostudovány.

149 BÜCKEN 1912, s. 154.



Auteurs.	N.os	Titres des Ouvrages.
Reicha (Antoine)	..	Traité de Basse Ve (Exercices pratiques pour le Piano) Voyez: au Catalogue du Conservatoire Reicha: Différents ouvrages – 1 et 2
	1	Six grands Trios concertants pour Piano, Violon et Violoncelle op. 101
	2	Ouverture de Sapho pour Piano et Violon
	3	Duo concertant p. flûte et piano (voir flûte)
	4	
	5	Grand quatuor pour piano, flûte, violon et Basson op. 104
	6	Six fugues pour le Piano forte, op 81
	7	Les contre pointistes, du 19me siècle
	8	Douze fugues pour le piano
	9	L'art de varier ou 57 variations pour le piano op. 57
	10	Etude de piano ou 57 variations sur un même thème op. 102.
	11	Concerto (en mi b) pour piano et orchestre, en parties séparées, man.
	12	Grand Duo concertant pour piano et violon.
	13	Trente six fugues pour le piano

41 Bibliothèque du Conservatoire : Catalogue de la musique pour piano par Jean-Baptiste Weckerlin / Knihovna konzervatoře: Katalog skladeb pro klavír sepsaný Jeanem-Baptistou Weckerlinem, [1875-1900], vol. 4, p. 227 / sv. 4, s. 227. F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (50,4). (© Bibliothèque nationale de France)

což pravděpodobně značí „písemnosti Antoinette Reicha“.[150] Dva nalezené listy byly vloženy zpět na své místo do rukopisu koncertu. Jeví se tak jako pravděpodobné, že celý koncert pocházel od Antoinette Reicha, protože je zařazen do *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* (Katalogu rukopisných děl zkomponovaných Antonínem Rejchou), který sama sepsala a jemuž se budeme věnovat více později.[151] Tento katalog zmiňuje také většinu děl z nepůvodní sbírky rukopisů MS-2497 až MS-2503 a díla nesoucí signatury MS-2513 až MS-2515. Je tedy možné, že všechna náležela Antoinette Reicha a dostala se do sbírek knihovny po její smrti v roce 1892. Naproti tomu v katalogu nenajdeme *Grand duo concertant*, což, bez dalších dokladů, jen podporuje provenienci uvedenou Emmanuelem.

Zmíněný katalog hudby pro klavír sepsaný Weckerlinem obsahuje zápis o rukopisech klavírního koncertu a *Grand duo concertant* hned po seznamu Rejchových tištěných děl, mezi nimiž je uvedeno i *L'Art de varier,* op. 57 (Umění variací). Tento výtisk má nyní signaturu A-46289 a na obálce snadno rozeznáme nápis inkoustem rukou skladatele: „57 Variations pour le Piano par Ant: Reicha“. Na konci výtisku je pak tužkou dosud neidentifikovanou rukou vepsáno „à Monsieur Reicha“; žádné další poznámky však výtisk naneštěstí neobsahuje. Tento výtisk nenajdeme v katalogu abbé Rozeho a nelze ani nijak zpřesnit datum a okolnosti přijetí exempláře do sbírek v průběhu 19. století.

V roce 1897 zapsal Weckerlin do přírůstkové knihy autografní rukopis *Der neue Psalm* (Nový žalm), jehož původ se dosud nepodařilo upřesnit.[152] V roce 1927 bylo přiděleno přírůstkové číslo čtyřem rukopisům nebo uměle vytvořeným sbírkám,

150 Podle registru signatur MS pochází signatury MS-3828 až MS-3832 z „Papiers de Reicha“, zatímco poznámky Amédée Gastouéa na svazku MS-3828 (výuka harmonie Antoinette Reicha, k níž je připojeno několik rukopisů od různých autorů) a na MS-8458 (tři anonymní sonáty pro klavír zapsané neidentifikovaným rukopisem) uvádějí, že tyto dva rukopisy pocházejí z „papiers d'Antoinette Reicha“. Rukopis MS-3829 je klavírním partem nějakého komorního díla (zřejmě tria) z hamburského období, MS-3830 a MS-3831 obsahují různé fragmenty a MS-3832 není rukopis, ale strana 3 jednoho z exemplářů spisu *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele) obsahující katalog děl autora.

151 Soukromá sbírka. V katalogu uvedený popis „Concerto de piano en mi b avec accompt de deux violons al[to] v[iolon]celle flute 2 hautbois et 2 cors” potvrzuje jeho autorství. FINSCHER 2005, sl. 1460, považoval Bückenovy pochyby o autorství za nepodložené.

152 VM FONDS 1 ADC-2 (4), fol. 28r., přír. č. 28657 (signatura MS-2504). Toto dílo nefiguruje v rukopisném katalogu *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha.*

qui d'après le carnet de cote faisaient partie de mystérieux « papiers de Reicha », visiblement identiques aux « papiers d'Antoinette Reicha » [150]. Ces deux feuillets ont été réinsérés à leur place dans le manuscrit du concerto. Il paraît donc probable que le concerto entier provenait d'Antoinette Reicha, d'autant qu'il figure au *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* rédigé par la même Antoinette et qui sera évoqué plus loin [151]. Ce catalogue mentionne également la plupart des œuvres du recueil factice MS-2497 à MS-2503 ainsi que celles cotées MS-2513 à MS-2515 : il se peut donc que toutes aient appartenu à Antoinette Reicha et soient entrées dans les collections de la bibliothèque après sa mort en 1892. En revanche, ce catalogue ne fait pas état du *Grand duo concertant*, ce qui rend plausible, à défaut d'être documentée, la provenance indiquée par Emmanuel.

Dans le catalogue de musique pour piano rédigé par Weckerlin, le concerto et le *Grand duo concertant* manuscrits figurent à la suite d'une série d'œuvres pour piano imprimées du même Reicha, parmi lesquelles *L'Art de varier*, op. 57. Or sur la couverture de cet exemplaire, aujourd'hui coté A-46289, la main aisément reconnaissable du compositeur a inscrit le titre à l'encre : « 57 Variations pour le Piano par Ant: Reicha », tandis qu'une autre main non identifiée a inscrit au crayon « à Monsieur Reicha » à l'arrière du volume, qui ne porte malheureusement aucune autre annotation. L'ouvrage ne figure pas au catalogue de l'abbé Roze et aucun élément ne permet de fixer plus précisément dans le XIXe siècle la date et les circonstances de son entrée dans les collections.

En 1897, Weckerlin inscrit dans le registre d'entrée le manuscrit autographe de *Der neue Psalm* (Le Psaume nouveau), dont la provenance n'a pas pu être déterminée jusqu'ici [152]. En 1927, un numéro d'entrée fut attribué à quatre manuscrits ou

150 D'après le carnet de cote MS, les cotes MS-3828 à MS-3832 proviennent des « papiers de Reicha », tandis que des notes d'Amédée Gastoué sur MS-3828 (des cours d'harmonie d'Antoinette Reicha, auxquels sont joints quelques manuscrits d'auteurs divers) et MS-8458 (trois sonates pour piano anonymes et d'une main non identifiée) indiquent que ces deux manuscrits proviennent des « papiers d'Antoinette Reicha ». MS-3829 est la partie de piano d'une œuvre de musique de chambre (trio ?) de l'époque de Hambourg, MS-3830 et MS-3831 regroupent divers fragments et MS-3832 n'est pas un manuscrit, mais la p. 3 d'un exemplaire de l'*Art du compositeur dramatique*, contenant le catalogue des œuvres de l'auteur.

151 Collection particulière. La mention dans ce catalogue d'un « Concerto de piano en *mi b* avec accompt de deux violons al[to] v[iolon]celle flute 2 hautbois et 2 cors » confirme son authenticité. FINSCHER 2005, col. 1460, jugeait déjà infondés les doutes de Bücken à ce sujet.

152 VM FONDS 1 ADC-2 (4), fol. 28r. N° d'entrée 28657 (cote MS-2504). Cette œuvre ne figure pas au *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha*.

jejichž původ byl již tehdy neznámý.[153] Přesto byly již delší dobu součástí sbírek: rukopis *Grand duo concertant* a různé další pocházející pravděpodobně od Antoinette Reicha jsme zmínili výše; dva svazky dechových kvintetů mají etiketu s adresou knihovny na rue Bergère, z níž byla konzervatoř v roce 1911 přesunuta do rue de Madrid; konečně rukopis opery *Cagliostro* pochází z knihovny Jeana-Georgese Kastnera (1810–1867) a jeho manželky Léonie rozené Boursault (1820–1888), kteří byli oba Rejchovými žáky. Tuto knihovnu daroval konzervatoři jejich syn Jean-Albert v roce 1890.[154] Z darované Kastnerovy knihovny pochází také kurz harmonie pro Léonie Boursault téměř celý v autografu, najdeme jej pod signaturou MS-18062. Několik samostatných listů patřilo sběratelům originálních rukopisů: Alfredu de Beauchesne (1804–1876),[155] Charlesi Malherbovi (1853–1911),[156] markýzovi Auguste-Henri-Édouardovi de Queux de Saint-Hilaire (1837–1889) a Benjaminu Fillonovi (1819–1881).[157] Dvě skladby pro klavír mají parafu jisté paní Laneuville, kterou jsem nedokázal identifikovat.[158] Dále najdeme přednášky, příklady a opravená cvičení v Rejchově rukopise také v učebních materiálech různých studentů: jeho dcery Antoinette,[159] mladého Césara Francka,[160] Jeana-Georgese Kastnera a jeho

153 VM FONDS 1 ADC-2 (5), fol. 23v., přír. č. *6452 a *6453 (dechové kvintety, sbírky MS-2505-2506 a MS-2507-2508), *6454 (*Cagliostro*, MS-2509), *6455 (sbírka skladeb pro klavír, zpěv a klavír, housle a klavír, MS-2497 až 2503, mezi nimiž pouze MS-2499 až 2502 jsou autografy).

154 F-Pan, MC/ET/XXXV/1508, 14. a 21. dubna 1890: závěť (datovaná z 5. dubna) a inventář po úmrtí Jean-Alberta Kastnera. Děkuji Sarah Hassid, že mi dokument zprostředkovala. Rukopis, jehož vazba se podobá ostatním svazkům knihovny Kastner-Boursaultových, figuruje v inventáři pod názvem „Reichardt [*sic*] : Les Illuminés". Povšimněme si, že notář udělal stejnou záměnu mezi Rejchou a Reichardtem jako Gossec a Méhul o sto let dříve.

155 *Ressources harmoniques*, W-24 (44), v albu Alfreda de Beauchesne, zakoupeno roku 1902 v dražbě po úmrtí Alfreda Pieta (1829-1901).

156 *Canons*, MS-2517; *Harmonie rétrograde*, W-7 (9), v albu Alphonse de Feltre (1806-1850); *Canon à 3 parties*, W-23 (22), v albu autografů ze sbírky Maurice de Trémisot (1850-1934). Malherbe odkázal svoji velkou sbírku knihovně konzervatoře.

157 K signatuře MS-2518 poznamenal Amédée Gastoué do registru signatur MS provenienci „Markýz ze Saint-Hilaire a různí". Skladba MS-2518 (2) pochází z prodeje sbírky Benjamina Fillona. U ostatních pěti položek pod touto signaturou nelze určit, zda pocházejí všechny od markýze ze Saint-Hilaire.

158 *Fantaisie sur un thème de Girolamo Frescobaldi* (Fantasie na téma Girolama Frescobaldiho), MS-12062 a *La chercheuse d'esprit, ou XIII ariettes françoises du seizième siècle* (Hledačka důvtipu aneb XIII francouzských ariet ze 16. století), MS-12066. Oba rukopisy byly nicméně součástí daru z roku 1927 (viz níže).

159 MS-3828.

160 MS-1831.

recueils factices dont la provenance était déjà inconnue [153]. Ils faisaient pourtant depuis longtemps partie des collections : le *Grand duo concertant* et divers manuscrits provenant peut-être d'Antoinette Reicha ont été mentionnés plus haut ; deux volumes de quintettes à vent portent une étiquette avec l'adresse de la bibliothèque rue Bergère, que le Conservatoire quitta en 1911 pour la rue de Madrid ; enfin, le manuscrit de *Cagliostro* avait fait partie de la bibliothèque de Jean-Georges Kastner (1810-1867) et de son épouse Léonie née Boursault (1820-1888), tous deux anciens élèves de Reicha, que leur fils Jean-Albert légua au Conservatoire en 1890 [154]. Du même legs Kastner provient également un cours d'harmonie presque entièrement autographe pour Léonie Boursault, coté MS-18062. Quelques feuillets isolés ont appartenu à des collectionneurs d'autographes : Alfred de Beauchesne (1804-1876) [155], Charles Malherbe (1853-1911) [156], le marquis Auguste-Henri-Édouard de Queux de Saint-Hilaire (1837-1889) et Benjamin Fillon (1819-1881) [157]. Deux pièces pour piano portent la griffe d'une certaine Madame Laneuville, que je n'ai pu identifier [158]. Des leçons, exemples et corrections d'exercices de la main de Reicha figurent également dans des manuscrits pédagogiques provenant de différents élèves : sa fille Antoinette [159], le jeune César Franck [160], Jean-Georges Kastner

153 VM FONDS 1 ADC-2 (5), fol. 23v. N^os^ d'entrée *6452 et *6453 (quintettes à vent, recueils MS-2505-2506 et MS-2507-2508), *6454 (*Cagliostro*, MS-2509), *6455 (recueil de pièces pour piano, chant et piano, violon et piano, MS-2497 à 2503, parmi lesquels seuls MS-2499 à 2502 sont autographes).

154 F-Pan, MC/ET/XXXV/1508, 14 et 21 avril 1890 : testament (daté du 5 avril) et inventaire après décès de Jean-Albert Kastner. Je remercie Sarah Hassid de m'avoir communiqué ce document. Le manuscrit, dont la reliure est semblable à celle d'autres volumes de la bibliothèque Kastner-Boursault, figure dans l'inventaire sous le titre « Reichardt [*sic*]: Les Illuminés ». On remarquera que le notaire a fait la même confusion entre Reicha et Reichardt que Gossec et Méhul un siècle plus tôt.

155 *Ressources harmoniques*, W-24 (44), dans l'album d'Alfred de Beauchesne, acheté à la vente après décès d'Alfred Piet (1829-1901) en 1902.

156 *Canons*, MS-2517 ; *Harmonie rétrograde*, W-7 (9), dans l'album d'Alphonse de Feltre (1806-1850) ; *Canon à 3 parties*, W-23 (22), dans un album d'autographes ayant appartenu à Maurice de Trémisot (1850-1934). Malherbe légua son importante collection à la bibliothèque du Conservatoire.

157 Amédée Gastoué indique dans le carnet de cote MS la provenance « Marquis de Saint-Hilaire et divers » pour cote MS-2518. La pièce MS-2518 (2) provient de la vente de la collection de Benjamin Fillon. Il est impossible de préciser si les cinq autres pièces réunies sous cette cote proviennent toutes du marquis de Saint-Hilaire.

158 *Fantaisie sur un thème de Girolamo Frescobaldi*, MS-12062 et *La Chercheuse d'esprit, ou XIII ariettes françoises du seizième siècle*, MS-12066. Ces deux manuscrits font cependant partie du don de 1927 (voir plus loin).

159 MS-3828.

160 MS-1831.

budoucí ženy Léonie Boursault[161] a dalších anonymních osob.[162] Níže se budeme také zabývat rukopisy, které přibyly do fondu po roce 2000.

Původ většiny fondu zůstal však až do listopadu 2021 bez dokumentace. U Ernsta Bückena najdeme rukopisy výše zmíněných děl lokalizované jako „Autogr. Conserv. Paris". Naopak ostatní díla v současnosti uložená ve Francouzské národní knihovně, jež uvádí bez lokalizace, ve skutečnosti cituje zprostředkovaně na základě skladatelovy autobiografie, dále Delaira, Riemanna nebo Eitnera:[163] z toho důvodu Bücken nezná kavatinu *Donne, donne, chi vi crede* z autografního rukopisu z Paříže, ale z rukopisů z Darmstadtu, které citoval Eitner a jež byly zničeny během druhé světové války.[164]

Inventář pozůstalosti skladatele uvádí „devět nevydaných rukopisů oper a duchovní hudby" a „soubor staré hudby ručně napsané a vytištěné, která nezasluhuje dalšího popisu" v odhadní ceně 200, resp. 50 franků. Nevíme, jakým způsobem si vdova po Rejchovi Virginie rozená Enaust (1793–1877) a jejich dvě dcery Antoinette (1819–1892) a Mathilde (1824–1870) přerozdělily rukopisy po jeho smrti.[165] Stále zůstává, že v roce 1929 Maurice Emmanuel napsal, že „většina skladeb [instrumentálních] nevyšla tiskem. Paní Bielecka [rozená Emma Saint-Genez, dcera Mathildy Reicha] vlastní jejich rukopisy".[166] Následně uvádí seznam děl, který obsahuje skladby nepochybně publikované, poté krátce popisuje *Quatuor scientifique* (Vědecký kvartet), aniž by upřesnil, zda se během jeho studia nacházel u paní

161 Kastner: MS-16466; Léonie Boursault: MS-16461 a MS-16462.

162 Například MS-2518 (1-3) at (5-6), z nějž jsou jednotky (1) a (3) dle jejich prvního vlastníka „de la main de Mr Reika" [*sic*], MS-3830 (1) a (6) a MS-3831.

163 BÜCKEN 1912, s. 151-154. Srov. *Notes sur Antoine Reicha / Zápisky o Antonínu Rejchovi* (in REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 12-37 a 42-51 a také REICHA 2011, s. 60-109), DELAIRE 1837, EITNER 1903. Název *Godfried von Montfort* vypůjčený od RIEMANNA 1887, s. 192 (který jej přeložil z *Godefroid de Montfort* od FÉTISE 1841, s. 375) se shoduje s *Obaldi ou Les Français en Égypte* (*ibid.*, s. 373) a Bücken jej mohl nalézt v *Zápiscích o Antonínu Rejchovi*, v DELAIRE 1837, s. 6 nebo RIEMANN 1882, s. 749.

164 D-DS, MUS 2349 (sopránový part a orchestrální materiál) a MUS 4778 (partitura s úvodním veršem *Miei signori chi vi crede*). Viz Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. *Katalog der Kriegsverluste der Musikalien* [cit. 22. 6. 2021]. Dostupné na adresách <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/KK-Mus-R/0103/image> a <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/KK-Mus-R/0105/image> .

165 Paní Reicha získala polovinu pozůstalosti a její dvě dcery každá čtvrtinu: BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, s. 34 (pozůstalost) a 53 (inventář).

166 EMMANUEL 1929, s. 451, pozn. 1. Srov. také dopis Nory Bielecke Maurici Emmanuelovi citovaný v REICHA 2011, s. 22, pozn. 21, z nějž editoři svazku vyvodili, že rukopis *Sur la musique comme art purement sentimental* (O hudbě jako ryze citovém umění) „musel být na konzervatoř předán poněkud později". O rodině Bieleckých viz kapitola II, s. 107.

et sa future épouse Léonie Boursault [161], ainsi que divers anonymes [162]. Il sera question plus bas des quelques manuscrits entrés après 2000.

La provenance de la majeure partie du fonds est cependant restée non documentée jusqu'en novembre 2021. Chez Ernst Bücken, les manuscrits des œuvres précitées sont localisés « Autogr. Conserv. Paris ». En revanche, les autres œuvres actuellement conservées à la BnF mais mentionnées sans localisation sont en fait citées de seconde main d'après l'autobiographie du compositeur, Delaire, Riemann ou Eitner [163] : ainsi, Bücken ne connaît pas la cavatine *Donne, donne, chi vi crede* à travers le manuscrit de Paris (autographe), mais par ceux de Darmstadt, cités par Eitner et détruits lors de la Seconde Guerre mondiale [164].

L'inventaire après décès du compositeur mentionne « neuf manuscrits inédits comme opéras et musique d'église » et un « lot de vieille musique écrite à la main et gravée ne méritant aucune description », prisés respectivement 200 et 50 francs. On ignore de quelle façon sa veuve Virginie née Enaust (1793-1877) et ses deux filles Antoinette (1819-1892) et Mathilde (1824-1870) se répartirent ses manuscrits après sa mort [165]. Toujours est-il qu'en 1929, Maurice Emmanuel écrit que « la plupart de ces compositions [instrumentales] ne furent pas gravées. Mme Bielecka [née Emma Saint-Genez, fille de Mathilde Reicha] en possède les manuscrits [166] ». Il donne ensuite une liste d'œuvres qui inclut visiblement les compositions éditées, puis décrit brièvement le *Quatuor scientifique*, sans préciser si celui-ci se trouvait

161 Kastner : MS-16466 ; Léonie Boursault : MS-16461 et MS-16462.

162 Par exemple MS-2518 (1-3) et (5-6), dont les pièces (1) et (3) sont d'après leur premier possesseur « de la main de Mr Reika » [*sic*], MS-3830 (1) et (6) et MS-3831.

163 BÜCKEN 1912, p. 151-154. Cf. *Notes sur Antoine Reicha* (in REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 12-37 et 42-51 ; REICHA 2011, p. 60-109), DELAIRE 1837, EITNER 1903. Le titre *Godfried von Montfort*, emprunté à RIEMANN 1887, p. 192 (qui le traduit du *Godefroid de Montfort* de FÉTIS 1841, p. 375), fait double emploi avec *Obaldi ou les Français en Égypte* (*id.*, p. 373), que Bücken a pu trouver dans les *Notes sur Antoine Reicha*, DELAIRE 1837, p. 6 ou RIEMANN 1882, p. 749.

164 D-DS, MUS 2349 (partie de soprano et matériel d'orchestre) et MUS 4778 (partition avec l'incipit *Miei signori chi vi crede*). Voir Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. *Katalog der Kriegsverluste der Musikalien* [consulté le 22. 6. 2021]. Accessible aux adresses <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/KK-Mus-R/0103/image> et <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/KK-Mus-R/0105/image>.

165 Madame Reicha reçut la moitié de la succession et ses deux filles chacune un quart : BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, p. 34 (succession) et 53 (inventaire).

166 EMMANUEL 1929, p. 451, note 1. Cf. aussi la lettre de Nora Bielecka à Maurice Emmanuel citée dans REICHA 2011, p. 22, note 21, qui suggérait aux éditeurs que le manuscrit de *Sur la musique comme art purement sentimental* « devait avoir transité assez tardivement vers le Conservatoire. » Sur la famille Bielecki, voir chapitre II , p. 106.

Bielecke nebo v knihovně Pařížské konzervatoře. Existovalo tak podezření, že rukopisy, které v té době vlastnila vnučka skladatele, vytvořily jednu část současného Rejchova fondu. Archivy knihovny však neobsahují žádnou stopu po případném daru a musel jsem čekat až do 13. listopadu 2021, abych pro toto podezření dostal formální důkaz. Pan Philippe Bernard de Raymond a jeho dcera Louise mi v ten den laskavě poskytli – za což jim patří vřelý dík! – fotografie malého souboru rodinných dokumentů týkajících se Rejchy, který jim o několik dní dříve předali jejich bratranec a sestřenice, také potomci skladatelovy tchyně, Emmanuel a Suzanne François.[167] Mezi těmito dokumenty různé povahy i stáří se nalézají některé listiny, jež umožňují zrekonstruovat okolnosti přijetí Rejchových děl do knihovny konzervatoře.

V dopise z 26. ledna 1925 děkuje Henri Dehérain (1867–1941) paní Bielecke za návrh darovat fond knihovně Institutu, jejímž byl sám konzervátorem. Zároveň ji upozorňuje na skutečnost, že Charles-Marie Widor (1844–1937), s nímž se o tom radil, považuje za vhodnější umístit rukopisy na konzervatoř, „jejíž jednatelé byli od doby její návštěvy vyměněni". To vzbuzuje dojem, že potenciální dárkyni odradil všeobecný rozvrat v knihovně konzervatoře, když ji navštívila za doby působení Tiersota, nebo dokonce Weckerlina. Téhož roku, 14. prosince, požádal Maurice Emmanuel, který tehdy pracoval na své knize o Césaru Franckovi, paní Bieleckou o svolení, aby mohl prostudovat Rejchova díla, jež měla vlastnit. Konečně dne 3. dubna 1927 poděkoval Henry Expert (1863–1952), následovník Tiersota v knihovně konzervatoře, paní Bielecke za její dar a žádal o upřesnění dne, kdy rukopisy vyzvednou. Přesnou podobu obsahu daru udávají dva shodné soupisy, jeden rukopisný a druhý strojopisný. Nalezneme zde, někdy pod na první pohled poněkud zavádějícími názvy,[168] nejen sbírku Rejchových rukopisů, jejichž původ nebylo dosud možné určit, ale také předehru op. 142 od Czerného, kterou skladateli dedikoval,[169] jakož i několik tisků, které se všechny nenacházejí v současném katalogu.[170]

167 Viz kapitola II.

168 Například „Ouverture, romances, quintetti (1 volume)" značí svázaný rukopis opery *Obaldi* (MS-8478), který neobsahuje titulní list, první tři čísla jsou skutečně předehra, romance a pětihlasý ansámbl.

169 Neautografní rukopis MS-8502 (1), tištěné party MS-8502 (2), doprovodný dopis od Czerného ze 14. srpna 1833 (LA-CZERNY CARL-12) a koncept Rejchovy odpovědi (LA-REICHA ANTONIN-10).

170 Soupis zmiňuje jeden výtisk kvartetu op. 52, který se však nenachází ve sbírkách Francouzské národní knihovny. Ledaže by byl v části dosud nezkatalogizovaného fondu pod písmenem K bývalé knihovny Pařížské konzervatoře. Ostatní tituly, z nichž některé byly v několika exemplářích, mohly být zařazeny mezi nesignované duplicitní jednotky téhož titulu.

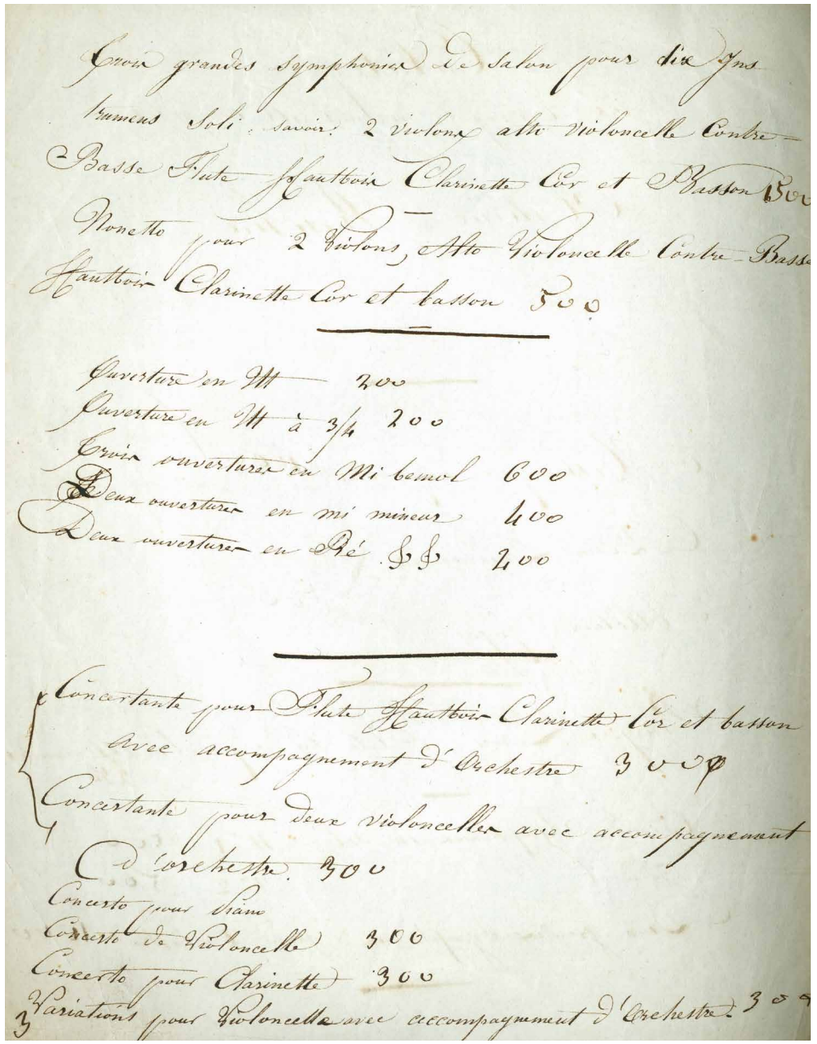
chez Mme Bielecka ou à la Bibliothèque du Conservatoire lorsqu'il l'a consulté. Cela laissait soupçonner que les manuscrits que détenait alors la petite-fille du compositeur formaient une partie de l'actuel fonds Reicha, mais les archives de la bibliothèque ne conservent aucune trace d'un éventuel don et il me fallut attendre le 13 novembre 2021 pour en obtenir la preuve formelle. Ce jour-là, M. Philippe Bernard de Raymond et sa fille Louise eurent la grande amabilité de me transmettre – qu'ils en soient chaleureusement remerciés ! – les photos d'un petit lot d'archives familiales concernant Reicha, remis au premier quelques jours auparavant par leurs cousins Emmanuel et Suzanne François, également descendants de la belle-mère du compositeur [167]. Parmi ces documents assez divers par la date et le contenu, certains permettent de reconstituer les circonstances de l'arrivée des œuvres de Reicha à la bibliothèque du Conservatoire.

Une lettre d'Henri Dehérain (1867-1941) du 26 janvier 1925 remercie Mme Bielecka d'un projet de don du fonds à la bibliothèque de l'Institut, dont Dehérain était le conservateur, mais lui fait valoir que Charles-Marie Widor (1844-1937), consulté à ce propos, juge que les manuscrits seraient mieux à leur place au Conservatoire, « dont l'administration a changé depuis votre visite », ce qui suggère que la donatrice potentielle avait été rebutée par la désorganisation de la bibliothèque du Conservatoire lors d'une visite du temps de Tiersot, voire de Weckerlin. Le 14 décembre de la même année, Maurice Emmanuel, qui travaillait alors à son livre sur César Franck, demandait à Mme Bielecka la permission de venir examiner les œuvres de Reicha qu'elle aurait en sa possession. Enfin, le 3 avril 1927, Henry Expert (1863-1952), successeur de Tiersot à la bibliothèque du Conservatoire, la remerciait de son don en lui demandant de fixer un jour pour l'enlèvement des manuscrits. Deux listes à la teneur identique, l'une manuscrite, l'autre dactylographiée, donnent une idée précise du contenu du don. On y retrouve effectivement, parfois sous des dénominations un peu déroutantes au premier abord [168], non seulement l'ensemble des manuscrits de Reicha dont la provenance n'avait pu être établie jusqu'ici, mais aussi l'ouverture op. 142 de Czerny, qui lui est dédiée [169],

167 Voir chapitre II.

168 Par exemple, les « Ouverture, romances, quintetti (1 volume) » correspondent au manuscrit relié de l'opéra *Obaldi* (MS-8478), sans page de titre et dont les trois premiers morceaux sont justement l'ouverture, une romance et un quintette.

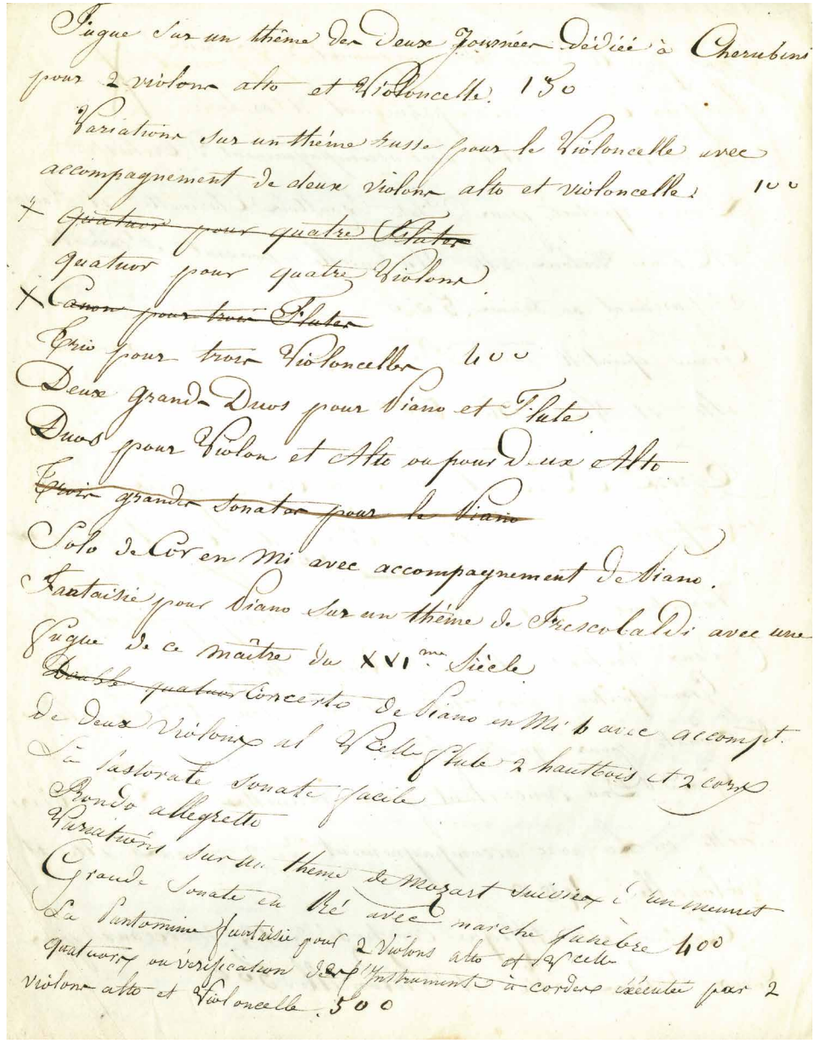
169 Manuscrit non autographe MS-8502 (1), parties gravées MS-8502 (2), lettre d'accompagnement de Czerny en date du 14 août 1833 (LA-CZERNY CARL-12) et brouillon de la réponse de Reicha (LA-REICHA ANTONIN-10).


Trois grandes symphonies de salon pour dix Jns
numeros soli, savoir: 2 violons alto violoncelle Contre-
Basse Flute Hautbois Clarinette Cor et Basson 800
Nonetto pour 2 violons, Alto violoncelle Contre Basse
Hautbois Clarinette Cor et basson 500

Ouverture en Ut 200
Ouverture en Ut à 3/4 200
Trois ouvertures en Mi bemol 600
Deux ouvertures en mi mineur 400
Deux ouvertures en Ré 200

Concertante pour Flute Hautbois Clarinette Cor et basson
avec accompagnement d'Orchestre 300
Concertante pour deux violoncelles avec accompagnement
d'Orchestre 300
Concerto pour Cham
Concerto de violoncelle 300
Concerto pour Clarinette 300
3 Variations pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre 300

42 Antoinette Reicha : *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par A. Reicha*, p. 2 / s. 2. Collection particulière / Soukromá sbírka.


Fugue sur un thème des Deux Journées dédiée à Cherubini
pour 2 violons alto et violoncelle. 150
Variations sur un thème russe pour le violoncelle avec
accompagnement de deux violons alto et violoncelle. 100
+ ~~Quatuor pour quatre Flûtes~~
Quatuor pour quatre violons.
× ~~Canon pour trois Flûtes~~
Trio pour trois violoncelles 100
Deux grands Duos pour piano et Flûte.
Duos pour violon et Alto ou pour deux Alto.
~~Trois grandes sonates pour le piano~~
Solo de Cor en Mi avec accompagnement de piano.
Fantaisie pour piano sur un thème de Frescobaldi avec une
Fugue de ce maître du XVIme Siècle.
~~Double quatuor~~ Concerto de piano en Mi b avec accompt.
de deux violons et 2 Cellos flûte 2 hautbois et 2 cors
La Pastorale Sonate facile
Rondo allegretto
Variations sur un thème de Mozart suivies d'un menuet
Grande Sonate en Ré avec marche funèbre 400
La Pantomime fantaisie pour 2 violons alto et 2 cellos
quatuor ou vérification des instruments à cordes exécutée par 2
violons alto et violoncelle. 500

43 Antoinette Reicha : *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par A. Reicha*, p. 4 / s. 4. Collection particulière / Soukromá sbírka.

Zmiňme také dva soupisy děl napsané Antoinette Reicha. Jeden je nazván *Catalogue des ouvrages d'Antoine Reicha* (4 strany), mísí tištěná a rukopisná díla a zdá se, že mu chybí konec. Druhý označený *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* (6 stran) byl zjevně sestaven na základě rukopisů, které tehdy vlastnila – Maurice Emmanuel s ním pracoval při sepisování Rejchových skladeb, které uvádí v dodatku své monografie o něm.[171] Ještě dříve s tímto soupisem pracoval i Aristide Farrenc při sepisování „nevydaných rukopisů", které připojil jako dodatek k životopisné a nikdy nepublikované skice.[172] Právě v těchto katalozích od Antoinette Reicha nalezli zmiňovaní autoři vedle děl shodujících se s těmi uloženými ve Francouzské národní knihovně také další tituly, které nebyly dosud lokalizovány a nejsou ani uvedeny mezi darovanými jednotkami v roce 1927.[173] Naopak jsou zde uvedeny také některé skladby, jež byly do fondu zařazeny dříve, jako například výše zmíněný klavírní koncert nebo klavírní sonáty.[174] Je tedy možné, že si obě sestry rukopisy rozdělily a že některé byly darovány knihovně již po smrti Antoinette. V neposlední řadě v nově zpřístupněném rodinném archivu nalezneme rukopisný soupis dopisů adresovaných Rejchovi a dalších dokumentů, které se neobjevují mezi položkami darovanými v roce 1927; některé z dopisů však darovány být mohly, protože se ve sbírkách knihovny dnes nachází několik dopisů od stejných pisatelů.[175]

SIGNATURY A KATALOGIZACE SVAZKŮ

Rejchovy rukopisy byly opatřeny signaturami, jak je známe dnes, stejně jako další sbírky knihovny Pařížské konzervatoře, až v době spojení s Francouzskou národní

171 EMMANUEL 1937, s. 113–117. Emmanuel nicméně doplňuje některá upřesnění – duo pro housle a klavír „nalezené u pana Garniera d'Aubonne" (viz výše) či koncert pro violoncello „složený pro zesnulého de Lamara" –, jež se nenacházejí v žádném z dokumentů od Antoinette Reicha. Pocházejí snad ze ztracených listů neúplného soupisu?

172 Farrencův soupis se nachází ve složce RES-1246 (4). Viz kapitola I, s. 27.

173 Můžeme zmínit dvojitý kvartet (*Double quatuor pour flûte, hautbois, clarinette et basson et deux violons, alto, violoncelle*), jež lze provádět odděleně nebo společně, dále *Concertante* pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot s doprovodem orchestru, violoncellový koncert, kantátu *Circé* nebo árii Olindy z *Olinde & Sophronie*, obě s doprovodem klavíru.

174 Sonáty mají signatury MS-2497, MS-2498, MS-2501 a MS-2502.

175 Jedná se o signatury LA-BAILLOT PIERRE MARIE FRANÇOIS DE SALES-92, LA-CARAFA MICHELE-35 a 36, LA-CHERUBINI LUIGI-83 až 85, LA-DEMIDOF-1, LA-ONSLOW GEORGE-34.

ainsi que quelques imprimés, dont tous les titres ne se retrouvent pas dans le catalogue actuel [170].

Citons aussi deux listes d'œuvres, de la main d'Antoinette Reicha. L'une, intitulée *Catalogue des ouvrages d'Antoine Reicha* (4 pages), mêle œuvres imprimées et manuscrites et paraît incomplète de la fin. La seconde, *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* (6 pages), semble avoir été établie à partir des manuscrits alors en sa possession et a été exploitée par Maurice Emmanuel dans la liste de compositions qui figure en annexe de sa monographie [171] et plus anciennement par Aristide Farrenc dans une liste de « manuscrits inédits », dressée par lui en complément d'une notice biographique jamais publiée [172]. C'est dans les catalogues d'Antoinette Reicha que ces deux auteurs ont trouvé, à côté d'œuvres correspondant à celles aujourd'hui conservées à la BnF, d'autres titres qui n'ont jusqu'ici pas été localisés et ne figurent pas parmi celles données en 1927 [173]. En revanche, ils contiennent aussi quelques œuvres déjà entrées précédemment, comme par exemple le concerto pour piano mentionné plus haut ou des sonates pour piano [174] : il se pourrait donc que les manuscrits aient été partagés entre les deux sœurs et que certains aient été donnés à la bibliothèque après la mort d'Antoinette. Enfin, ces archives familiales comportent aussi une liste manuscrite recensant des lettres à Reicha et autres documents qui ne figurent pas dans le don de 1927 ; certaines des lettres pourraient toutefois avoir été données à un autre moment puisqu'on en retrouve des mêmes auteurs dans les collections de la bibliothèque [175].

170 La liste mentionne un exemplaire du quatuor op. 52 qui ne figure pas dans les collections de la BnF, à moins qu'il ne se trouve dans la partie non cataloguée du lettrage K de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire. Les autres titres, dont certains étaient en plusieurs exemplaires, ont pu être rangés parmi les doubles non cotés.

171 EMMANUEL 1937, p. 113-117. Toutefois, Emmanuel donne certaines précisions – le duo pour violon et piano « trouvé chez Monsieur Garnier d'Aubonne » (cf. supra) ou le concerto pour violoncelle « composé pour feu de Lamare » – qui ne figurent dans aucun des documents d'Antoinette Reicha. Peut-être proviennent-ils de feuillets disparus du catalogue incomplet ?

172 La liste de Farrenc se trouve dans le dossier RES-1246 (4). Voir chapitre I, p. 26.

173 On peut citer le *Double quatuor pour flûte, hautbois, clarinette et basson et deux violons, alto, violoncelle*, pouvant s'exécuter séparément ou réunis, la *Concertante pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson avec accompagnement d'orchestre*, le *Concerto de violoncelle*, la cantate *Circé* ou l'*Air d'Olinde* dans *Olinde & Sophronie*, tous deux avec accompagnement de piano.

174 Les sonates correspondent aux cotes MS-2497, MS-2498, MS-2501 et MS-2502.

175 Il s'agirait des cotes LA-BAILLOT PIERRE MARIE FRANÇOIS DE SALES-92, LA-CARAFA MICHELE-35 et 36, LA-CHERUBINI LUIGI-83 à 85, LA-DEMIDOF-1, LA-ONSLOW GEORGE-34.

knihovnou. Nejprve se zařazením, osignováním a popisem pramenů do katalogových lístků[176] zabývala pracovní skupina, jejíž členové pocházeli převážně z Francouzské společnosti pro hudební vědu (Société française de musicologie). Během okupace přešla tato činnost na takzvané „nezaměstnané intelektuály", najaté přímo pro tuto práci, a po osvobození převzali tento úkol profesionální knihovníci.[177]

Přidělení signatur Rejchovým rukopisům se odehrávalo v několika fázích. Pravděpodobně mezi lety 1935–1939 přidělil Amédée Gastoué signatury MS-2495 až MS-2512 (které se všechny vztahovaly k rukopisům, jimž bylo v různých dobách přiděleno přírůstkové číslo)[178] a MS-2513 až MS-2518 (bez přírůstkového čísla), poté MS-3828 až MS-3832 a také alba ze série W.[179] Čtyři samostatné rukopisy, z nichž tři pocházejí z daru z roku 1927, stejně jako většina rukopisů zpracovávaných po tomto datu – *Te Deum* (MS-6185), vídeňský rukopis *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes et des grands événements* (Hudba na oslavu památky velkých osobností a velkých událostí, MS-8425), tři anonymní sonáty v neautografním opise (MS-8458), pocházející z „písemností Antoinette Reicha", a dvojjazyčná verze opery *Obaldi* (MS-8478) – dostaly přiděleny signatury zcela jistě v roce 1944 nebo 1945; není známo, kdo signatury vytvořil.[180] Od 26. února 1946, kdy byla přidělena signatura MS-8525, jsou totiž záznamy v registru signatur doplněny datem vzniku.

I když dostaly rukopisy MS-9151 až MS-9154, ouvertury a symfonie z bonnského období, přidělenou signaturu 25. června 1951, do katalogu byly zaneseny až

176 Svazky jsou nejdříve roztříděny pod jednotlivá označení písmeny nebo do souborů, a to podle kritérií, která se měnila v průběhu času. Poté jsou zaneseny do inventáře pro interní účely s názvem „registr signatur", zde jim je přiděleno sekvenčním způsobem číslo v rámci již vybraného písmenného značení. Teprve poté přichází na řadu katalogizace v pravém slova smyslu, v té době na kartičkách, dnes v elektronické podobě. Ke katalogizaci může dojít ihned po přidělení signatury, anebo z nejrůznějších důvodů také až po letech. Pokud je dílům přidělena signatura krátce po přijetí do sbírek, dostanou také přírůstkové číslo. Jak jsme ukázali výše, jen několik z Rejchových rukopisů toto číslo dostalo, a to v letech 1830–1927 a často dlouho po jejich přijetí. V rámci zpětné katalogizace, která často probíhá, jednotky, které přírůstkové číslo neměly, je již ani nedostanou.

177 O tomto období v dějinách knihovny Pařížské konzervatoře viz ELGARRISTA 2017 a svědectví od LAUNAY 1985.

178 Viz výše pozn. 145, 152 a 153.

179 Změna písma jak v registru signatur, tak na odpovídajících katalogizačních kartičkách ukazuje na skutečnost, že signování a katalogizaci souboru MS převzal Amédée Gastoué (1873–1943) na začátku roku 1935, kdy odešla z funkce Yvonne Rokseth (1890–1948), která na nich pracovala až po signaturu MS-1458. Gastoué rukopisy zpracovával až do svého odvolání 1. března 1941 (ELGARRISTA 2017, s. 221 a 228). Rukopis MS-2585, za jehož autora označil Gastoué Rejchu, je ve skutečnosti úryvek z baletu *Nathalie* od Michele Carafy (1832).

180 O MS-8458 viz výše pozn. 150. MS-8478 zůstal anonymní, než jsem jej v prosinci 2019 identifikoval jako poslední verzi komické opery *Obaldi*.

COTATION ET CATALOGAGE DU FONDS

Les manuscrits de Reicha ne reçurent leurs cotes actuelles, comme du reste l'ensemble des collections de la bibliothèque du Conservatoire, qu'après la réunion de celle-ci à la Bibliothèque nationale. Le classement, la cotation et la rédaction des fiches du catalogue [176] furent effectués au départ par une équipe largement issue de la Société française de musicologie, puis pendant l'Occupation par des « chômeurs intellectuels » recrutés pour la circonstance, avant que des bibliothécaires professionnels ne prennent le relais après la Libération [177].

La cotation des manuscrits de Reicha eut lieu en plusieurs vagues. Amédée Gastoué inscrivit probablement entre 1935 et 1939 les cotes MS-2495 à MS-2512 (correspondant toutes à des manuscrits qui avaient reçu à diverses époques un numéro d'entrée [178]) et MS-2513 à MS-2518 (sans numéro d'entrée), puis MS-3828 à MS-3832, ainsi que les albums de la série W [179]. Quatre manuscrits isolés dont trois provenaient du don de 1927, comme la quasi-totalité de ceux qui furent traités à partir de ce moment – le *Te Deum* (MS-6185), le manuscrit viennois de la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes et des grands événements* (MS-8425), trois sonates anonymes et non autographes (MS-8458) provenant des « papiers d'Antoinette Reicha » et la version bilingue d'*Obaldi* (MS-8478) – furent cotés, sans doute en 1944 ou 1945, par une main non identifiée [180]. En effet, les entrées dans le carnet de cote MS sont datées à partir de la cote MS-8525, attribuée le 26 février 1946.

176 Les ouvrages sont d'abord répartis entre les différents lettrages ou séries selon des critères qui ont varié au cours du temps, puis ils sont portés sur un registre à usage interne appelé « carnet de cote », où un numéro leur est assigné de façon séquentielle à l'intérieur du lettrage choisi. Ensuite vient le catalogage proprement dit, à l'époque sur fiches, à présent informatisé. Il peut être effectué directement après la cotation mais aussi, pour des raisons diverses, des années plus tard. Lorsque les ouvrages sont cotés peu de temps après leur arrivée, on leur attribue un numéro d'entrée. Comme on l'a vu plus haut, seuls quelques-uns des manuscrits de Reicha en avaient reçu un, entre les années 1830 et 1927 et parfois assez longtemps après leur réception. Comme c'est généralement le cas lors d'opérations de catalogage rétrospectif, on n'en attribua pas à ceux qui n'en avaient pas.

177 Sur cette période de l'histoire de la bibliothèque du Conservatoire, voir ELGARRISTA 2017 et le témoignage de LAUNAY 1985.

178 Cf. supra, notes 145, 152 et 153.

179 Un changement d'écriture, tant dans le carnet de cote que sur les fiches correspondantes, montre que la cotation et le catalogage de la série MS furent repris par Amédée Gastoué (1873-1943) lorsqu'Yvonne Rokseth (1890-1948), qui les avait assurés jusqu'à MS-1458, quitta ses fonctions début 1935. Il y travailla jusqu'à son renvoi le 1er mars 1941 (ELGARRISTA 2017, p. 221 et 228). MS-2585, attribué à Reicha par Gastoué, est en fait un extrait du ballet *Nathalie* de Michele Carafa (1832).

180 Sur MS-8458, voir ci-dessus, note 150. MS-8478 est resté anonyme jusqu'à ce que je l'identifie, en décembre 2019, comme la dernière version de l'opéra-comique *Obaldi*.

v březnu 2021.[181] Dále obdržely signatury dva rukopisy: 25. dubna 1955 rukopis *Lenore* MS-10096 (1–2) a 16. října 1957 byla změněna původní signatura L-5871 sbírky *Raccolta d'arie, di duetti e di terzetti per due soprani e un tenore / Recueil d'airs, de duos et de trios pour deux sopranos et un ténor* (Sbírka árií, duet a trií pro dva soprány a tenor) na signaturu MS-10942. Registr signatur u obou rukopisů uvádí jako původ „starý fond", což znamená, že v té době již nebyla známa jejich provenience ani datum přijetí.

V roce 1959 došlo k mnohem významnějšímu nárůstu počtu Rejchových rukopisů zaznamenaných v katalogu. Od 6. do 11. srpna vznikly signatury MS-12008 až MS-12046 (opery, vokální hudba s orchestrem, ouvertury, koncertantní hudba, komorní hudba), poté 13. srpna signatury MS-12061 až MS-12079 (hudba pro klavír), nakonec dne 4. září signatury L-13806 až L-13810, které byly „nalezeny v Rejchových rukopisech". Tato poznámka Vladimira Fedorova[182] v registru signatur L nabízí vysvětlení, že tento rozsáhlý soubor byl dříve uložen na stejném místě, což je ostatně logické, protože se převážně jednalo o dar paní Bielecke. Rukopisy L-13806 až L-13808 byly považovány za anonymní, avšak identifikoval jsem je roku 2019 jako Rejchovy autografy:[183] dva sbory, italská scéna *Basta ti credo* a *Petits duos* (Malá dueta) pro housle a klavír z hamburského období. Dvě další signatury (L-13809 a L-13810) jsou pak neautografní kopie Rejchových dvou skladeb pro klavír.

V následujících letech se nové rukopisy objevovaly jen sporadicky. MS-13107 byl zanesen do registru signatur dne 27. ledna 1960, i když jeho různé sešity (zejména orchestrální díla z bonnského období) byly původně společně s rukopisy MS-9151 až MS-9154, které dostaly signatury o devět let dříve, uloženy v „malé krabici", jejíž obsah popsal Maurice Emmanuel. Tato krabice zjevně odpovídala položce na soupisu daru „Symfonie, malý formát, první rukopis pro 9 nástrojů".[184] Dále bylo téhož roku 29. listopadu zapsáno pojednání *Sur la musique comme art*

181 Tyto čtyři signatury jsou přesto zmiňovány ve STONE 2001, s. 133–134.

182 Knihovník a muzikolog Vladimir Fedorov (1901–1979) řídil knihovnu Pařížské konzervatoře v letech 1946–1966 a zastával významnou úlohu v Mezinárodní asociaci hudebních knihoven (IAML) a v Mezinárodním soupisu hudebních pramenů (R.I.S.M.).

183 Viz GOY, François-Pierre. À la recherche d'œuvres perdues ou inconnues d'Antoine Reicha dans les collections de la BnF, *op. cit.* pozn. 135.

184 EMMANUEL 1937, s. 115. Nicméně Emmanuel datuje zde zmíněné symfonie do roku 1808, což však neodpovídá symfoniím dochovaným pod signaturami MS-9153 a MS-13107.

Les MS-9151 à MS-9154, des ouvertures et symphonies de l'époque de Bonn, bien que cotés le 25 juin 1951, ne furent pas signalés dans le catalogue avant mars 2021 [181]. Suivirent deux manuscrits, *Lenore* MS-10096 (1-2) le 25 avril 1955 et la *Raccolta d'arie, di duetti e di terzetti per due soprani e un tenore / Recueil d'airs, de duos et de trios pour deux sopranos et un ténor* MS-10942, précédemment L-5871, recotée le 16 octobre 1957. Le carnet de cote les indique comme faisant partie du « Fonds ancien », ce qui signifie qu'on ignorait déjà leur provenance et la date de leur entrée.

L'année 1959 vit s'accroître de façon beaucoup plus significative le nombre de manuscrits de Reicha figurant au catalogue. Du 6 au 11 août furent cotés MS-12008 à MS-12046 (opéras, musique vocale avec orchestre, ouvertures, musique concertante, musique de chambre), puis le 13 août MS-12061 à MS-12079 (musique pour piano) et enfin, le 4 septembre, L-13806 à L-13810, qui avaient été « trouvés dans les ms. de Reicha ». Cette annotation de Vladimir Fedorov [182] dans le carnet de cote L suggère que ce vaste ensemble était précédemment rangé en un même endroit, chose après tout logique puisqu'ils provenaient pour la plupart du don de Mme Bielecka. L-13806 à L-13808 étaient considérés comme anonymes, mais j'ai pu les reconnaître en 2019 comme des autographes de Reicha [183] : deux chœurs, la scène italienne *Basta ti credo* et les *Petits duos* pour violon et piano de l'époque de Hambourg. Les deux cotes suivantes (L-13809 et L-13810) sont des copies non autographes de deux œuvres pour piano de Reicha.

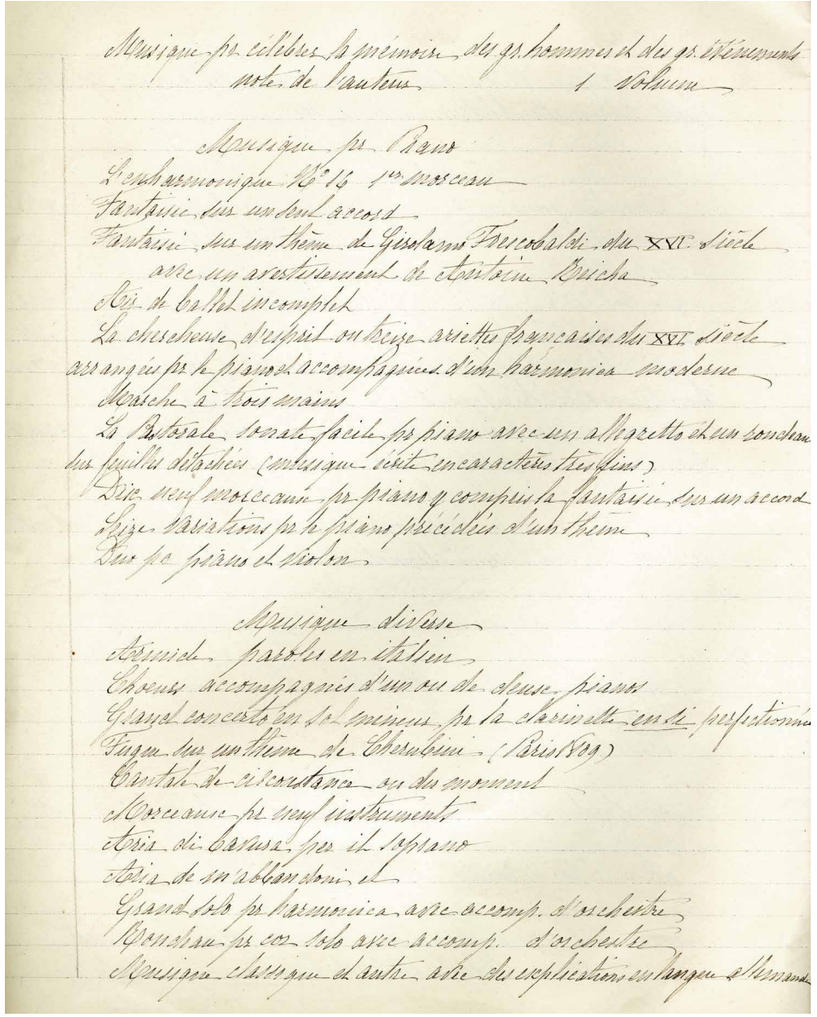
De nouveaux manuscrits n'apparurent que de façon sporadique dans les années suivantes. MS-13107 fut inscrit au carnet de cote le 27 janvier 1960, alors que ses différents fascicules (principalement des œuvres orchestrales de la période de Bonn) étaient à l'origine réunis avec MS-9151 à MS-9154, cotés neuf ans plus tôt, dans un « petit carton » dont Maurice Emmanuel détaille le contenu et qui correspond visiblement à ce que la liste du don appelle « Symphonie, format réduit, premier manuscrit pour 9 instruments [184]. » Suivirent, le 29 novembre de la même

181 Ces quatre cotes sont pourtant mentionnées dans STONE 2001, p. 133-134.

182 Bibliothécaire et musicologue, Vladimir Fedorov (1901-1979) a dirigé la bibliothèque du Conservatoire de 1946 à 1966, tout en jouant un rôle important dans l'Association internationale des bibliothèques musicales et le Répertoire international des sources musicales.

183 Voir GOY, François-Pierre. À la recherche d'œuvres perdues ou inconnues d'Antoine Reicha dans les collections de la BnF, *op. cit.* note 135.

184 EMMANUEL 1937, p. 115. Cependant, il date les symphonies mentionnées à cet endroit de 1808, ce qui ne correspond pas à celles conservées sous les cotes MS-9153 et MS-13107.



44 Emma Bielecka : Liste manuscrite des œuvres d'Antoine Reicha données au Conservatoire en 1927. Collection particulière / Rukopisný soupis děl Antonína Rejchy předaných konzervatoři v roce 1927. Soukromá sbírka.

année, l'essai *Sur la musique comme art purement sentimental* (RES F-1645 à RES F-1647) puis, le 18 octobre 1961, les symphonies MS-14498 à MS-14501, ces dernières provenant à nouveau soi-disant de l'« ancien fonds », alors qu'elles figurent dans le don de 1927. Il fallut attendre le 16 octobre 1973 pour qu'un nouveau manuscrit de Reicha, l'ouverture MS-17524, peut-être donnée en 1798, soit inscrit au carnet de cote.

À l'exception de MS-9151 à MS-9154, toutes les sources mentionnées jusqu'ici sont signalées par Olga Šotolová [185]. En revanche, elle n'eut pas connaissance d'un nouvel et important ensemble de manuscrits cotés seulement en décembre 1974, qui comprenait notamment les opéras *Natalie* et *Philoctète* complets, la plupart des scènes italiennes de l'époque de Bonn, quatorze quatuors à cordes et d'autres œuvres vocales et instrumentales, les unes considérées comme perdues par les ouvrages de référence, les autres totalement inconnues : L-19647 le 7 décembre, L-19650 à L-19656 les 9 et 10, L-19658 à L-19672 les 13 et 14, enfin L-19678 à L-19693 du 16 au 18 décembre [186]. À l'exception de L-19656, provenant de l'envoi de 1798 puisqu'il porte des annotations de l'abbé Roze, tous faisaient partie du don de Mme Bielecka. Le 7 avril de la même année 1974 avait été coté le cours d'harmonie MS-18062, provenant de la bibliothèque Kastner-Boursault. Comme jusqu'en avril 2019 le seul moyen de connaître leur existence était de venir consulter le catalogue en salle de lecture [187], ces sources et les œuvres qu'elles contenaient restèrent donc largement ignorés des auteurs ultérieurs [188].

DÉCOUVERTES ET ACCROISSEMENTS RÉCENTS

Depuis 2014, le nombre des manuscrits de Reicha conservés à la BnF s'est accru de diverses façons. D'abord par des découvertes plus ou moins fortuites dans les quelques mètres linéaires encore non cotés du fonds du Conservatoire (pudiquement appelés « reliquat »), d'où ont ressurgi en 2014 des airs du ballet de *Sapho* [189]

185 ŠOTOLOVÁ 1977.

186 L-19667 fut recoté MS-20374 le 27 janvier 1994.

187 Le contenu du catalogue sur fiches du fonds du Conservatoire a été saisi par un prestataire extérieur entre 2014 et fin 2017 et les notices issues de cette rétroconversion ont été chargées dans le catalogue général de la BnF en avril 2019.

188 Par exemple STONE 2001, p. 132-135 et FINSCHER 2005, col. 1457-1463, les ignorent. Certains ont cependant été exploités par des musicologues ou des interprètes, notamment dans REICHA 2011 et REICHA 2013a.

189 L-19655 et RESERVE D-18444.

purement sentimental (RES F-1645 až RES F-1647), poté 18. října 1961 symfonie MS-14498 až MS-14501, které opět pocházely ze „starého fondu", třebaže figurují jako součást daru z roku 1927. Bylo třeba počkat až do 16. října 1973, aby se v registru signatur objevil další Rejchův rukopis, ouvertura MS-17524, darovaná možná již v roce 1798.

Vedle signatur MS-9151 až MS-9154 uvádí všechny dosud zmíněné prameny ve své práci Olga Šotolová.[185] Ta však nevěděla o novém a významném souboru rukopisů, jemuž byly přiděleny signatury až v prosinci 1974 a který obsahoval zejména kompletní opery *Natalie* a *Philoctète*, většinu italských scén z bonnského období, čtrnáct smyčcových kvartetů a další vokální a instrumentální díla. Některá z děl byla v referenčních publikacích považována za ztracená, o jiných se vůbec nevědělo: 7. prosince 1974 signatura L-19647, 9. a 10. prosince L-19650 až L-19656, ve dnech 13. a 14. prosince L-19658 až L-19672, nakonec od 16. do 18. prosince L-19678 až L-19693.[186] S výjimkou rukopisu L-19656, pocházejícího ze zásilky z roku 1798, neboť jsou na něm poznámky abbé Rozeho, byly všechny zmíněné rukopisy součástí daru paní Bielecke. Dne 7. dubna 1974 byla přidělena signatura ještě rukopisu kurzu harmonie MS-18062, pocházejícímu z knihovny Kastner-Boursault. Jelikož bylo až do dubna 2019 vyhledávání v katalogu ve studovně[187] jediným možným způsobem, jak se o jejich existenci dozvědět, zůstaly tyto prameny a v nich obsažená díla dalším autorům z velké části neznámé.[188]

OBJEVY A NEDÁVNÝ NÁRŮST POČTU RUKOPISŮ

Od roku 2014 narostl počet Rejchových rukopisů uchovávaných ve Francouzské národní knihovně, a to z různých příčin. Především díky více méně náhodným objevům v několikametrové řadě dosud neosignovaných svazků z fondu Pařížské konzervatoře (diskrétně nazvaných „zbývající"); zde se v roce 2014 objevila

185 ŠOTOLOVÁ 1977.

186 L-19667 bylo 27. ledna 1994 změněno na MS-20374.

187 Obsah lístkového katalogu fondu Pařížské konzervatoře zpracovala externí společnost v letech 2014–2017 a takto retrokonverzí vzniklé digitální záznamy byly v dubnu 2019 vloženy do hlavního katalogu Francouzské národní knihovny.

188 Například STONE 2001, s. 132–135 a FINSCHER 2005, sl. 1457–1463 o nich nevědí. Některými z nich se však již zabývali muzikologové a interpreti, zejména v REICHA 2011 a REICHA 2013a.

et une bonne partie des exemples du traité *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique) [190]. J'y ai aussi trouvé en 2016 la cantate de circonstance « Jenseit der Gräber, nach des Todes Nacht » dont les deux derniers feuillets sont restés égarés jusqu'en mars 2021 [191].

Les nouvelles entrées de documents ont été rares, mais de qualité. Les partitions autographes, accompagnées de parties non autographes mais revues par le compositeur, des trois *Grandes symphonies de salon* ont été trouvées en 2017 lors d'une opération collective de tri des archives des Éditions Jobert, données en 2008-2009 [192]. Et en avril 2021, un petit carnet de notes, modeste par ses dimensions mais unique en son genre parmi les manuscrits connus de Reicha et découvert dans des circonstances peu banales, est venu rejoindre les collections du département. Sa donatrice l'avait trouvé quelques semaines auparavant parmi des papiers de famille mis par inadvertance au rebut par des voisins – descendants de la belle-mère du compositeur – et a décidé d'en faire don à la BnF après avoir visité l'exposition *Antoine Reicha redécouvert* [193]. Enfin, parmi l'important fonds d'archives de Charles Gounod acquis le 21 décembre 2021 se trouvent ses cours pris auprès de Reicha [194].

De plus, le reclassement et l'amélioration systématiques du signalement des manuscrits déjà présents au catalogue, que j'ai entrepris depuis 2019, ont permis de mettre au jour ou de compléter un certain nombre d'œuvres. Les manuscrits de Reicha étaient décrits de façon très laconique dans le catalogue de la bibliothèque du Conservatoire et certaines cotes réunissaient en fait plusieurs œuvres dont la fiche ne mentionnait que la première. Ainsi, le manuscrit de *Philoctète* (L-19678) était-il accompagné d'une véritable « pochette-surprise » d'où a surgi

190 Ils ont été joints à d'autres exemples pour le même traité sous la cote MS-13107 (10) et édités dans REICHA 2015a.

191 Voir notice 7c. Cette cantate figure dans la liste du don de 1927 sous le titre « Cantate de circonstance ou du moment ».

192 Voir notice 9d.

193 RES VMF MS-214. Sur les circonstances de la découverte, voir KUBIŠTA, Anna. Un carnet de notes du compositeur franco-tchèque Antoine Reicha redécouvert par hasard à Paris. In : *Radio Prague International* [en ligne]. 3. 6. 2021 [consulté le 22. 6. 2021]. Accessible à l'adresse : https://francais.radio.cz/un-carnet-de-notes-du-compositeur-franco-tcheque-antoine-reicha-retrouve-par-8719322. Voir aussi chapitre II. Toutes les pages utilisées sont reproduites en fac-similé aux p. 460-467 du présent volume.

194 Vente OVA Drouot estimations, *Les collections Aristophil. 46, de Mozart à Boulez ; Archives Charles Gounod*, Paris, Hôtel Drouot, salle 4, 21 décembre 2021, lot 256.

hudba k baletu ze *Sapho*[189] a nezanedbatelná část příkladů k pojednání *Kunst der practischen Harmonie* (Umění praktické harmonie).[190] V roce 2016 jsem zde také našel příležitostnou kantátu „Jenseit der Gräber, nach des Todes Nacht", jejíž dva poslední listy zůstaly zatoulané až do března 2021.[191]

Nově zapsané prameny byly spíše vzácností, o to však vyšší hodnoty. Autografní partitury tří *Grandes symphonies de salon* (Velkých salonních symfonií) spolu s opisy partů, které však prošly revizí skladatele, byly nalezeny v roce 2017 během kolektivního třídění archivu vydavatelství Éditions Jobert, darovaného v letech 2008–2009.[192] A v dubnu 2021 byl do sbírek oddělení přidán malý zápisník s poznámkami, skromných rozměrů, avšak jedinečný svého druhu mezi dosud známými Rejchovými rukopisy, který se objevil za velmi zvláštních okolností. Dárkyně jej nalezla o několik týdnů dříve mezi rodinnými písemnostmi, které sousedé – potomci skladatelovy tchyně – nedopatřením odložili do sběrného odpadu, a ona se jej rozhodla darovat Francouzské národní knihovně poté, co navštívila výstavu *Antonín Rejcha znovunalezený.*[193] Konečně v rozsáhlém archivu Charlese Gounoda, zakoupeném 21. prosince 2021, se nachází jeho lekce u Rejchy.[194]

Kromě toho pomohlo zveřejnit nebo zkompletovat některá díla přetřídění a lepší popis rukopisů již zanesených v katalogu, na čemž jsem pracoval od roku 2019. Rejchovy rukopisy byly v katalogu knihovny Pařížské konzervatoře popsány spíše lakonicky a některé signatury obsahovaly více děl, avšak katalogizační lístek uváděl jen název prvního z nich. Tak například rukopis opery *Philoctète* (L-19678) v sobě ukrýval opravdový „balíček s překvapením", z nějž se

189 L-19655 a RESERVE D-18444.

190 Byly připojeny k dalším příkladům pro totéž pojednání se signaturou MS-13107 (10) a vydány v REICHA 2015a.

191 Viz heslo 7c. Tato kantáta je v soupisu daru z roku 1927 označena jako „Kantáta k příležitosti nebo okamžiku".

192 Viz heslo 9d.

193 RES VMF MS-214. O okolnostech objevu více KUBIŠTA, Anna. Un carnet de notes du compositeur franco-tchèque Antoine Reicha redécouvert par hasard à Paris. In: *Radio Prague international* [online]. 3. 6. 2021 [cit. 22. 6. 2021]. Dostupné z: https://francais.radio.cz/un-carnet-de-notes-du-compositeur-franco-tcheque-antoine-reicha-retrouve-par-8719322. Viz také kapitola II. Faksimile všech popsaných stran zápisníku je připojeno na s. 460–467.

194 Vente OVA Drouot estimations, *Les collections Aristophil. 46, De Mozart à Boulez; Archives Charles Gounod*, Paříž, Hôtel Drouot, místnost 4, 21. prosince 2021, položka 256.

à côté d'extraits, fragments ou esquisses de divers autres opéras de Reicha, un *Hercule au mont Oëta* totalement inconnu jusqu'ici, dont il ne composa que le premier chœur [195]. D'autre part, des feuillets ou cahiers isolés ont pu rejoindre le manuscrit auquel ils appartenaient. Et l'examen des cotes MS-9151 à MS-9154, restées non cataloguées pendant soixante-dix ans, a permis de reconstituer deux œuvres conservées dans la liasse MS-13107, dont la *Concertante* pour flûte et violon [196], tandis que le rondeau final du concerto pour clarinette (MS-20374) a retrouvé en octobre 2021 ses dix dernières pages, jusqu'ici considérées comme une esquisse acéphale et cotées MS-12046 (11).

CARACTÉRISTIQUES DES MANUSCRITS AUTOGRAPHES DE REICHA

Les œuvres présentes dans le fonds appartiennent à tous les genres illustrés par Reicha et s'échelonnent sur une quarantaine d'années, de ses premières compositions de la période de Bonn (vers 1785) aux *Grandes symphonies de salon* de 1825 et 1827, et même jusqu'à 1833 pour les exemples destinés à l'*Art du compositeur dramatique*.

Les manuscrits représentent différents stades de la composition. À en juger par les sources conservées, Reicha ne notait pas de brèves idées à retravailler et organiser par la suite, comme le faisait Beethoven, mais couchait sur le papier des pièces déjà pratiquement exécutables, qu'il ne lui restait plus ensuite qu'à instrumenter et peaufiner ; cela correspond du reste à ce qu'il décrit dans les *Notes sur Antoine Reicha* [197]. Assez peu de ces versions préparatoires ont survécu, mais on dispose pour plusieurs des airs de ballet de *Natalie* à la fois des esquisses et de leur réalisation finale, ainsi que de quelques ébauches non retenues dans l'œuvre achevée [198].

195 Voir notice 5c.

196 Voir notice 2b.

197 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 44 : « En commençant à composer, j'étais fort distrait, je ne pouvais pas retenir quatre mesures de suite. Avec le temps, je suis parvenu à en retenir cent et plus sans les noter. Depuis il m'est souvent arrivé de trouver une suite d'idées mélodiques et harmoniques de cent cinquante mesures et de les retenir fidèlement sans les noter, mais dès qu'elles étaient une fois écrites, je les oubliais promptement. […] et je m'occupais à en chercher d'autres. » Cf. aussi REICHA 2011, p. 104.

198 MS-12067 et L-19654.

vedle úryvků, fragmentů či skic různých jiných Rejchových oper vynořil i dosud zcela neznámý *Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta), k němuž Rejcha složil pouze první sbor.[195] Samostatné listy nebo sešity tak mohly putovat k rukopisům, ke kterým náležely. A přezkoumání signatur MS-9151 až MS-9154, které čekaly na katalogizaci sedmdesát let, umožnilo rekonstruovat dvě díla, dochovaná pod signaturou MS-13107, tedy *Concertante* pro flétnu a housle,[196] a již zmíněné závěrečné rondeau koncertu pro klarinet (MS-20374), k němuž v říjnu 2021 přibylo posledních deset stran do té doby považovaných za nerozluštitelnou skicu, označenou signaturou MS-12046 (11).

CHARAKTERISTIKA REJCHOVÝCH AUTOGRAFNÍCH RUKOPISŮ

V dílech dochovaných ve fondu jsou zastoupeny všechny žánry, které Rejcha pěstoval, a svým vznikem pokrývají čtyřicet let jeho tvorby, od prvních skladeb bonnského období (kolem roku 1785) až po *Grandes symphonies de salon* z let 1825 a 1827, a dokonce až po rok 1833, do kterého se datují příklady z učebnice *Art du compositeur dramatique*.

Rukopisy reprezentují různé fáze kompozice. Podle dochovaných pramenů lze soudit, že Rejcha si neznačil krátké nápady, které by posléze přepracoval a seřadil, jak to dělal Beethoven, ale zapisoval skladby téměř připravené k provedení, stačilo pouze, aby dopracoval orchestraci a dokončil detaily, což víceméně odpovídá tomu, co popisuje ve svých *Zápiscích o Antonínu Rejchovi.*[197] Celkově se dochovalo jen velmi málo takových přípravných verzí. Pro několik baletních čísel z opery *Natalie* však máme k dispozici jak skici, tak jejich finální podobu, stejně jako několik pokusů, které do konečné podoby díla zařazeny nebyly.[198]

195 Viz heslo 5c.

196 Viz heslo 2b.

197 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 45: „Když jsem začal skládat, byl jsem velmi roztržitý a nemohl jsem si zapamatovat ani čtyři takty za sebou. Časem jsem si jich dokázal bez zaznamenání zapamatovat sto i více. Od té doby se mi často stávalo, že jsem našel sled sto padesáti taktů melodických a harmonických myšlenek a že jsem si je přesně zapamatoval, aniž bych je zapsal. Ale jakmile jsem je zaznamenal, hned jsem je zapomněl. […] a hledal jsem jiné." Srov. REICHA 2011, s. 104.

198 MS-12067 a L-19654.

Un grand nombre des manuscrits de Reicha permettent de suivre les étapes de la composition et peuvent être qualifiés de manuscrits de travail. Les abondantes ratures peuvent concerner des passages étendus, voire, dans les opéras, des numéros entiers, dont le compositeur produit ensuite une nouvelle mise en musique sans aucun rapport avec la précédente. D'une façon générale, les manuscrits de Reicha le montrent comme un créateur exigeant qui remet sans relâche ses œuvres sur le métier, parfois à de nombreuses années de distance. Ainsi, il remanie à Vienne des quatuors écrits à Hambourg et dont il ne conserve intact que le mouvement lent [199]. Une ouverture en *ut* majeur apparemment prévue pour *Sapho* (1822) reprend le motif d'un entr'acte composé à Vienne pour *L'Ouragan* [200], tandis que l'ouverture à 5/8 en *ré* majeur composée à Bonn fait l'objet en 1823 d'une nouvelle version suffisamment retravaillée pour être considérée comme une œuvre différente [201]. Même des manuscrits apparemment destinés à l'édition, comme ceux des *Symphonies de salon*, comportent des ratures et corrections, y compris sur les parties séparées non autographes mais revues par le compositeur. Certains ont servi à la gravure d'œuvres éditées dans les traités [202], tandis que d'autres devaient servir d'exemples pour des traités jamais imprimés [203]. La copie du *Dernier morceau d'un final d'opéra* de son élève François Bonjour, publié dans l'*Art du compositeur dramatique*, et le *Hallelujah*, destiné à *Kunst der practischen Harmonie*, sont tous deux accompagnés d'un feuillet comportant le passage du texte du traité directement relatif à l'œuvre [204]. Enfin, quelques manuscrits, comme ceux envoyés à l'Institut en 1798 et le manuscrit bilingue relié d'*Obaldi*, se détachent par le soin apporté à la copie et l'absence de ratures [205]. Celui d'*Obaldi* a pu être réalisé afin de proposer l'œuvre à un théâtre viennois.

199 Voir notice 4a.

200 L-19650 (5), fol. 148-153 ; MS-12039, dont le titre d'origine *Sapho / Opera / en / trois Actes. / Par Ant: Reicha / Ouverture* a été partiellement raturé et transformé en *Ouverture à grand orchestre*.

201 Version originale : MS-13107 (9) et MS-2511 (ce dernier sans l'introduction lente). Version de 1823 : MS-12037.

202 MS-12046 (8) pour le *Traité de haute composition musicale*, L-19651, L-19653 (1-2) et L-19672 (1-3) pour l'*Art du compositeur dramatique* (cf. notice 8b). On peut y ajouter L-19693 pour le journal de musique *Euterpe vosgienne.*

203 Par exemple MS-13107 (10), L-13806 (1-2), L-19658, L-19668, pour *Kunst der practischen Harmonie.*

204 L-19672 (3) et L-19658.

205 Voir ci-dessus, notes 142 à 144 et 180.

Velký počet Rejchových rukopisů umožňuje, abychom sledovali etapy komponování, a můžeme je nazvat pracovními rukopisy. Četné škrty se mohly týkat rozsáhlých pasáží v operách i celých výstupů, které skladatel překomponoval bez jakékoli návaznosti na předchozí verzi díla. Obecně lze konstatovat, že Rejchovy rukopisy prozrazují náročného tvůrce, který svá díla neúnavně upravoval, někdy i s mnohaletým odstupem. Ve Vídni tak překomponoval kvartety, které napsal původně v Hamburku a z nichž zachoval pouze pomalou větu.[199] Předehra v C dur, zjevně komponovaná k opeře *Sapho* (1822), přejímá motiv mezihry složené ve Vídni k opeře *L'Ouragan* (Uragán);[200] předehra v pětiosminovém taktu v D dur komponovaná v Bonnu byla v roce 1823 přepracována do té míry, že byla považována za zcela jiné dílo.[201] Dokonce i rukopisy, jež byly zjevně určeny k vydání (například *Symphonies de salon),* obsahují škrty a opravy, včetně opisu partů jinou rukou, které však skladatel revidoval. Některé rukopisy sloužily k přípravě vydání děl publikovaných v rámci teoretických spisů,[202] zatímco jiné měly být použity jako příklady do pojednání, která nikdy tiskem nevyšla.[203] Kopie *Dernier morceau d'un final d'opéra* (Poslední číslo operního finále) zkomponovaného Rejchovým žákem Françoisem Bonjourem, publikovaná v *Art du compositeur dramatique*, a *Hallelujah*, jenž skladatel zamýšlel pro *Kunst der practischen Harmonie*, jsou obě doplněny listem s pasáží textu z teoretického pojednání, které se přímo vztahuje k danému dílu.[204] Několik rukopisů se vymyká tím, že jejich opisům byla věnována zvláštní péče a neobsahují škrty, jedná se například o ty, které byly zaslány do Institutu v roce 1798, a také o svázaný dvojjazyčný rukopis opery *Obaldi*.[205] Tento rukopis *Obaldiho* mohl být vyhotoven se záměrem nabídnout kus nějakému vídeňskému divadlu.

199 Viz heslo 4a.

200 L-19650 (5), fol. 148-153; MS-12039 má původní název *Sapho / Opera / en / trois Actes. / Par Ant: Reicha / Ouverture* částečně přeškrtnutý a upravený na *Ouverture à grand orchestre*.

201 Původní verze: MS-13107 (9) a MS-2511 (tento rukopis je bez pomalého úvodu). Verze z roku 1823: MS-12037.

202 MS-12046 (8) pro *Traité de haute composition musicale* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici), L-19651, L-19653 (1-2) a L-19672 (1-3) pro *Art du compositeur dramatique* (viz heslo 8b). Můžeme zde přidat L-19693 pro hudební deník *Euterpe vosgienne.*

203 Například MS-13107 (10), L-13806 (1-2), L-19658, L-19668, pro *Kunst der practischen Harmonie.*

204 L-19672 (3) a L-19658.

205 Viz výše pozn. 142-144 a 180.

Si Reicha a inscrit sur certains de ces manuscrits l'année voire la date précise de composition, les filigranes peuvent permettre d'assigner ceux qui ne portent pas de date à l'une ou l'autre des périodes de sa vie [206].

À Bonn, il utilise des papiers de fabrication néerlandaise que l'on retrouve dans le fonds musical et les archives de la cour électorale. Les œuvres aujourd'hui cotées MS-9151 à MS-9154 et MS-13107 (fascicules 2 à 7, 9, 13 et 15) sont notées sur du papier à lettres bleuté, le plus souvent de 20 à 21 × 16,5 cm [207], et ses scènes italiennes, sur des cahiers oblongs de plus grandes dimensions (22 à 25 × 28 à 31 cm).

Les manuscrits musicaux de la période hambourgeoise se distinguent par l'emploi d'un papier bleuté avec comme filigrane un double C couronné, monogramme du duc Charles de Brunswick (1713-1780) accompagné des lettres CFB, initiales de Christian Friedrich Bollman (1737 ou 1738-1800), actif à Goslar comme fabricant de papier et à Brunswick comme grossiste en papier. Ils se caractérisent par l'écart assez important entre les dimensions du grand et du petit côté (31 à 35 contre environ 22 cm). En revanche, Reicha a utilisé pour ses deux traités (MS-2510 et MS-2512) des papiers néerlandais de grandes dimensions (respectivement 37 × 24,5 cm et 48 × 20 cm) fabriqués par les firmes C. & J. Honig et D. & C. Blauw.

À Paris, Reicha dispose naturellement de papiers d'origine française, qui portent le plus souvent la marque au raisin. La plupart des fabricants exercent à Thiers (Puy-de-Dôme), comme Pierre-Jacques Berger (1755-1829), Jean Bouchet (1736-1827), Jacques Cusson (1755-1833), les familles Fénerol et Malmenaide, mais on relève aussi le nom de François-Marie Andrieu (1777-1832), actif à Glaslan (Finistère). Le compositeur privilégie des feuilles de format in-quarto d'environ 30 × 23 cm réglées à 12, 16, 20 ou plus rarement 14 portées par page, mais utilise également des feuilles de plus grandes dimensions (environ 35 × 27 cm), avec 14, 16 ou 20 portées par page, ainsi que des cahiers oblongs (environ 27 × 35 cm) avec 10, 12, 14 ou 16 portées par page [208]. Dans les manuscrits des opéras *Obaldi*,

206 La possibilité que Reicha ait disposé, en s'installant dans une ville, d'un reste de papier acheté dans son domicile précédent, ne devrait modifier ces résultats qu'à la marge.

207 Cf. WILSON 2022 (à paraître).

208 Chose exceptionnelle chez Reicha, le feuillet provenant d'une œuvre non identifiée conservé dans la collection d'autographes du baron de Trémont (F-Pnm, Français 12760, p. 420-419) porte 21 portées visibles par page ; le haut, coupé, laisse voir la ligne inférieure d'une portée supplémentaire et il était probablement réglé à 24 portées comme certains manuscrits de Georges Kastner (voir chapitre VII).

Jestliže Rejcha na některé rukopisy poznačil rok, případně přesné datum kompozice, u rukopisů bez datování mohou na tu či onu etapu života skladatele odkazovat vodoznaky použitého papíru.[206]

V Bonnu používal papír holandské výroby, který najdeme v hudebním fondu a v archivu kurfiřtského dvora. Díla se současnými signaturami MS-9151 až MS-9154 a MS-13107 (svazky 2–7, 9, 13 a 15) jsou zapsány na namodralém dopisním papíře, nejčastěji o rozměru 20–21 × 16,5 cm,[207] své italské scény psal na podlouhlé sešity většího rozměru (22–25 × 28–31 cm).

Hudební rukopisy z hamburského období se vyznačují použitím namodralého papíru s vodoznakem dvojitého C s korunkou, monogramu vévody Karla Brunšvického (1713–1780), a písmen CFB, což jsou iniciály Christiana Friedricha Bollmana (1737/1738–1800), výrobce papíru v Goslaru a velkoobchodníka s papírem v Brunšviku. Charakteristický je pro ně výrazný rozdíl mezi šířkou a výškou (31–35 cm na přibližně 22 cm). Pro své dva teoretické spisy (MS-2510 a MS-2512) však Rejcha použil holandské papíry velkého formátu (37 × 24,5 cm, resp. 48 × 20 cm) vyrobené firmami C. & J. Honig a D. & C. Blauw.

V Paříži Rejcha samozřejmě používal papír francouzské výroby, který nejčastěji nesl vodoznak hroznů. Většina výrobců tehdy působila v Thiers (Puy-de-Dôme), například Pierre-Jacques Berger (1755–1829), Jean Bouchet (1736–1827), Jacques Cusson (1755–1833), rodiny Fénerolových a Malmenaidových, avšak uveďme také jméno Françoise-Marieho Andrieua (1777–1832) činného v Glaslanu (Finistère). Rejcha dával přednost listům kvartového formátu přibližně 30 × 23 cm linkovaného na 12, 16, 20 nebo méně často na 14 notových osnov na stranu, používal však i listy větších rozměrů (přibližně 35 × 27 cm) se 14, 16 nebo 20 notovými osnovami na stránku a také podlouhlé sešity (přibližně 27 × 35 cm) s 10, 12, 14 nebo 16 notovými osnovami na stránku.[208] V rukopisech oper *Obaldi*, *Cagliostro*, *Natalie* a *Sapho* svědčí použití složek různých rozměrů či jejich orientace o tom, že se kompozice udála v delším časovém období, kdy byly k dispozici nejrůznější typy papíru.

206 Možnost, že Rejcha disponoval při přestěhování do jiného města zbytkem papíru, který nakoupil ve svém předchozím domově, by neměla tyto výsledky výrazně změnit.

207 Viz WILSON 2022 (v tisku).

208 Pro Rejchu výjimečná záležitost – list pocházející z neidentifikovaného díla, který je dochován ve sbírce rukopisů barona z Trémontu (F-Pnm Français 12760, s. 420-419), je linkován na 21 viditelných notových osnov na stranu; na vrchní části je vidět ořez spodní linky další notové osnovy a původně byl pravděpodobně nalinkován na 24 osnov jako některé z rukopisů Georges Kastnera (viz kapitola VII).

Cagliostro, *Natalie* et *Sapho*, la présence de cahiers de dimensions ou d'orientation différentes suggère que la composition s'est étalée sur une période assez longue, avec des disponibilités en papier variables.

Dans les papiers des manuscrits de la période viennoise, on reconnaît des motifs italiens (trois croissants de lune, croissant de lune avec visage, arc avec flèche), chacun accompagné de diverses initiales (AM, GFA, VB, VG…), mais aussi les armes de Strasbourg accompagnées du nom Kotenschlos désignant le moulin de Johann Georg Fürtsch (1752 ?-1812) à Postřekov (région de Plzeň) ou la marque IM WIRZ du papetier Johann Michael Würz (1750 ?-1826) établi à Steyr (Haute-Autriche). Quelques manuscrits sur papiers néerlandais de C. & I. Honig, D. & C. Blauw ou Pieter De Vries peuvent également dater de cette période. Les dimensions sont un peu plus hétérogènes que dans les papiers français, souvent de 32 à 35 × 23 à 25 cm et même à l'occasion 37 × 26,5 cm.

Quelle que soit leur date, la plupart des manuscrits autographes de Reicha se présentent, selon leur importance matérielle, sous forme de doubles feuillets ou de cahiers. Ces derniers sont parfois brochés, ou encore attachés par un fil dans le coin supérieur gauche. Peu d'entre eux paraissent avoir été reliés avant leur entrée à la bibliothèque. C'est probablement le cas pour les traités en allemand MS-2510 et MS-2512 ainsi que pour l'ouverture MS-2511 d'une part, qui portent tous trois la même reliure plein papier très sobre, d'un type inconnu dans les collections du Conservatoire, et pour la version viennoise d'*Obaldi* (MS-8478), dont les plats sont décorés d'un semis de motifs végétaux ; quatre manuscrits que le compositeur pourrait avoir fait relier lui-même. La demi-reliure de l'actuel MS-10942, avec au contreplat supérieur une étiquette du papetier Laurent-Marie Truchy (1761-1816), a été réalisée entre le retour de Reicha à Paris en 1808 et la mort de Truchy [209]. Quant au carnet de notes entré en 2021 (RES VMF MS-214), le compositeur doit l'avoir acheté déjà pourvu de sa couverture cartonnée.

D'autres manuscrits ont été reliés à diverses époques par la bibliothèque [210], et pas toujours à bon escient. Sous le Premier Empire au plus tard, la réunion en

209 La page de titre calligraphiée et bilingue de ce manuscrit noté sur du papier français et signé à la fin « di Sgn Antonio Reicha » ne paraît pas autographe, contrairement à son contenu musical. Laurent-Marie Truchy exerce à l'adresse figurant sur l'étiquette (179 rue Montmartre) de 1806 à sa mort, alors qu'avant la réforme de la numérotation des immeubles parisiens en 1805, son adresse était 138 rue Montmartre (*Almanach du commerce de Paris*, 1805, p. 138, 1806, p. 227, 1817, p. 215).

210 Ces dernières années, quelques manuscrits ont été reliés pour des raisons de conservation.

Na papírech rukopisů z vídeňského období lze rozeznat italské motivy (tři půlměsíce, půlměsíc s tváří, luk se šípem), každý motiv je doplněn různými iniciálami (AM, GFA, VB, VG…). Dále zde nalezneme erb Štrasburku s nápisem Kotenschlos, což je název místa výrobce Johanna Georga Fürtsche (1752?–1812) v Postřekově (Plzeňský kraj), nebo znak IM WIRZ papírny Johanna Michaela Würze (1750?–1826) se sídlem ve Steyru (Horní Rakousko). Několik rukopisů na holandských papírech z výroby C. & I. Honig, D. & C. Blauw nebo Pieter De Vries může také pocházet z této doby. Rozměry jsou o něco různorodější než u francouzského papíru, nejčastěji 32–35 × 23–25 cm, a někdy dokonce 37 × 26,5 cm.

Ať je jejich datování jakékoli, většina Rejchových autografních rukopisů se v závislosti na objemu díla nachází na dvojlistech nebo v sešitech. Sešity jsou občas sešité, nebo jen svázané nití v levém horním rohu. Jen zanedbatelná část z nich nese známky vazby ještě před přijetím do knihovny. To je pravděpodobně případ teoretických pojednání v němčině MS-2510 a MS-2512, stejně jako předehry MS-2511 – všechny tři jsou opatřeny shodnou skromnou celopapírovou závěsnou vazbou, již ve sbírkách Pařížské konzervatoře jinak nenajdeme. Svázána byla dále vídeňská verze opery *Obaldi* (MS-8478), jejíž desky jsou zdobeny jemným rostlinným motivem. Celkem jsou to tedy čtyři rukopisy, které mohl nechat svázat sám skladatel. Vazba formou sešitové brožury svazku MS-10942, jehož svrchní obálka je opatřena štítkem papírnictví Laurent-Marie Truchy (1761–1816), byla zhotovena v době mezi návratem Rejchy do Paříže roku 1808 a Truchyho úmrtím.[209] Co se týče zápisníku, který do sbírek přibyl v roce 2021 (RES VMF MS-214), skladatel si ho pořídil již v kartonových deskách.

Další rukopisy byly svázány v různých obdobích přímo v knihovně,[210] avšak ne vždy uvážlivě. Sloučení *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française* a *Practische Beispiele* do jednoho svazku nejpozději v době Prvního císařství mělo za následek, že se druhý rukopis neobjevil v katalozích konzervatoře.[211] Sešity se sonátou pro klavír v D dur

209 Titulní strana s kaligrafií a dvojjazyčným názvem tohoto rukopisu zapsaného na francouzském papíře, která má na konci podpis „di Sgn Antonio Reicha" nevypadá na rozdíl od vnitřku rukopisu jako autograf. Laurent-Marie Truchy provozoval svou praxi na adrese uvedené na štítku (rue Montmartre 179) od roku 1806 do své smrti, avšak před reformou popisných čísel pařížských domů v roce 1805 byla jeho adresa rue Montmartre 138 (*Almanach du commerce de Paris*, 1805, s. 138, 1806, s. 227, 1817, s. 215).

210 V posledních letech bylo svázáno několik rukopisů z důvodu konzervace.

211 Viz výše pozn. 144.

un même volume de la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française* et des *Practische Beispiele*, eut pour conséquence que ces derniers n'apparaissaient pas dans les anciens catalogues du Conservatoire [211]. Les cahiers de la sonate pour piano en *ré* majeur (MS-2502), reliée environ un siècle plus tard au sein d'un recueil factice, se succèdent sans autre logique, probablement, que celle du désordre où le relieur les aura trouvés [212].

Un des manuscrits de *Cagliostro* (MS-2509) porte une reliure semblable à celle d'autres volumes provenant comme lui de la bibliothèque des époux Kastner-Boursault, réalisée par le papetier Lard-Esnault entre 1837 et 1849. Or Kastner, très proche de Reicha dans ses dernières années, pourrait fort bien avoir obtenu ce manuscrit de sa veuve. Si tel est le cas, l'existence d'autres passages du même opéra (dont l'acte I dans la composition originale de Reicha) sous la cote MS-12018, non relié et entré par le don de 1927, peut conduire à deux interprétations pas nécessairement exclusives l'une de l'autre : soit MS-2509 contient la version conforme à la représentation et MS-12018 l'ensemble des passages non retenus, soit les manuscrits de Reicha étaient déjà passablement en désordre bien avant leur entrée à la bibliothèque du Conservatoire.

Tous les manuscrits ne sont pas autographes. À côté de manuscrits pédagogiques où sa main voisine avec celle de l'élève et des deux copies par François Fayolle de l'essai *Sur la musique comme art purement sentimental* [213], plusieurs manuscrits des époques de Bonn, Vienne et Paris sont partiellement ou entièrement l'œuvre de copistes professionnels. Quatre peuvent se rattacher à des exécutions au moins projetées : les partitions de la scène d'Armide *Io con voi la nera face*, peut-être sa première œuvre interprétée en public, de l'opéra *Argene* (de plusieurs mains, avec deux numéros autographes) et de la cantate *Lenore*, ainsi que le matériel de la

211 Voir ci-dessus, note 144.

212 Cette sonate fait partie d'un recueil de sept manuscrits d'œuvres pour piano ou avec accompagnement de piano (MS-2497 à MS-2503). Amédée Gastoué ayant inscrit la cote sur la page de titre, une partie de la sonate semblait faire partie de la pièce précédente du recueil, MS-2501, dont les fol. 1-4 contiennent les deux premiers mouvements d'une sonate en *fa* majeur dont le rondeau final manque. Pour plus de clarté, la cote MS-2502 a été déplacée en juin 2021 de façon à ce que la sonate en *ré* majeur se trouve toute entière sous une même cote. L'ordre a été correctement rétabli dans les éditions de ces sonates par Michael Bulley (REICHA 2014 et REICHA 2015b).

213 RES F-1645 et RES F-1646. Publié dans REICHA 2011, p. 214-333.

(MS-2502), svázané přibližně o jedno století později do jedné uměle vytvořené sbírky, nemají logické pořadí, jedině snad že je vazač spojil neuspořádané tak, jak je dostal.[212]

Jeden z rukopisů opery *Cagliostro* (MS-2509) je opatřen podobnou vazbou, jakou mají ostatní svazky pocházející z knihovny manželů Kastner-Boursaultových, vyrobenou papírníkem Lard-Esnaultem mezi lety 1837–1849. Kastner, který byl Rejchovi v posledních letech jeho života velmi blízký, tak mohl tento rukopis získat od jeho vdovy. Pokud tomu tak skutečně bylo, existence dalších částí téže opery se signaturou MS-12018 (zejména první jednání v původním zhudebnění Rejchou), bez vazby a získané z daru v roce 1927, může vést ke dvěma ne nutně se vylučujícím závěrům: buď obsahuje MS-2509 verzi z provedení díla a MS-12018 soubor nepoužitých pasáží, nebo byly Rejchovy rukopisy již značně neuspořádané ještě před uložením do knihovny Pařížské konzervatoře.

Všechny rukopisy nejsou autografní. Vedle pedagogických rukopisů, kde se skladatelova ruka snoubí s poznámkami jeho žáka, a dvou kopií eseje *Sur la musique comme art purement sentimental* pořízených Françoisem Fayollem,[213] je několik rukopisů z období skladatelova pobytu v Bonnu, ve Vídni a v Paříži částečně nebo zcela dílem profesionálních opisovačů. Čtyři se mohou vztahovat k minimálně plánovaným provedením: partitury scény Armidy *Io con voi la nera face*, zřejmě jeho první veřejně uvedené dílo, opery *Argene* (z pera více kopistů a se dvěma autografními čísly) a kantáty *Lenore*, stejně jako notový materiál k *Missa pro defunctis*.[214] Šest rukopisů svědčí o nerealizovaných edičních projektech: sonáty pro klavír v Es dur a C dur, kopie z vídeňského období, jejichž titulní stránky nesou poznámky s instrukcemi pro tiskaře, také *Lenore* s dodatky doplněnými o poznámky

212 Tato sonáta je součástí sbírky sedmi rukopisů skladeb pro klavír nebo s doprovodem klavíru (MS-2497 až MS-2503). Tím, že Amédée Gastoué zapsal signaturu na titulní stranu, část sonáty vypadala, jako by tvořila část předchozí skladby v této sbírce MS-2501, jejíž listy 1-4 obsahují první dvě věty ze sonáty v F dur s chybějícím závěrečným rondeau. Aby toto vše bylo jasnější, byla signatura MS-2502 přemístěna v červnu 2021 tak, aby byla celá sonáta D dur umístěna pod jednu signaturu. Ve správném pořadí se skladby nachází v edicích těchto sonát od Michaela Bulleyho (REICHA 2014 a REICHA 2015b).

213 RES F-1645 a RES F-1646. Publikováno v REICHA 2011, s. 214-333.

214 L-19671; MS-12034; MS-10096 (1-2); MS-12023 (2). Partitury a provozovací materiál, které sloužily pro představení oper *Natalie* a *Sapho* v Královské akademii hudby, spadají rovněž do této kategorie, ale nejsou součástí Rejchova fondu, jak jsme jej definovali v úvodu této kapitoly: F-Po, A-447 (1-3), MAT-308 (1-141), A-468 (1-4), MAT-240 (1-135).

Missa pro defunctis [214]. Six témoignent de projets d'édition non réalisés : les sonates pour piano en *mi* bémol majeur et en *ut* majeur, copies de l'époque viennoise dont les pages de titre portent des instructions pour le graveur, *Lenore* encore, avec des ajouts accompagnés d'annotations en vue de la gravure [215] et les parties séparées corrigées par le compositeur qui accompagnent les partitions autographes des trois *Grandes symphonies de salon*, trouvées dans les archives des Éditions Jobert [216]. La destination précise des autres manuscrits de copistes reste incertaine. Il s'agit principalement des parties séparées d'œuvres de musique de chambre des périodes viennoise et parisiennes, jointes à des partitions autographes [217], mais aussi des partitions de la cantate *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (Le Penaillon et la pélerine), composée avant 1797 mais copiée à Vienne, et de six duos pour deux clarinettes [218]. Les parties séparées du concerto pour piano en *mi* bémol majeur sont elles aussi de la main d'un copiste, mais la partition n'est pas conservée [219]. Cet aspect des manuscrits de Reicha reste à étudier, aussi bien quant à la différenciation et à l'identification des copistes qu'à leur activité éventuelle au service d'autres compositeurs ou d'institutions.

Le lecteur aura compris que le fonds Reicha de la BnF n'a pas encore livré tous ses secrets. L'amélioration progressive de son signalement au catalogue devrait permettre d'affiner certaines des observations ci-dessus, sans toutefois les remettre fondamentalement en question, et de rendre plus visible et accessible l'œuvre de ce compositeur encore trop méconnu.

214 L-19671 ; MS-12034 ; MS-10096 (1-2) ; MS-12023 (2). Les partitions et matériels ayant servi aux représentations des opéras *Natalie* et *Sapho* à l'Académie royale de musique entrent également dans cette catégorie, mais ne font pas partie du fonds Reicha tel que défini au début de ce chapitre : F-Po, A-447 (1-3), MAT-308 (1-141), A-468 (1-4), MAT-240 (1-135).

215 Voir notice 7a.

216 MS-2497 et MS-2498 (sonates) ; RES VMA MS-2085, RES VMA MS-2087 et RES VMA MS-2089 (*Symphonies de salon*).

217 Mains viennoises : MS-2497, 2498, 2503, 10096 (1-2), 12009 (2), 12020 (2-5),12030 (2), 12031 (2), 12034, L-19679, 19683, 19684 ; mains françaises : D-11709, L-19661 (2), L-19691, MS-12025 (2), RES VMA MS-2085, 2087, 2089.

218 *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (MS-2503) figure parmi les œuvres proposées par Reicha à l'éditeur viennois Artaria le 1er octobre 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544 ; voir GOY 2022b). Les duos pour clarinettes (L-19644) pourraient avoir été composés pour les frères Bender, destinataires du *Grand duo pour deux clarinettes et cordes*, lors de leur passage à Paris en 1819.

219 D-11708 (1). Voir plus haut, p. 140.

pro tiskaře[215] a instrumentální party opravované samotným skladatelem, které jsou přiloženy k autografním partiturám tří *Grandes symphonies de salon*, nalezených v archivu vydavatelství Éditions Jobert.[216] Jaký účel měly další rukopisy kopistů, není známo. Z velké části se jedná o party komorních skladeb z vídeňského a pařížského období , které byly přiloženy k autografním partiturám,[217] ale také o partitury kantáty *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (Mnich trhan a poutnice), zkomponované před rokem 1797, avšak opsané ve Vídni, a o šest duet pro dva klarinety.[218] Party koncertu pro klavír v Es dur jsou rovněž z pera kopisty, partitura se však nedochovala.[219] Tento aspekt Rejchových rukopisů je úkolem pro další bádání, totéž platí i o rozpoznání částí sepsaných různými kopisty, o jejich identifikaci, nebo také o jejich činnosti ve službách jiných skladatelů nebo institucí.

Čtenář jistě pochopil, že Rejchův fond ve Francouzské národní knihovně ještě nevydal všechna svá tajemství. Postupné zkvalitňování záznamů v katalogu by mělo vést k vytříbení některých výše uvedených poznatků, aniž by byly zcela vyvráceny, a rovněž ke zviditelnění a zpřístupnění díla skladatele, který zatím zůstává příliš málo známý.

215 Viz heslo 7a.

216 MS-2497 a MS-2498 (sonáty); RES VMA MS-2085, RES VMA MS-2087 a RES VMA MS-2089 (*Symphonies de salon*).

217 Vídeňští kopisté: MS-2497, 2498, 2503, 10096 (1-2), 12009 (2), 12020 (2-5), 12030 (2), 12031 (2), 12034, L-19679, 19683, 19684; francouzští kopisté: D-11709, L-19661 (2), L-19691, MS-12025 (2), RES VMA MS-2085, 2087, 2089.

218 *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (MS-2503) se objevuje mezi díly, která Rejcha nabízel vídeňskému vydavateli Artaria 1. října 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544 ; viz GOY 2022b). Dueta pro klarinety (L-19644) mohla být zkomponována pro bratry Benderovy, jimž bylo věnováno *Grand duo pour deux clarinettes et cordes* (Velký duet pro dva klarinety a smyčce), když v roce 1819 přijeli do Paříže.

219 D-11708 (1). Viz výše, s. 141.

CHAPITRE IV / KAPITOLA IV

Reicha et Beethoven[220]

Herbert Schneider

Le rapport entre Antoine Reicha et Ludwig van Beethoven, exacts contemporains, remonte à leur prime jeunesse, moment où ils traversent des expériences musicales similaires et mènent d'intenses débats sur les questions de l'innovation en musique et sur son importance sociale, ce qui se projettera dans les premiers écrits théoriques de Reicha. Ils finiront par rivaliser en composition. Pendant leurs années communes passées à Bonn, ils forment un duo inséparable : « [comme un] second Oreste et Pilade, nous ne pouvions pas nous séparer » [221]. Leurs parcours se séparent à deux reprises et, de même, leurs carrières prennent un profil différent : Beethoven se concentre sur la création et laisse des œuvres dans presque tous les domaines de la composition ; Reicha, en plus de la composition, publie dans des encyclopédies, jette les fondements théoriques de la musique de son temps et enseigne la composition dans l'établissement d'enseignement de la musique le plus important de France : au Conservatoire de Paris.

En 1785, Antoine Reicha suit son oncle Josef Reicha qui quitte Wallerstein (région d'Augsburg) pour Bonn, où il est nommé à l'un des postes de direction de l'orchestre du prince électeur Maximilian Franz et, en 1789, placé à la tête de l'orchestre du théâtre de Bonn fondé en 1778. En 1789, quatre ans après son arrivée dans la ville, Antoine (Anton) Reicha s'inscrit au même moment que Beethoven à l'université de Bonn. On sait qu'il assiste aux cours magistraux portant sur la philosophie de Kant et que l'algèbre l'intéresse. En 1783, Beethoven est devenu claveciniste de l'orchestre de la cour de Bonn et, à partir de 1788, il y est altiste [222]. Quand, probablement en 1788, Antoine Reicha entre aussi en tant que flûtiste et violoniste dans cet orchestre dirigé par son oncle Josef Reicha, il devient le collègue

220 Ce chapitre est une version abrégée et mise à jour de l'article SCHNEIDER 2015.

221 REICHA 2011, p. 102.

222 KROPFINGER 1999, col. 744.

Rejcha a Beethoven[220]

Herbert Schneider

Vztah vrstevníků Antonína Rejchy a Ludwiga van Beethovena se datuje od raného mládí, kdy prošli podobnými hudebními zkušenostmi a vedli intenzivní debaty o problémech novátorství v hudbě a o jejím společenském významu, což se promítlo do Rejchových prvních teoretických spisů. Později dospěli až k soupeření ve skladatelské činnosti. Během společných let prožitých v Bonnu tvořili nerozlučnou dvojici: „Jako Orestes a Pyladés jsme nemohli jeden druhého opustit."[221] Jejich životní cesty se dvakrát rozešly a odlišně se utvářela i jejich kariéra: Beethoven se soustředil na tvorbu a zanechal díla téměř všech skladebných oborů, Rejcha se vedle skladby věnoval také encyklopedické publikační činnosti, položil teoretické základy hudby své doby a stal se učitelem skladby na nejvýznamnější hudebněpedagogické instituci Francie, Pařížské konzervatoři.

Rejchův strýc Josef Rejcha přesídlil se svým synovcem Antonínem roku 1785 z Wallersteinu (kraj Augsburg) do Bonnu, kde byl jmenován jedním z koncertních mistrů kapely kurfiřta Maximiliana Franze, roku 1789 byl postaven do čela orchestru bonnského divadla, založeného roku 1778. Čtyři roky po příchodu do Bonnu, roku 1789, se Antonín (Anton) Rejcha dal zapsat ke studiu na tamní univerzitě, v téže době jako Beethoven, a je známo, že poslouchal přednášky o Kantově filozofii a zaujala ho algebra. Beethoven se stal roku 1783 cembalistou bonnské dvorní kapely a od roku 1788 v ní působil i jako violista.[222] Do tohoto orchestru, vedeného Josefem Rejchou, nastoupil pravděpodobně roku 1788 i jeho synovec Antonín Rejcha jako flétnista a houslista – stal se tak Beethovenovým kolegou.[223]

220 Tato kapitola je zkrácenou a aktualizovanou verzí studie SCHNEIDER 2015.

221 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 45; srov. REICHA 2011, s. 102.

222 KROPFINGER 1999, sl. 744.

223 Podle FINSCHER 2005, sl. 1454, hrál Rejcha ve dvorní kapele na flétnu a housle. V anonymním sdělení z *Musikalische Korrespondenz* (vyd. Heinrich Philipp Bossler) z roku 1791 je Beethoven uveden jako „Braccist" (violista) a Antonín Rejcha jako houslista a flétnista, srov. WILSON 2018, s. 239.

de Beethoven [223]. L'orchestre, qui d'après de nombreuses sources n'a rien à envier aux qualités de l'illustre orchestre de Mannheim, compte aussi parmi ses musiciens Andreas Romberg et son cousin Bernhard Romberg. En même temps, Beethoven et Reicha font partie de l'orchestre déjà évoqué du Théâtre national du prince électeur. En 1791, Josef Reicha, souffrant de la goutte, doit renoncer à la direction des deux orchestres [224]. Les chemins des deux amis se séparent pour la première fois quand Beethoven quitte Bonn pour Vienne, où il arrive en novembre 1792. Reicha reste encore deux ans à Bonn avant de partir pour Hambourg « vers la fin de 1794 » [225] ; ils auront donc passé ensemble à Bonn environ sept ans. On peut supposer que Reicha, avant son départ [226], est resté actif dans les deux orchestres de Bonn. Bonn avait des liens étroits avec la ville impériale libre de Hambourg et c'est manifestement la principale raison qui décide Reicha à y chercher un avenir après l'occupation de la Rhénanie par l'armée révolutionnaire française, la suppression de l'électorat, de l'orchestre de la cour, et la paralysie de la vie culturelle de Bonn [227].

Après quelques années passées à Hambourg et à Paris – où il part en 1799 dans l'espoir d'y faire représenter ses opéras (mais en vain) – Antoine Reicha s'installe à Vienne en novembre 1802 [228], à peine quelques semaines après que Beethoven a écrit (le 6 et le 10 octobre 1802) son « Testament de Heiligenstadt ». Plusieurs

223 D'après FINSCHER 2005, col. 1454, Reicha jouait de la flûte et du violon dans l'orchestre de la cour. Une communication anonyme dans la *Musikalische Korrespondenz* (éd. Heinrich Philipp Bossler) de 1791 mentionne Beethoven comme « Braccist » (altiste) et Antoine Reicha en tant que violoniste et flûtiste, cf. WILSON 2018, p. 239.

224 Les données divergent dans les sources. D'après REINLÄNDER 2013, col. 1452, il met fin à son activité en 1791. Josef Reicha sera apprécié à sa juste valeur dans : NEUWIRTH 2018, p. 253-270.

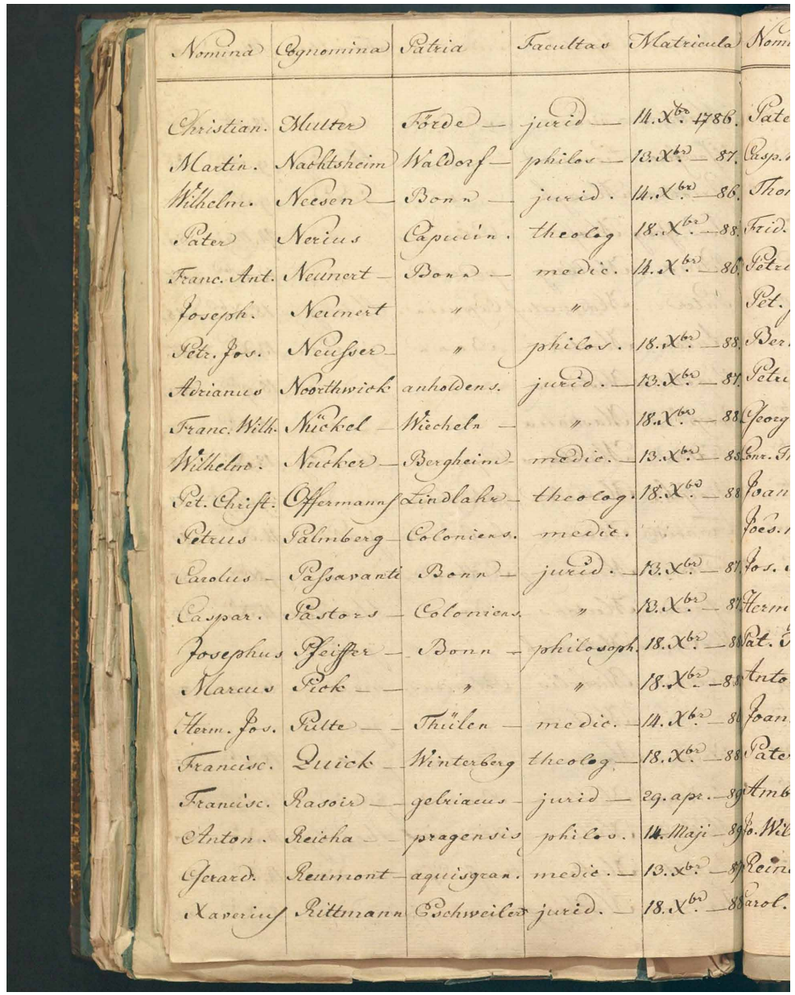
225 REICHA 2011, p. 66.

226 L'autobiographie de Reicha ne fait pas référence au travail de composition qu'August Burgmüller mentionne dans sa lettre à August von Schall du 16 juin 1790 : « Der junge Reicha und [Andreas] Perner arbeiten jeder an einem deutschen Singspiele. Der alte Reicha hat auch schon die Grundlinien zu einem anderen entworfen. » [Le jeune Reicha et [Andreas] Perner travaillent chacun à un Singspiel en allemand. Et le vieux Reicha a déjà jeté les grandes lignes du suivant.] KOPITZ - CADENBACH 2009, vol. 1, p. 165.

227 Cf. WILSON 2018, p. 246. Wilson indique que le plus touché par la dissolution de l'orchestre est Antoine Reicha, « he largely followed the same route as the Rombergs to Hamburg and then Paris ». *Ibid*.

228 La date découle d'une lettre de Reicha à Breitkopf du 5 janvier 1804, dans laquelle il mentionne qu'il vit depuis 14 mois à Vienne. La lettre est transcrite dans LÜTGE 1927, p. 103-104. Pour sa traduction française, voir SCHNEIDER 2015, p. 248-249. Dans BEETHOVEN 1996, p. 151, octobre est indiqué comme le mois de son arrivée. La date de Cooper « c. early 1802 : Anton Reicha, Beethoven's old friend of Bonn, arrives in Vienna and renews their friendship » [env. début 1802 : Antoine Reicha, vieil ami de Beethoven de Bonn, arrive à Vienne et renouvelle leur amitié] est erronée, COOPER 1991, p. 16.

45 Christian Horneman : Portrait de Ludwig van Beethoven. / Portrét Ludwiga van Beethovena. (Wien, 1802). D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Bi 1. (© Beethoven-Haus Bonn)



Nomina	Cognomina	Patria	Facultas	Matricula	Nom
Christian.	Mutter	Forde	jurid.	14. X.bris 1786.	Pate
Martin.	Nachtsheim	Waldorf	philos.	13. X.bris 87.	Casp.
Wilhelm.	Neesen	Bonn	jurid.	14. X.bris 86.	Tho
Pater	Nerius	Capucin.	theolog.	18. X.bris 88.	Frid.
Franc. Ant.	Neumert	Bonn	medic.	14. X.bris 80.	Petr
Joseph.	Neumert	"	"		Pet.
Petr. Jos.	Neußer	"	philos.	18. X.bris 88.	Ber.
Adrianus	Noorthwick	anholdens.	jurid.	13. X.bris 87.	Petr
Franc. Wilh.	Nickel	Wachelu	"	18. X.bris 88.	Joan
Wilhelm.	Nucker	Bergheim	medic.	13. X.bris 88.	Bar.
Pet. Christ.	Offermann	Lindlahr	theolog.	18. X.bris 88.	Joan
Petrus	Palmberg	Coloniens.	medic.		Joes.
Carolus	Passavanti	Bonn	jurid.	13. X.bris 87.	Jos.
Caspar.	Pastors	Coloniens.	"	13. X.bris 87.	Herm
Josephus	Pfeiffer	Bonn	philosoph.	18. X.bris 88.	Pat.
Marcus	Pick	"	"	18. X.bris 88.	Anto
Herm. Jos.	Pütte	Thülen	medic.	14. X.bris 80.	Joan
Franciscus	Quick	Winterberg	theolog.	18. X.bris 88.	Pate
Franciscus	Rasoir	gelriacus	jurid.	eg. ape. 89.	Amb
Anton.	Reicha	pragensis	philos.	14. Maji 89.	Jo. Wi
Gerard.	Reumont	aquisgran.	medic.	13. X.bris 89.	Rein
Xaverius	Rittmann	Eschweiler	jurid.	18. X.bris 88.	Carol.

46 Immatriculation à l'Université de Bonn d'Antoine Reicha, 14 mai 1789. Manuscrit. / Zápis na univerzitu v Bonnu Antonína Rejchy, 14. května 1789. Rukopis. Akten der kurfürstlichen Universität Bonn (1777–1794), Faszikel VIII: Verzeichnisse der Studierenden auf der kurfürstlichen Universität. D-BNu, S 420 d. (© Universitäts- und Landesbibliothek, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

V kapele, která podle četných pramenů nijak nezaostávala za kvalitami proslulého orchestru v Mannheimu, působili také Andreas Romberg a jeho bratranec Bernhard Romberg. Beethoven i Rejcha zároveň patřili k orchestru zmíněného kurfiřtského Národního divadla. Josef Rejcha se musel roku 1791 vedení orchestru vzdát kvůli onemocnění dnou.[224] Cesty přátel se poprvé rozešly, když Beethoven opustil Bonn a přesídlil do Vídně, kam dorazil v listopadu 1792. Rejcha zůstal v Bonnu ještě dva roky, než „koncem roku 1794"[225] odjel do Hamburku; Rejcha s Beethovenem tedy strávili v Bonnu společně přibližně sedm let. Dá se předpokládat, že Rejcha před svým odchodem[226] působil dále v obou bonnských orchestrech. Bonn měl úzké vazby ke svobodnému říšskému městu Hamburk, což byl zjevně hlavní důvod, aby se Rejcha po obsazení Porýní francouzskou revoluční armádou, zrušení kurfiřství, dvorní kapely a ochromení bonnského kulturního života rozhodl hledat lepší budoucnost právě tam.[227]

Po několika letech strávených v Hamburku a v Paříži, kam odjel roku 1799 v naději na uvedení svých oper (ostatně marné), přesídlil Antonín Rejcha v listopadu 1802[228] do Vídně, jen několik týdnů poté, co Beethoven sepsal (6. a 10. října 1802) svou takzvanou „Heiligenstadtskou závěť". Více důvodů – vážné zdravotní problémy, které ho v Hamburku sužovaly, kladný vztah k Francii, velký vliv jejího porevolučního politického systému a naděje, že zde uspěje s provedením svých děl – ho přimělo k přesídlení do Paříže, stalo se tak ještě dříve, než ho hudební věhlas Vídně, touha zdokonalit se studiem u Haydna a snad také chuť obnovit

224 Údaje v literatuře se různí, podle REINLÄNDER 2013, sl. 1452, ukončil činnost roku 1791. Spravedlivého ocenění se J. Rejchovi dostalo in NEUWIRTH 2018, s. 253–270.

225 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 19 [pozn. překladatele: na s. 18 je ve francouzském textu omylem uveden rok 1795, jedná se o zjevný překlep, neboť originální pramen uvádí 1794]; srov. REICHA 2011, s. 66.

226 V Rejchově autobiografii schází poukaz na kompoziční práci, kterou zmiňuje August Burgmüller v dopise Augustu von Schall z 16. června 1790: „Mladý Rejcha a [Andreas] Perner pracují každý na německém singspielu. Starý Rejcha už také rozvrhl základní linie k dalšímu." KOPITZ – CADENBACH 2009, sv. 1, s. 165. Pro originální citaci viz francouzský text.

227 Srov. WILSON 2018, s. 246. Wilson poukazuje na to, že rozpuštěním kapely byl nejvíce postižen Antonín Rejcha, „ten víceméně sledoval stejnou cestu jako Rombergovi do Hamburku a poté do Paříže". *Ibid*. Pro originální citaci viz francouzský text.

228 Datum vyplývá z Rejchova dopisu Breitkopfovi z 5. ledna 1804, v němž uvádí, že už žije čtrnáct měsíců ve Vídni. Dopis byl vydán v LÜTGE 1927, s. 103–104, francouzský překlad dostupný v SCHNEIDER 2015, s. 248–249. Srov. BEETHOVEN 1996, sv. I, s. 151, kde je jako měsíc příjezdu označen říjen. Cooperův údaj „přibl. začátkem roku 1802: Antonín Rejcha, Beethovenův starý přítel z Bonnu, přijíždí do Vídně a obnovuje jejich přátelství" je mylný, COOPER 1991, s. 16. Pro originální citaci viz francouzský text.

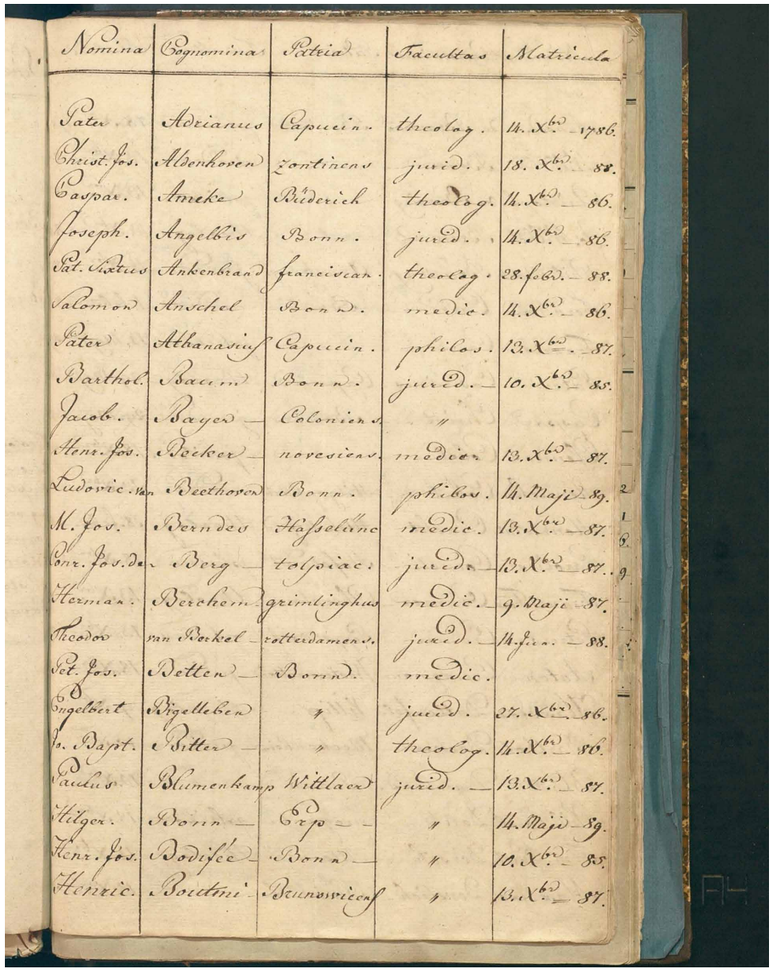
raisons – de graves problèmes de santé à Hambourg, la sympathie pour la France, le rayonnement de son système politique après la Révolution et l'espoir d'y avoir du succès grâce aux représentations de ses œuvres – le disposaient à s'installer à Paris, avant que la renommée musicale de Vienne, le désir de se perfectionner en étudiant avec Haydn et probablement aussi de recommencer ses discussions avec Beethoven ne l'amènent à s'établir à Vienne en 1802. Dans un premier temps, ils renouent visiblement leur ancienne amitié, mais une raison professionnelle qui ne tarde pas à surgir éloigne Beethoven de Reicha. Dans une lettre à l'éditeur Breitkopf & Härtel du 18 décembre 1802, Beethoven exprime son désaccord sur la nouvelle conception de la fugue dont il a pris connaissance à travers les *Douze fugues* de Reicha, qui ont paru à Paris. Il raye le nom de son ancien collègue dans cette lettre :

> « […] en lieu et place des hauts cris que l'on pousse à propos d'une nouvelle méthode de variations que pratiqueraient Messieurs nos voisins Gallo-Francs et comme un certain <Reicha> compositeur français me le présenta sous forme de fugues d'après une nouvelle méthode, laquelle consiste dans le fait que la fugue n'en est plus une, etc. j'ai tenu à attirer l'attention du non-spécialiste sur le fait qu'au moins ces variations [op. 34 et 35] se distinguent d'autres [229]. »

Beethoven dit explicitement que Reicha lui a « présenté » ses fugues, c'est-à-dire qu'il a obtenu directement de l'auteur les *Douze fugues* éditées à Paris [230]. Sous les mots « d'après une nouvelle méthode », il cite la préface de l'œuvre de Reicha ; les expressions « Gallo-Francs » et « compositeur français » se réfèrent à la déclaration de Reicha : « Peut-être est-il un jour réservé à la Nation Française de donner à la Fugue un nouvel éclat ; il est à espérer que lorsque les Artistes s'y seront adonnés avec ardeur, cette contrée produira des maîtres aussi supérieurs en harmonie, qu'elle en a offert en mélodie. » Il est évident qu'il ne considère pas

229 Lettre de Beethoven à l'éditeur Breitkopf & Härtel du 18 décembre 1802, BEETHOVEN 1996, p. 149-150, n° 123 : « […] statt allem Geschrey von einer Neuen Methode von V.[ariationen], wie es unsere Hr. Nachbarn die gallo-Franken machen würden, wie <es> zu B.[eispiel] mir ein gewisser fr.[anzösischer] <Reicha> Componist Fugen presentirte après une nouvelle Methode, welche darin besteht, daß die Fuge keine Fuge mehr ist, etc – so habe ich doch gewollt den Nichtkenner drauf aufmerksam zu machen, daß sich wenigstens diese V.[ariationen op. 34 und op. 35] von andern unterscheiden. » Voir aussi fig. 48.

230 *Douze Fugues / POUR LE PIANO / Composées et dédiées / aux Citoyens / MEHUL, CHERUBINI, GOSSEC, LE SUEUR / ET MARTINI. / Inspecteurs du Conservatoire de Musique / PAR A. REICHA […] Chez Imbault […]* cotage 420. La préface (sans titre) se trouve en p. 1. FINSCHER 2005, col. 1462, précise que six fugues, citées dans la lettre à Artaria du 1er octobre 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544), ont été composées à Hambourg avant octobre 1797, les autres dans la même ville en 1797/1799 et/ou à Paris en 1799.



Nomina	Cognomina	Patria	Facultas	Matricula
Pater	Adrianus	Capucin.	theolog.	14. X.bris 1786.
Christ. Jos.	Aldenhoven	zontinens	jurid.	18. X.bris 88.
Caspar.	Ameke	Ruiderich	theolog.	14. X.bris 86.
Joseph.	Angelbis	Bonn.	jurid.	14. X.bris 86.
Sal. Matius	Ankenbrand	franciscan.	theolog.	28. Febr. 88.
Salomon	Anschel	Bonn.	medic.	14. X.bris 86.
Pater	Athanasius	Capucin.	philos.	13. X.bris 87.
Barthol.	Baum	Bonn.	jurid.	10. X.bris 85.
Jacob.	Bayer	Coloniens.	"	
Henr. Jos.	Becker	noveziens.	medicin.	13. X.bris 87.
Ludovic. van	Beethoven	Bonn.	philos.	14. Maji 89.
M. Jos.	Berndes	Hasselano	medic.	13. X.bris 87.
Conr. Jos. de	Berg	tolpiac.	jurid.	13. X.bris 87.
Herman.	Berchem	grimlinghus	medic.	9. Maji 87.
Theodor	van Bockel	rotterdamens.	jurid.	14. Jun. 88.
Joh. Jos.	Botten	Bonn.	medic.	
Engelbert	Brigelleben	"	jurid.	27. X.bris 86.
Jo. Bapt.	Bitter	"	theolog.	14. X.bris 86.
Paulus	Blumenkamp	Wittlaco	jurid.	13. X.bris 87.
Hilger.	Born	Crp	"	14. Maji 89.
Henr. Jos.	Bodifee	Bonn	"	10. X.bris 85.
Henric.	Boutini	Brunsvicens	"	13. X.bris 87.

47 Immatriculation à l'Université de Bonn de Ludwig van Beethoven, 14 mai 1789. Manuscrit. / Zápis na univerzitu v Bonnu Ludwiga van Beethovena, 14. května 1789. Rukopis. Akten der kurfürstlichen Universität Bonn (1777–1794), Faszikel VIII: Verzeichnisse der Studierenden auf der kurfürstlichen Universität. D-BNu, S 420 d. (© Universitäts- und Landesbibliothek, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Reicha ni les compositeurs français comme en mesure de donner à la fugue une perspective d'avenir. Les innovations que Beethoven refuse strictement sont énumérées par Reicha dans la préface de son édition : « […] quelques formes nouvelles et moins circonscrites, une plus grande liberté dans le choix des motifs, des sujets, et des figures, dans leur enchaînement et leur succession, dans l'harmonie et la modulation qui doivent les accompagner. » Les propositions de Reicha doivent servir à encourager un regain d'attention pour la fugue. Beethoven a aussi dans sa bibliothèque les *Trente-six fugues* de Reicha, publiées en 1804 à Vienne, et peut-être aussi leur défense par le compositeur sous le titre *Ueber das neue Fugensystem* (Sur le nouveau système de la fugue, 1805).

Le 18 octobre 1802, avant même l'arrivée de Reicha à Vienne, Beethoven écrit à Breitkopf & Härtel que ses variations op. 34 et 35 sont « composées dans une manière véritablement toute nouvelle [231] ». En se fondant sur cette lettre et sur la page de titre de l'autographe des variations op. 35, Hans-Werner Küthen prouve que Beethoven envisageait de les faire précéder d'une préface qui devait en faire la publicité [232]. Mais, d'après la chronologie – puisque Reicha, selon ses propres mots, arrive à Vienne en novembre et que la lettre de Beethoven est datée du 18 octobre – on ne peut interpréter comme le fait Küthen l'expression « une manière toute nouvelle », dans la caractérisation de ses variations par Beethoven, comme étant dérivée de la formulation de Reicha « 'fugues composées d'après un nouveau système' et donc comme un persiflage », car Beethoven pouvait difficilement connaître les *Douze fugues*, présent de Reicha, avant son arrivée. Wilson mentionne des parallèles qui méritent l'attention entre la « nouvelle manière » des *Douze fugues* et les variations op. 34 et 35 de Beethoven :

> « La première de ces séries de variations [op. 34] est innovatrice sur le plan harmonique, chaque variation étant dans une tonalité différente ; et la seconde se conclut sur une fugue [recte Finale alla fugato]. Qu'il y ait coïncidence ou non, Ludwig tentait de définir sa nouvelle manière en allant dans le même sens – liberté harmonique et innovation contrapuntique – qu'Antonín auparavant dans ses *Douze fugues* [233]. »

231 BEETHOVEN 1996, p. 126, n° 108.

232 KÜTHEN 1987, p. 216-224.

233 WILSON 2018, p. 248 : « The first of these sets is harmonically innovative, each variation being in a different key, and the second concludes with a fugue. Coincidentally or not, Ludwig was attempting to define his new manner along the same lines - harmonic freedom and contrapuntal innovation - as Antonín had in his *Douze Fugues*. »

diskuse s Beethovenem přivedly k usazení se v roce 1802 ve Vídni. Rejcha s Beethovenem nejprve očividně obnovili staré přátelství, avšak pro Beethovena brzy vyvstal profesní důvod, který ho Rejchovi opět vzdálil. V dopise vydavatelství Breitkopf & Härtel z 18. prosince 1802 projevil Beethoven nesouhlas s novým pojetím fugy, s nímž se seznámil prostřednictvím Rejchových *Douze fugues* (Dvanáct fug), které vyšly tiskem v Paříži. Jméno svého někdejšího kolegy v tomto dopise škrtl:

> „[…] místo všeho křiku o nové metodě variací, jak by to dělali naši páni sousedé galští Frankové, jak mi <to> například předvedl jistý francouzský <Rejcha> skladatel podle nové metody, která spočívá v tom, že fuga už žádnou fugou není atd. – jsem chtěl přece jen neznalce upozornit, že se přinejmenším tyto variace [op. 34 a op. 35] odlišují od ostatních."[229]

Beethoven výslovně říká, že mu Rejcha své fugy „předvedl", tj. že v Paříži vydané *Douze fugues*[230] obdržel přímo od autora. Slova „podle nové metody" („après une nouvelle méthode") cituje z Rejchovy předmluvy k dílu, slovní spojení „galští Frankové" a „francouzský skladatel" se vztahují k tomuto Rejchovu prohlášení: „Francouzskému národu bude snad jednou vymezeno dodat fuze nové záře; můžeme doufat, že jakmile se do toho umělci s vervou pustí, dá tento kraj tak schopné mistry v harmonii, jako jich bylo v melodii." Je zřejmé, že Beethoven nepovažoval Rejchu ani francouzské skladatele za natolik schopné, aby pro fugu vytvořili perspektivní budoucnost. Inovace, které Beethoven striktně odmítl, vyjmenovává Rejcha v předmluvě k vydání: „[…] nové a méně omezené formy, více svobody ve výběru motivů, témat, figurací a v jejich řetězení a posloupnosti, v harmonii a modulacích, jež je musí doprovázet." Rejchovy návrhy měly posloužit k tomu, aby se fuze věnovala větší pozornost. Beethoven měl ve své knihovně i Rejchovy *Trente-six fugues* (Třicet šest fug), které vyšly roku 1804 ve Vídni, a možná také skladatelovu obhajobu *Ueber das neue Fugensystem* (O novém fugovém systému, 1805).

229 Beethovenův dopis nakladatelství Breitkopf & Härtel z 18. prosince 1802, BEETHOVEN 1996, s. 149-150, č. 123; pro originální citaci viz francouzský text.

230 *Douze Fugues / POUR LE PIANO / Composées et dédiées / aux Citoyens / MEHUL, CHERUBINI, GOSSEC, LE SUEUR / ET MARTINI. / Inspecteurs du Conservatoire de Musique / PAR A. REICHA […] Chez Imbault […]* číslo plotny 420. Předmluva (bez nadpisu) se nachází na s. 1. FINSCHER 2005, sl. 1462, upřesňuje, že šest fug, citovaných v dopise Artariovi z 1. října 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544), vzniklo v Hamburku v říjnu 1797, ostatní tamtéž 1797/1799 a/nebo v Paříži 1799. Pro originální citace předmluvy viz francouzský text.

Dans la lettre de Beethoven à Nikolaus Zmeskall de novembre 1802, où il est question du facteur de pianoforte Anton Walter, on perçoit un rapport amical envers Reicha : « […] Chacun d'eux [i.e. les facteurs de piano] veut me faire un piano ainsi que je le souhaite, ainsi Reicha a été ardemment prié par celui [cf. Walter], duquel il a lui-même son piano, de me convaincre qu'il puisse me faire un pianoforte et c'est pourtant un des facteurs, dont j'ai déjà vu de bons instruments. […] Aujourd'hui un Français inconnu de moi vient me voir vers midi (Volti subito). Alors Monsieur R. [Reicha] aura le plaisir et moi aussi, que je devrai montrer mon art sur le piano de [Johann] Jackesch – ad notam –, si vous voulez aussi venir, alors nous pourrons bien nous entretenir, parce que après, Reicha, notre misérable baron [234] de l'Empire aussi, et le Français, nous allons manger ensemble – vous n'avez pas besoin de mettre une veste noire, car nous serons seulement entre hommes [235]. »

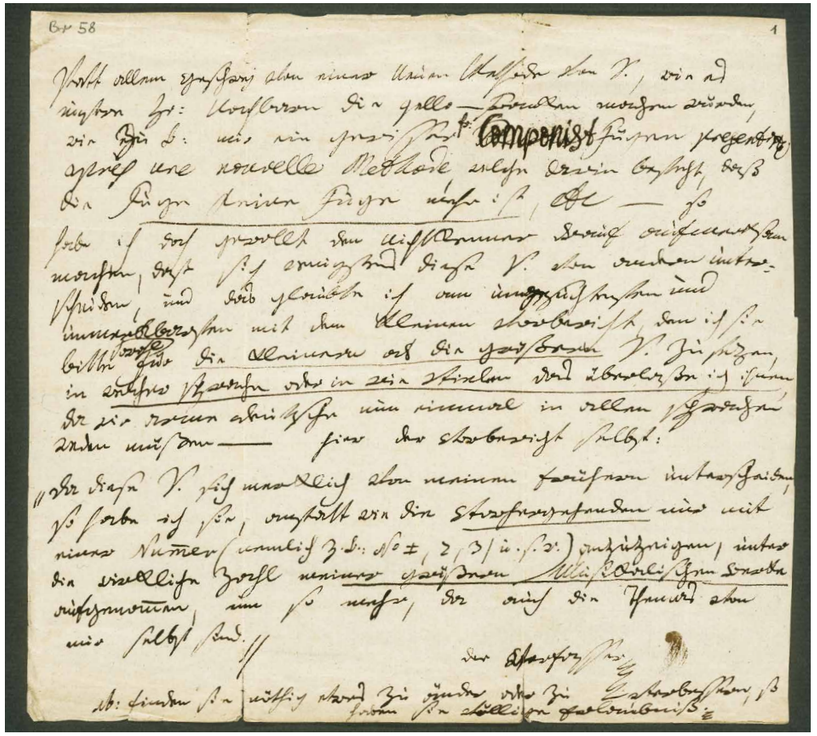
Pour la longue période entre la fin de 1802 et l'automne de 1808, il n'y a malheureusement que peu de sources qui renseignent sur le séjour de Reicha à Vienne et ses rapports réciproques avec Beethoven. Reicha semble ne pas (plus) avoir dans le cas de Beethoven ce contact étroit qu'il a avec Joseph Haydn, mais il sert à l'occasion d'intermédiaire entre des musiciens ou d'autres personnalités et Beethoven. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1805 le célèbre violoniste Pierre Baillot peut rencontrer Beethoven en faisant halte à Vienne sur son chemin jusqu'à Moscou et Saint-Pétersbourg [236]. Il n'y a pas de doute qu'en janvier 1803, Beethoven fait

234 Nikolaus Zmeskall (connu aussi dans la littérature musicologique comme Smeskall) von Domanovecz (Mikuláš Zmeškal de Domanovecz, originaire de l'actuelle Slovaquie) était fonctionnaire à la chancellerie de la cour de Hongrie. Beethoven l'appelait aussi « Musikgraf » (comte de musique).

235 Lettre de Beethoven à Zmeskall de novembre 1802, BEETHOVEN 1996, p. 137, n° 116 : « jeder von ihnen [den Klavierbauern] will mir ein Klawier machen, wie ich es will, so ist Reicha von demjenigen, von dem er sein Klawier hat, innigst gebeten worden, mich zu bereden, daß <ich> er mir dörfe ein piano forte machen, und das ist doch einer von den Brawern, wobey ich schon gute Instrumente gesehen […] heute kömmt ein fremder Franzose zu mir gegen zwölf uhr volti Subito da hat herr r.[eicha] und ich das vergnügen, daß ich auf dem piano von Jackesch meine kunst zeigen muß – ad notam – wenn sie auch kommen wollen, so würden wir unß gut unterhalten, weil wir hernach Reicha, unser Miserabiler reichs-Baron auch, und der Franzose zusammen speisen – sie brauchen keinen Schwarzen Rok anzuziehen, da wir nur unter Männer sind – » Wilhelm Lütge cite un extrait de la lettre de Beethoven à Zmeskall de novembre 1802 qui manque dans l'édition de Brandenburg de la correspondence de Beethoven : « Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte. » [Après une séparation de huit ans, nous nous sommes revus à Vienne, et c'est ici que nous avons partagé tout ce qui nous a occupé.] LÜTGE 1927, p. 100. S'agit-t-il d'une lettre perdue dans l'intervalle ? La correspondance entre Reicha et la maison d'édition Breitkopf & Härtel que nous citons ici est perdue depuis la fin de la seconde guerre mondiale, elle est partiellement connue grâce à l'étude de Lütge.

236 Cf. BEETHOVEN 1997, p. 126, n° 791. Le critique musical et pianiste Eduard Bernsdorf note que Reicha servit en 1805 d'interprète entre Baillot et Beethoven, v. également : KOPITZ – CADENBACH 2009, vol. I, p. 44. Les troupes françaises assiégèrent Vienne entre le 11 et le 14 novembre 1805.

Dne 18. října 1802, tedy ještě před Rejchovým příjezdem do Vídně, psal Beethoven vydavatelství Breitkopf & Härtel o svých variacích, op. 34 a 35, že jsou „komponovány skutečně zcela novým způsobem".[231] Hans-Werner Küthen na základě zmíněného dopisu a podle titulní strany autografu variací, op. 35, dokládá, že jim Beethoven zamýšlel předeslat předmluvu, která měla sloužit jako



48 Ludwig van Beethoven : Lettre à la maison d'édition Breitkopf & Härtel à Leipzig, Vienne, vers le 18 décembre 1802. Manuscrit autographe, recto. / Ludwig van Beethoven: Dopis do nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku, Vídeň, kolem 18. prosince 1802. Autografní rukopis, přední strana. D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 58. (© Beethoven-Haus Bonn)

231 BEETHOVEN 1996, sv. 1, s. 126, č. 108.

intercéder son frère Kaspar Karl auprès de la maison d'édition Breitkopf & Härtel de Leipzig pour qu'elle publie des œuvres de Reicha : « Il y a aussi ici M. Anten [*sic*] Reicha arrivé de Paris depuis peu, qui m'a prié (parce que je le connais depuis longtemps) de vous présenter quelques-unes de ses œuvres, qui sont d'ailleurs assez belles, et que je peux vous offrir pour un petit prix [237]. » Les éditeurs pouvaient visiblement acquérir à peu de frais les œuvres de Reicha à cette époque.

Dans une lettre que Breitkopf & Härtel adresse à Kaspar Karl van Beethoven le 3 mars 1803, il est de nouveau question de Reicha : « Nous vous prions encore de bien vouloir avoir l'amabilité de faire parvenir à M. A. Reicha le document ci-joint par la petite poste. Son adresse nous est inconnue [238]. »

À l'automne 1803, Breitkopf & Härtel signe avec Reicha un contrat de publication de trente-six de ses compositions, à paraître dans les 18 mois, à la condition toutefois qu'elles réalisent une vente suffisante. La lettre de Reicha à la maison d'édition, le 3 octobre 1803, témoigne chez le compositeur d'une grande assurance et fierté :

> « Haydn a cessé de composer ; Mozart se trouve dans toutes les mains ; il est dans l'intérêt de votre entreprise, mais aussi de la musique en général, de faire connaître au public des hommes qu'il pourrait accueillir avec plaisir […] Enfin je suis fier (veuillez bien m'excuser de le dire) de croire que beaucoup de ces ouvrages, si on les fait bien connaître, apporteront beaucoup à l'éditeur, ou bien c'est qu'il n'y a plus de justice, plus d'amour pour les arts dans le monde [239]. »

Il semble que les mélomanes de Vienne soient restés indifférents aux œuvres de Reicha. Sa lettre à l'éditeur du 5 janvier 1804, où il dit son opinion défavorable

237 Lettre du frère de Beethoven, Kaspar Karl van Beethoven, à Breitkopf & Härtel du 22 janvier 1803, BEETHOVEN 1996, p. 149-150, n° 125 : « Auch ist hier Hr Anten [*sic*] Reicha gerade von Paris angekommen, und hat mich (weil ich ihn schon lange kenne) gebeten Ihnen einige von seinen Werken anzutragen, welche auch recht schön sind, und wo ich Ihnen etwas um einen billigen Preis geben kann. » Kaspar Karl van Beethoven proposa à la maison d'édition des œuvres qui ne sont pas toutes identifiables avec certitude : les quatuors op. 48 n°s 1 à 3, les symphonies op. 41 et 42 et une autre non précisée, la sonate pour flûte op. 54, le trio à cordes qui sera publié à Vienne en 1808 (Chemische Druckerei), un concerto pour violon non identifiable, les sonates op. 46 n°s 1 à 3, les sonates pour violon op. 44 et op. 55 n°s 1-2, cf. *ibid.*, p. 151.

238 Lettre de Breitkopf & Härtel à Kaspar Karl van Beethoven du 3 mars 1803, cf. BEETHOVEN 1996, p. 155, n° 128 : « Noch erbitten wir von Ihnen die Gefälligkeit, die Einlage dem Herrn A. Reicha durch die Stadtpost zukommen zu lassen. Seine Adresse ist uns nicht bekannt. »

239 Lettre du 3 octobre 1803, citée d'après LÜTGE 1927, p. 102 : « Haydn hat zu schreiben aufgehört; Mozart ist in allen Händen: es ist das Interesse Ihres Geschäfts, sowie der Musik überhaupt, Männer dem Publikum bekannt zu machen, die ihm willkommen werden können… endlich bin ich stolz (verzeihen Sie es mir) zu glauben, daß viele dieser Werke, wenn sie einmahl vortheilhaft werden bekannt gemacht werden, meinem Verleger Vieles eintragen müssen, oder es ist keine Gerechtigkeit, keine Kunstliebe mehr in der Welt. »

reklama.[232] Podle chronologie – Rejcha přijel do Vídně podle vlastních slov v listopadu a Beethovenův dopis je datován 18. říjnem – však nelze slovní spojení „zcela novým způsobem" v charakteristice Beethovenových variací interpretovat jako odvozené z Rejchovy formulace „‚fugy komponované podle nového systému', a tedy jako perzifláž", jak se Küthen domnívá, neboť Beethoven mohl *Douze fugues,* Rejchův dar, stěží znát už před jeho příjezdem. Wilson uvádí mezi „novým způsobem" *Douze fugues* a Beethovenovými variacemi, op. 34 a 35, pozoruhodné paralely:

> „První z nich [op. 34] jsou harmonicky inovativní, přičemž každá variace je v jiném klíči, a druhé [op. 35] variace končí fugou [recte Finale alla fugato]. Může jít o shodu okolností, avšak Beethoven se snažil definovat svůj nový způsob ve stejném duchu – jako svobodu v harmonické složce a kontrapunktické inovace – stejně tak Rejcha ve svých *Dvanácti fugách*."[233]

Z Beethovenova dopisu Mikuláši Zmeškalovi (Nikolaus Zmeskall) z listopadu 1802, v němž je řeč o staviteli klavírů Antonu Walterovi, lze vypozorovat k Rejchovi přátelský vztah: „[…] každý z nich [výrobců klavírů] mi postaví klavír, jaký chci, tak Rejchu ten [tj. Walter], od něhož má klavír on, vroucně prosil, aby mě přemluvil, <abych> aby mi směl postavit klavír, a to je ještě jeden ze stavitelů, od nějž už jsem viděl dobré nástroje. […] Dnes ke mně přijde ve dvanáct hodin jeden cizí Francouz a (obrať), to má pan Rejcha i já to potěšení, že musím předvést své umění na klavíru od [Johanna] Jakesche – mimochodem – jestli chcete přijít taky, dobře se pobavíme, protože pak Rejcha, náš ubohý říšský baron[234] a ten Francouz se společně najíme – nemusíte si brát černý kabát, budeme jen mezi muži."[235]

Naneštěstí existuje k Rejchovu pobytu ve Vídni a ke vzájemným vztahům mezi ním a Beethovenem pro dlouhé období mezi koncem roku 1802 a podzimem 1808

232 KÜTHEN 1987, s. 216-224.

233 WILSON 2018, s. 248; pro originální citaci viz francouzský text.

234 Mikuláš Zmeškal z Domanovců (Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, v muzikologické literatuře zmiňovaný také jako Smeskall, původem z území dnešního Slovenska) byl úředník uherské dvorní kanceláře, Beethoven jej také oslovoval „Musikgraf" (hudební hrabě).

235 Beethovenův dopis Zmeškalovi z listopadu 1802, BEETHOVEN 1996, s. 137, č. 116. Pro originální citaci viz francouzský text. Wilhelm Lütge cituje úryvek z Beethovenova dopisu Zmeškalovi z listopadu 1802, jenž v Brandenburgově edici Beethovenovy korespondence schází: „Po osmiletém odloučení jsme se ve Vídni zase shledali a sdělili jsme si všechno, co nás zaměstnávalo." LÜTGE 1927, s. 100; pro originální citaci viz francouzský text. Jedná se snad o mezitím ztracený dopis? Zde citovaná korespondence mezi Rejchou a nakladatelstvím Breitkopf & Härtel je od konce druhé světové války nezvěstná, částečně ji známe z Lütgeho studie.

sur la vie musicale viennoise, témoigne de sa profonde frustration par rapport au milieu de Vienne et de sa déception de ne pas parvenir à trouver de partenaire de conversation qui réponde à ses exigences. On y lit aussi un motif important qui conduira Reicha, en 1808, à décider de quitter Vienne :

> « Jusqu'ici (c'est-à-dire depuis 14 mois) j'ai rencontré seulement un seul homme à Vienne, avec lequel j'ai pu parler raisonnablement musique. Cela sonne comme un contresens d'affirmer qu'il n'y a aucun endroit où l'on s'occupe plus de musique, où il y a plus d'activités musicales etc. qu'à Vienne et pourtant où on la comprend moins qu'à Vienne. On la cultive, mais on ne l'enseigne pas. Une sonate, une symphonie, une messe, un concert, une scène théâtrale, tout est bâti sur le même modèle, sans différence de lieu, de caractère etc. etc. La musique d'église est ici une vraie musique de la rue, et la musique théâtrale un non-sens total. Partout où la raison et les lumières devraient régner sur les arts, il n'y a que des ténèbres. […] La musique instrumentale a perdu beaucoup de sa valeur (comme on l'assure ici). Ce n'est pas étonnant puisque n'importe quel fat, qui ne sait même pas ce que c'est que la musique, s'en occupe. Des jeunes de cette sorte sont mis en parallèle et au même niveau que des hommes d'un vrai mérite. […] Néanmoins tout le monde s'occupe ici de l'exécution de la musique (mais cela ne résulte pas vraiment du sens musical des Viennois qu'on leur attribue si souvent, mais du fait qu'on ne fait pas usage de la littérature, de la lecture, de la peinture, de la poésie etc. etc. comme à Londres, Paris et tant d'autres endroits, et à cause de cela on doit se dédommager par la musique.) [240] »

240 Lettre de Reicha à Breitkopf & Härtel du 5 janvier 1804, cité d'après LÜTGE 1927, p. 103-104 : « Ich habe bisher (d. h. seit 14 Monath) nur (einen) einzigen Menschen in Wien angetroffen, mit dem ich über Musik hätte vernünftig sprechen können. Es scheint ein Widerspruch, zu behaupten, daß kein Ort sich mit Musik mehr abgiebt, sie mehr treibt etc. als Wien, und doch kein Ort sie weniger versteht, wie Wien. Man treibt, man lehrt sie hier nicht. Eine Sonate, eine Symphonie, eine Messe, ein Concert, eine theatralische Szene, alles wird auf dieselbe Art geknötet, ohne Unterschied des Orts, des Charakters etc. etc. Die Kirchen=Musik ist hier eine wahre - Gassenmusik, und die Theater=Musik ein completter - Unsinn. Über alles dasjenige, wo Verstand und Aufklärung in der Kunst herrschen sollen, da ist eine tiefe Finsternis. […] Die Instrumental=Comp. hat (wie man hier behauptet) sehr viel von ihrem Werthe verloren. Kein Wunder, da jeder Laffe sich mit ihr beschäftigt, der nicht einmahl weiß, was Musik ist. Jungen dieser Art werden mit Männern von wahren Verdiensten in gleiche Parallelen gesetzt und miteinander conrondiert. […] Ungeachtet alles dessen beschäftigt sich hier alles mit der Ausübung der Musik (allein dies kömmt nicht eigendlich [*sic*] von dem so oft gerühmten musikalischen Geist der Wiener her, als vielmehr daher, weil man von der Litteratur, der Lectüre, der Mahlerey, der Poesie etc. etc. wie in London, Paris, und so vielen anderen Orten, keinen Gebrauch macht, und also sich durch Musik entschädigen muß). »

jen málo dokladů. Úzký kontakt, jaký Rejcha udržoval s Josephem Haydnem, v Beethovenově případě zřejmě (už) neexistoval, Rejcha však příležitostně působil mezi hudebníky a dalšími osobnostmi a Beethovenem jako zprostředkovatel. Takto se například roku 1805 mohl setkat během své zastávky ve Vídni cestou do Moskvy a Sankt Petěrburgu s Beethovenem slavný houslista Pierre Baillot.[236] Není pochyb, že v lednu roku 1803 Beethoven přiměl svého bratra Kaspara Karla, aby se v nakladatelství Breitkopf & Härtel přimluvil za vydání Rejchových skladeb: „Také právě přijel pan Anten [*sic*] Rejcha z Paříže a požádal mě (neboť se s ním už dlouho znám), abych Vám nabídl některé jeho skladby, které jsou skutečně pěkné a mohu Vám je dát za levnou cenu.“[237] Vydavatelé mohli zjevně v oné době Rejchovy skladby získat lacino. V dopise vydavatelství Breitkopf & Härtel, adresovaném Kasparu Karlu van Beethovenovi, je o Rejchovi opět zmínka: „Také Vás prosíme o laskavost, abyste přiložené poslal poštou panu Rejchovi. Jeho adresa nám není známa.“[238]

Na podzim 1803 uzavřelo vydavatelství Breitkopf & Härtel s Rejchou smlouvu na vytištění třiceti šesti jeho skladeb, které měly vyjít během osmnácti měsíců, ovšem za předpokladu, že budou mít dostatečný odbyt. Rejchův dopis nakladatelství ze 3. října 1803 svědčí o skladatelově velkém sebevědomí a hrdosti:

> „Haydn už nekomponuje; Mozart prošel všema rukama: je v zájmu vašeho obchodu a hudby vůbec, abyste veřejnost seznámili s těmi, kteří jí mohou být vítaní […] konečně jsem natolik hrdý (promiňte mi to) a věřím, že mnohá z těchto děl, budou-li jen patřičně známa, musejí mému vydavateli vynášet, jinak by už na světě nebyla spravedlnost ani láska k umění.“[239]

Milovníci hudby ve Vídni zřejmě zůstali vůči Rejchovým skladbám lhostejní. Jeho dopis vydavateli z 5. ledna 1804, v němž se vyslovuje nepříznivě o vídeňském

236 Srov. BEETHOVEN 1997, s. 126, č. 791. Hudební kritik a klavírista Eduard Bernsdorf zaznamenal, že Rejcha fungoval roku 1805 mezi Baillotem a Beethovenem jako tlumočník, srov. také KOPITZ – CADENBACH 2009, sv. I, s. 44. Francouzské oddíly obléhaly Vídeň mezi 11. a 14. listopadem 1805.

237 Dopis Beethovenova bratra Kaspara Karla van Beethovena vydavatelství Breitkopf & Härtel z 22. ledna 1803, BEETHOVEN 1996, s. 149–150, č. 125. [Pro originální citaci viz francouzský text.] Ne všechna díla, jež Kaspar Karl van Beethoven nabídl vydavatelství, lze s jistotou identifikovat: kvartety op. 48, č. 1–3, symfonie op. 41 a 42 a další blíže neurčenou symfonii, sonátu pro flétnu, op. 54, smyčcové trio, které vyšlo roku 1808 ve Vídni (Chemische Druckerei), neidentifikovatelný koncert pro housle, sonáty op. 46, č. 1–3, houslové sonáty op. 44 a op. 55, č. 1–2, srov. *ibid.*, s. 151.

238 Dopis vydavatelství Breitkopf & Härtel Kasparu Karlu van Beethovenovi z 3. března 1803, viz BEETHOVEN 1996, s. 155, č. 128. Pro originální citaci viz francouzský text.

239 Dopis ze 3. října 1803, citováno podle LÜTGE 1927, s. 102. Pro originální citaci viz francouzský text.

Au printemps 1805, Breitkopf & Härtel met fin au contrat de Reicha car la vente se révèle insuffisante selon leurs chiffres ; dix-huit compositions de Reicha auront paru jusque-là à Leipzig [241].

Les raisons qui poussent Reicha à quitter Vienne pour poursuivre une carrière prometteuse à Paris sont donc majeures. À l'automne 1808, quand l'Autriche se prépare à entrer en guerre contre Napoléon, il quitte Vienne pour se fixer définitivement à Paris.

Malgré sa déception, les six années que Reicha aura passées à Vienne sont très fructueuses. Il découvre le style musical viennois, en particulier la musique de Haydn et de Mozart, et ces années l'auront poussé à développer ses idées à travers ses œuvres théoriques et une série d'œuvres nouvelles. En tant qu'interprète, Reicha peut difficilement percer et se faire connaître par des échos publics. Il joue certes de la flûte et du violon en musicien d'orchestre, et maîtrise également le piano, mais sans être le virtuose et improvisateur admiré qu'est Beethoven, lequel, à l'arrivée de Reicha à Vienne en 1802, a déjà atteint « une maîtrise du style classique viennois à son apogée dans chacun de ses grands genres instrumentaux [242]. » Ce n'est pas par ses réflexions théoriques sur la musique, en se concentrant sur l'innovation en musique et la composition que Reicha peut attirer l'attention du public. Il n'est pas en mesure de s'imposer en conjuguant en une même personne les activités de virtuose, de chef d'orchestre et de compositeur – comme y est parvenu Beethoven, son ami de jeunesse [243]. Si l'on excepte la critique des *Trente-six fugues* parue à Leipzig dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1808 [244] et, dans la même revue (*AMZ*) en 1806-1807, la critique d'ensemble des œuvres de Reicha parues à Leipzig, cela explique aussi qu'il n'y ait presque aucune source sur son activité à Vienne.

Un témoignage de 1809, c'est-à-dire après l'emménagement définitif de Reicha à Paris, montre son appréciation de Beethoven à l'époque et comment ce dernier

241 Cf. LÜTGE 1927, p. 102. En ce qui concerne les œuvres publiées à Vienne, le nombre indiqué par DELAIRE 1837, p. 8, est erroné : « Pendant les six années passées à Vienne, où il retrouva Beethoven, Reicha a composé et publié plus de cinquante ouvrages, presque tous gravés à Leipzick, chez Bref-Kopfel-Hærtel. » Le contrat passé avec Breitkopf & Härtel mentionne trente-six compositions, dont seule la moitié a paru en réalité. Le nombre d'œuvres composées à Vienne donné par Delaire est en revanche assez proche de la réalité.

242 SOLOMON 1977, p. 106 : « [...] a mastery of the Viennese high-Classic style within each of its major instrumental genres ».

243 Reicha note dans son autobiographie : « je n'ai pas eu le talent de faire valoir [les ouvrages instrumentals et vocals (*sic*)] : et je n'ai jamais pu acquérir ce talent. » REICHA 2011, p. 70.

244 *AMZ*, 1808, n° 23 (2 mars), col. 353-361.

hudebním životě, je dokladem skladatelovy hluboké frustrace z prostředí Vídně a z toho, že nedokáže nalézt partnera k rozhovorům, který by odpovídal jeho nárokům; zároveň udává důležitý motiv, jenž jej vedl roku 1808 k rozhodnutí Vídeň opustit:

„Dosud jsem se (to znamená za 14 měsíců) ve Vídni setkal jen s (jedním) jediným člověkem, s nímž jsem mohl rozumně rozmlouvat o hudbě. Jeví se jako rozpor, jestliže se tvrdí, že se žádné místo nezajímá o hudbu víc, nikde se jí tolik neprovozuje atd. jako ve Vídni, a přece se jí málokde tak málo rozumí, jako ve Vídni. Provozuje se, ale nevzdělává se v ní. Sonáta, symfonie, mše, koncert, divadelní výjev, všecko se hněte na stejný způsob bez ohledu na místo, charakter atd. atd. Církevní hudba je tu pravá odrhovačka, a divadelní hudba naprostý nesmysl. Všude, kde má v umění vládnout rozum a osvícenost, je hluboká tma. […] Instrumentální kompozice (jak se tu tvrdí) velmi ztratila na hodnotě. Není divu, protože se jí zabývá každý hňup, který ani neví, co hudba je. Tito mladíci se staví na roveň mužům skutečných zásluh. […] Bez ohledu na to všechno se tu provozováním hudby zaměstnává každý (jen to ovšem nevychází z tak často velebeného hudebního ducha Vídeňanů, nýbrž z toho, že se tu neuplatňují literatura, četba, malířství, poezie atd. jako v Londýně, Paříži a na mnohých jiných místech, takže se musí vzít zavděk hudbou).“[240]

Na jaře 1805 vydavatelství Breitkopf & Härtel Rejchovi smlouvu vypovědělo, neboť odbyt byl podle jeho údajů nedostatečný. Do té doby vyšlo v Lipsku osmnáct Rejchových skladeb.[241]

Důvody, které Rejchu přiměly se s Vídní rozloučit a pokračovat ve slibné kariéře v Paříži, byly tedy závažné. Na podzim 1808, kdy se Rakousko začalo připravovat na válku s Napoleonem, Vídeň opustil, aby se definitivně usadil v Paříži.

Navzdory zklamání bylo šest let, které Rejcha ve Vídni strávil, velmi plodných. Seznámil se s vídeňským hudebním slohem, především s hudbou Haydnovou

240 Rejchův dopis vydavatelství Breitkopf & Härtel z 5. ledna 1804, citováno podle LÜTGE 1927, s. 103-104. Pro originální citaci viz francouzský text.

241 Srov. *ibid.*, s. 102. Údaj in DELAIRE 1837, s. 8, je s ohledem na díla vydaná ve Vídni chybný: „Během uplynulých šesti let ve Vídni, kde se znovu setkal s Beethovenem, Rejcha složil a publikoval přes padesát děl, které téměř všechny vyšly v Lipsku u nakladatelství Bref-Kopfel-Hærtel.” [Pro originální citaci viz francouzský text]. Smlouva s nakladatelstvím Breitkopf & Härtel uvádí třicet šest skladeb, z nichž byla skutečně vydána pouhá polovina. Delairem uvedený počet děl ve Vídni zkomponovaných je naproti tomu velmi blízký skutečnosti.

apparaît à Reicha. Le baron Louis de Trémont y raconte la réaction de Reicha lorsqu'il lui a demandé une lettre de recommandation auprès de Beethoven :

> « Je m'adressai alors à Reicha. « Je crains, me dit-il, que ma lettre ne vous serve à rien. Depuis que la France a été constituée en empire, Beethoven déteste son empereur et les Français, au point que Rode, le premier violon de l'Europe, passant par Vienne pour se rendre en Russie, est resté huit jours en cette ville sans pouvoir parvenir à être reçu par lui. Il est sauvage, humoriste, misanthrope, et pour vous donner une idée du peu de cas qu'il fait des convenances, il me suffira de vous dire que l'impératrice (Princesse de Bavière, 2e femme de François II [245]) le fit prier un matin de passer chez elle ; il répondit qu'il serait occupé toute la journée, mais qu'il tâcherait d'y aller le lendemain [246]. »

Cette lettre montre que Reicha connaît le caractère de Beethoven et sa position politique envers l'empire français, tout en témoignant d'une certaine distance envers son ancien ami. Le baron de Trémont décrit sa rencontre avec Beethoven :

> « […] « Mon message se borne à vous apporter de Paris une lettre de Mr. Reicha. » Il me regarde, prend la lettre et me fait entrer. […] J'avais vu l'ours dans sa cage, c'était plus que je ne pouvais espérer. Je fus fort surpris lorsqu'il me regarda encore, posa la lettre sur sa table sans l'ouvrir et m'offrit une chaise. Bien plus surpris encore lorsqu'il se mit à causer. Il me demanda quel était mon uniforme, ma fonction, mon âge ; si j'étais musicien, si je devais séjourner à Vienne ? Je lui répondis que la lettre de Reicha lui expliquerait à peu près tout cela mieux que je ne pouvais le faire. « Non, non, parlez, me dit-il, parlez seulement lentement, parce que j'ai l'oreille très dure, et je vous entendrai [247]. »

Le comportement de Beethoven fait entendre que Reicha ne l'intéresse pas. Il pose la lettre de son ancien ami sur sa table sans l'ouvrir et on peut penser qu'il ne prend pas non plus la plume pour donner au baron un message à transmettre à Reicha. Voilà un témoignage clair que Reicha et Beethoven sont devenus étrangers l'un à l'autre.

245 Le baron de Trémont semble ici faire erreur, car c'est Marie-Thérèse, princesse de Naples et de Sicile, qui est devenue en 1790 la deuxième femme de François II.

246 KOPITZ – CADENBACH 2009, vol. 1, p. 1004.

247 KOPITZ – CADENBACH 2009, vol. 2, p. 1003-1004.

a Mozartovou, a získal podněty pro svá teoretická studia a pro řadu nových skladeb. Jako výkonný hudebník mohl Rejcha jen stěží prorazit a docílit odezvy. Ovládal sice hru na flétnu a housle jako orchestrální hráč a také hru na klavír, nebyl však virtuos a obdivovaný improvizátor jako Beethoven, který už v době Rejchova příjezdu do Vídně roku 1802 dosáhl „mistrovství ve všech hlavních oborech instrumentální hudby slohu vrcholného vídeňského klasicismu".[242] Teoretickými úvahami o hudbě, soustředěním se na její inovaci a na kompozici sotva mohl Rejcha veřejnost zaujmout. Nedokázal se prosadit spojením aktivit virtuóza, dirigenta a skladatele v jedné osobě, což se podařilo jeho příteli z mládí – Beethovenovi.[243] Pomineme-li kritiku ve Vídni vydaných *Trente-six fugues* otištěnou roku 1808 v *Allgemeine Musikalische Zeitung* (dále *AMZ*)[244] a v témže časopise publikovanou souhrnou kritiku skladeb publikovaných v letech 1806–1807 v Lipsku, vysvětluje to i skutečnost, že k Rejchovu působení ve Vídni neexistují téměř žádné prameny.

Z období po definitivním přesídlení do Paříže pochází doklad, z něhož je patrné, jak tehdy Rejcha Beethovena hodnotil i jak se Beethoven projevoval vůči Rejchovi. Podle dokumentu z roku 1809 žádal baron Louis de Trémont marně Rejchu o doporučující dopis pro Beethovena:

> „Obrátil jsem se tehdy na Rejchu. ‚Obávám se, řekl mi, že můj dopis vám k ničemu nebude. Od té doby, co se z Francie stalo císařství, nenávidí Beethoven jejího císaře a Francouze, a to do té míry, že když Vídní na cestě do Ruska projížděl nejlepší evropský houslista Rode, nepodařilo se mu za celých osm dní k Beethovenovi dostat. Je to divoch, šprýmař, mrzout. Abych vám ukázal, jak málo si dělá z konvencí, stačí, když vám povím, že císařovna (Bavorská princezna, druhá manželka Františka II.[245]) jej jednou ráno dala zavolat, aby ji navštívil; odpověděl, že má celý den práci, ale že se vynasnaží přijít nazítří.'"[246]

242 SOLOMON 1977, s. 106. Pro originální citaci viz francouzský text.

243 Rejcha ve své autobiografii poznamenává: „[…] nedovedl jsem [různá instrumentální a vokální díla] uplatnit. Tuto schopnost jsem nikdy nezískal." REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 21; srov. REICHA 2011, s. 70.

244 *AMZ*, 1808, č. 23 (2. březen), sl. 353-361.

245 Baron de Trémont se zde zřejmě mýlí, neboť druhou manželkou Františka II. se roku 1790 stala Marie Tereza, princezna neapolsko-sicilská.

246 KOPITZ – CADENBACH 2009, sv. I, s. 1004. Pro originální citaci viz francouzský text.

Dans sa lettre à Breitkopf & Härtel du 16 janvier 1819, Reicha explique l'interruption de ses contacts avec l'éditeur leipzigois par des circonstances et événements dont il n'est pas responsable, et fait une description avantageuse de la vie musicale parisienne : « L'intérêt particulier pour la musique est extraordinaire à Paris. Ici comme dans toutes les autres grandes villes, il y a des amateurs, des connaisseurs, des demi-connaisseurs, des partisans de la musique italienne, allemande, française. Mais comme beaucoup, vraiment beaucoup de gens, prennent des leçons sévères, et puisqu'une excellente critique existe à Paris, je crois par conséquent que les Français peuvent devenir les musiciens les plus éclairés dans 30 à 50 ans. Vienne a beaucoup perdu dans notre art, Paris a beaucoup gagné. […] Je suis professeur de contrepoint double et de fugue au Conservatoire royal de musique de Paris [École royale de musique et de déclamation]. La confiance que les Parisiens accordent en mes peu de talents est remarquable. Que Dieu me permette de répondre à cette noble confiance ! Il est vrai que je ne prends de temps ni pour dormir, ni pour manger, afin de les intéresser en permanence avec du nouveau [248]. »

À Paris, Reicha poursuit toutes ses activités avec une extraordinaire intensité, il compose, enseigne, écrit et publie ses ouvrages théoriques.

À une époque où Beethoven est désormais devenu pour Paris un compositeur célèbre, Reicha, dans son *Art du compositeur dramatique* (1833), livre un témoignage important sur son ami de jeunesse. C'est un témoignage sur leur rapport, vu par Reicha, au début de ses années viennoises, sur l'art de l'improvisation chez Beethoven et son activité publique en ce temps, qui contient aussi une appréciation des œuvres de Beethoven : « Le célèbre L. Van Beethoven que nous nous glorifions d'avoir eu pour ami, et avec lequel nous avons passé plus de vingt ans, faisait des improvisations sur le piano qui dans l'origine eurent toujours plus de succès et plus de partisans que ses compositions. Il nous assura dans une de ses boutades, à peu près vingt-cinq ans avant sa mort, qu'il avait pris la résolution de composer désormais comme il avait préludé ; c'est-à-dire de coucher sur le papier à peu près

248 Lettre de Reicha à Breitkopf & Härtel du 16 janvier 1819, cité d'après LÜTGE 1927, p. 105 : « Die Liebhaberey der Musik ist in Paris außerordentlich. Es gibt hier, wie in allen großen Städten Liebhaber, Kenner, Halbkenner, Anhänger der italienischen, der deutschen, der französischen Musik. Da aber viele, sehr viele Personen, sich sehr streng in der Musik unterrichten lassen, da eine excelente Critique in Paris zu Hause ist, so glaube ich, daß die Franzosen in Zeit von 30 bis 50 Jahren die aufgeklärtesten Musiker werden könnten. Wien hat sehr verlohren, Paris sehr gewonnen in unserer Kunst. […] Ich bin Professor des doppelten Contrapunkts und der Fuge an der Königlichen pariser Schule der Musik. Das Zutrauen, welches die pariser in meine geringen Talente setzen, ist auffallend, Gott gäbe daß ich diesem nobelen Zutrauen entsprechen möge! es ist wahr, daß ich mir weder Zeit zum Schlafen noch zum Essen nehme, um sie beständig mit etwas Neuem zu interessieren. »

Dopis je svědectvím o Rejchově znalosti Beethovenovy povahy a jeho politického postoje k francouzskému císařství, zároveň vypovídá o určitém odstupu k bývalému příteli. Baron Trémont popisuje své setkání s Beethovenem:

„[…] ‚Mám vám pouze předat dopis z Paříže od pana Rejchy.'
Podívá se na mne, vezme si dopis a uvede mne dál […].
Spatřil jsem medvěda v kleci, bylo to více, než jsem si mohl přát.
Velmi mne překvapilo, když se na mě znovu podíval, položil dopis
na stůl, aniž by ho otevřel, a nabídl mi židli. Ještě překvapenější
jsem byl, když se rozpovídal. Ptal se mne, jakou mám uniformu,
hodnost, věk; zda jsem hudebník, jestli setrvám ve Vídni?
Odpověděl jsem, že dopis od Rejchy by mu víceméně totéž objasnil
a jistě lépe než já sám. ‚Ne, ne, jen mluvte. Řekl mi. Jen mluvte
pomalu, protože jsem velmi nedoslýchavý, a já vám budu rozumět.'"[247]

Beethovenovo chování naznačuje, že ho Rejcha nezajímal. Dopis bývalého přítele odložil neotevřený na stůl a můžeme se domnívat, že se ani nechopil pera, aby pro něj dal baronovi nějaké psaní s sebou. Jasný doklad toho, že se Rejcha a Beethoven vzájemně odcizili.

V dopise vydavatelství Breitkopf & Härtel z 16. ledna 1819 zdůvodňuje Rejcha přerušení kontaktů s lipským vydavatelem souběhem okolností a událostí, za něž nenese zodpovědnost, a pozitivně líčí pařížský hudební život: „Obliba hudby je v Paříži mimořádná. Jako ve všech velkých městech, jsou i tady hudební milovníci, znalci, poloznalci, příznivci italské, německé a francouzské hudby. Jelikož se však mnoho, velmi mnoho lidí v hudbě přísně vzdělává, a protože je v Paříži vynikající kritika, myslím, že za 30 až 50 let by mohli být Francouzi těmi nejosvícenějšími hudebníky. Vídeň v našem umění mnoho ztratila, Paříž hodně získala. […] Jsem profesorem dvojitého kontrapunktu a fugy na královské pařížské hudební konzervatoři. Důvěra, jakou Pařížané vkládají do mého skrovného talentu, je pozoruhodná, dej Bůh, abych této vznešené důvěře dokázal vyhovět! Je pravda, že si nedopřávám času k spánku ani k jídlu, jen abych v nich neustále vzbuzoval zájem o něco nového."[248]

Rejcha v Paříži pokračoval ve své dosavadní činnosti s mimořádnou intenzitou, komponoval, vyučoval, psal a publikoval teoretické práce.

247 KOPITZ – CADENBACH 2009, sv. 2, s. 1003–1004. Pro originální citaci viz francouzský text.

248 Rejchův dopis vydavatelství Breitkopf & Härtel ze 16. ledna 1819, cit. podle LÜTGE 1927, s. 105. Pro originální citaci viz francouzský text.

tout ce que l'imagination lui suggérerait de bon, sans s'embarrasser du reste. On ne peut pas dire qu'il ait réalisé cette promesse, car bien que celles de ses compositions qui datent de cette époque soient la plupart dans un style plus ou moins romantique, elles renferment des beautés scientifiques, des développements d'idées, et suivent un plan prémédité tels que l'improvisation n'y saurait atteindre [249]. »

Dans ces mots de Reicha, on lit la fierté d'avoir été si longtemps ami de Beethoven, mais de quatorze, il fait vingt années passées dans les mêmes lieux. Son jugement sur les compositions de Beethoven (le développement des idées et le déroulement selon un plan prémédité), le jugement esthétique (haute beauté artistique) et le classement stylistico-esthétique (style romantique) disent la grande estime de Reicha pour l'œuvre de Beethoven.

Reicha n'a de rapport fructueux qu'avec un seul des élèves importants de Beethoven : Carl Czerny. Né en 1791, Czerny était élève de Beethoven à l'époque du séjour de Reicha à Vienne, mais leurs contacts ne peuvent pas encore être mis en lien avec cette période. Czerny traduira tous les volumes du *Traité de haute composition musicale* / *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Cours complet de composition musicale) de Reicha, qui paraîtra avec des ajouts chez l'éditeur Anton Diabelli à Vienne entre 1832 et 1835, en édition bilingue.

Compte rendu des œuvres parues aux éditions Breitkopf & Härtel dans le journal de la firme, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (1806)

Dans le compte rendu des opus 43, 46, 47, 54, 55 et 59 de Reicha parus aux éditions Breitkopf & Härtel, qui est publié dans le journal de cette firme, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (*AMZ*), le critique anonyme présente d'abord une appréciation positive sous plusieurs points de vue de la personnalité de Reicha, et souhaite même son retour en Allemagne, mais il fait aussi des remarques critiques sur son œuvre avant d'entrer dans le détail de ses différentes compositions :

> « Reicha est un homme de talent et aux connaissances multiples – même de celles *qu'on ne trouve que rarement chez des musiciens ; en plus il est, au-delà de son art, un homme estimable et considérablement cultivé par rapport à d'autres* ; comme musicien, son séjour à Paris, et en particulier sa dépendance personnelle à Cherubini […],

249 REICHA 1833, p. 101.

V době, kdy se už Beethoven proslavil i v Paříži, podal Rejcha o příteli z mládí důležité svědectví ve svém spise *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele, 1833). Ten z Rejchova pohledu vypovídá o jejich vztahu na počátku vídeňského pobytu, o Beethovenově improvizačním umění, o jeho veřejném působení v oné době a týká se také hodnocení Beethovenových skladeb: „Slavný Ludwig van Beethoven, který patřil k mým přátelům a s nímž jsem prožil více než dvacet let, prováděl na klavíru improvizované *fantazie*, které ve stadiu vznikání slavily ještě větší úspěch a nadšení než jeho skutečné kompozice. Přibližně dvacet pět let před svou smrtí nás v jedné ze svých vtipných poznámek ujistil, že se nadále rozhodl komponovat, jako by preludoval, to znamená okamžitě vrhnout na papír vše, co mu síla imaginace navrhne dobrého, aniž by se staral o cokoli ostatního. Nemůžeme ovšem říci, že by tento slib splnil, protože jeho kompozice z tohoto období jsou sice většinou ve více nebo méně romantickém stylu, obsahují však tolik vědecké krásy, provádění myšlenek a sledují předem promyšlený plán, že by něčeho takového volná improvizace nebyla schopna dosáhnout.“[249]

Z Rejchových slov je patrná pýcha, že byl s Beethovenem tak dlouho spřátelen a ze čtrnácti let, která strávili na týchž místech, učinil ovšem obratem dvacet let. Úsudek o Beethovenových skladbách (propracování myšlenek a sledování předem promyšleného plánu), estetický soud (vysoce umělecká krása) a stylově estetické zařazení (romantický sloh) hovoří o jeho vysoké úctě k Beethovenově tvorbě.

Pouze k jednomu z významných Beethovenových žáků, Carlu Czernému, měl Rejcha vztah, který přinesl plody. Czerny (nar. 1791) byl Beethovenovým žákem v době Rejchova vídeňského pobytu, jejich kontakty však k tomuto období ještě nelze vztahovat. Czerny přeložil všechny svazky Rejchova *Traité de haute composition musicale* / *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici / Kompletní učebnice hudební kompozice), která vyšla s doplňky dvojjazyčně v nakladatelství Antona Diabelliho ve Vídni v letech 1832–1835.

Recenze skladeb vydaných nakladatelstvím Breitkopf & Härtel ve firemním časopise *Allgemeine musikalische Zeitung* (1806)

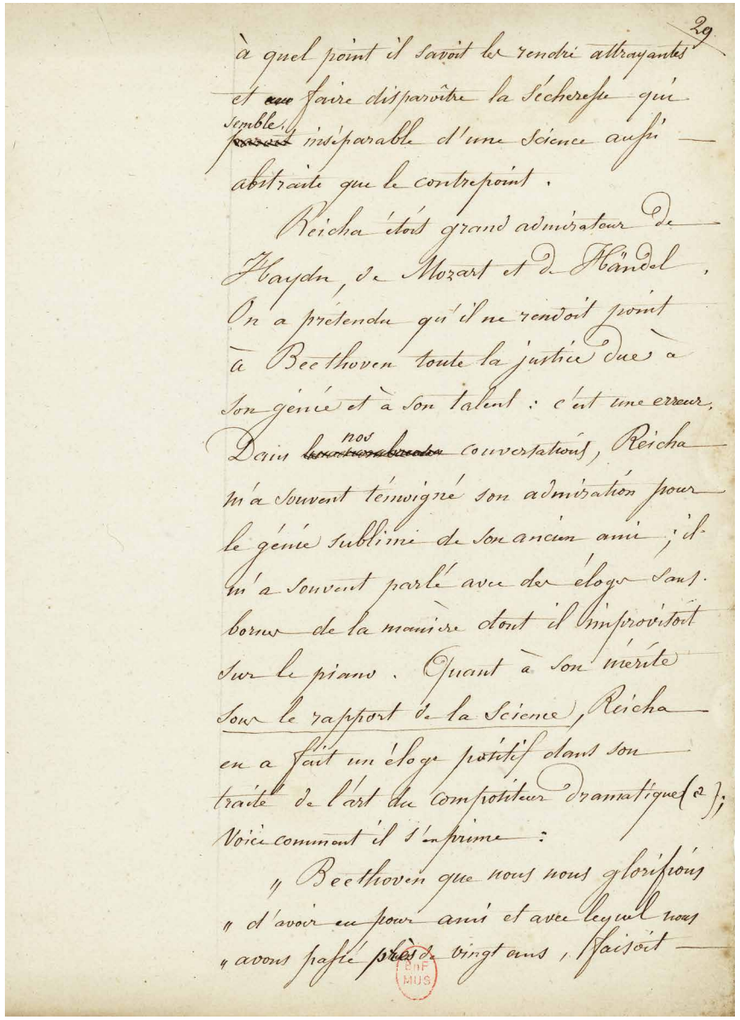
V recenzi skladeb op. 43, 45, 47, 54, 55 a 59 vydaných vydavatelstvím Breitkopf & Härtel, která byla zveřejněna v jeho firemním časopise *AMZ*, představuje

249 REICHA 2009, s. 181–182; srov. REICHA 1833, s. 101.

l'ont quelquefois écarté du droit chemin ces derniers temps et sa production trop abondante l'a éloigné de la rigueur pour lui-même et ses travaux ; espérons qu'il reviendra en Allemagne à ces deux vertus et qu'il offrira au monde quelques ouvrages d'excellence. Dans la plupart des œuvres de Reicha que je m'apprête à nommer, je regrette l'absence de ce sur quoi les connaisseurs insistent avec raison : l'ordre strict, la symétrie des parties, la continuité dans la composition, et si je peux me permettre de le dire : la beauté architecturale ; le dilettante regrettera par contre encore plus vivement dans ces œuvres le manque : de fluidité légère, de grâce et d'agrément ; pour arriver à cela, s'efforcer de paraître original ou même imiter l'étrangeté et la bizarrerie de plusieurs des Français actuels ne lui rendront pas service. Néanmoins, ces compositions se distinguent pour la plupart par l'effort de toujours se rattacher aux meilleurs maîtres et de prendre ses distances avec le commun : elles témoignent d'ailleurs d'une vive sensibilité de l'auteur et d'un riche talent pour trouver de rares enchaînements harmoniques, bien que ce talent soit souvent utilisé dans le seul but de frapper le public et qu'assez souvent Reicha, probablement intentionnellement, enfreigne toutes les règles de l'art admises jusqu'ici [250]. »

L'auteur du compte rendu est à l'évidence bien informé et formé dans divers domaines de l'esprit. Dans les idées bizarres, l'« aspect recherché » et le déroulement formel, il perçoit des ressemblances entre le premier mouvement de la sonate pour piano op. 43 de Reicha et les ouvertures les plus récentes des compositeurs

250 *AMZ*, 1806, n° 9 (26 novembre), col. 134-136 : « Reicha ist ein Mann von Talent und mannigfachen Kenntnissen, auch solchen, *die man bey Musikern nur selten antrifft; er ist überdies, auch ausser seiner Kunst, ein schätzbarer, durch vielerley, zum Theil nicht unbeträchtliche Verhältnisse gebildeter Mann*; und wenn ihn auch, als Musiker, sein Aufenthalt in Paris, und besonders seine persönliche Anhänglichkeit an Cherubini [...] in der letzten Zeit zuweilen auf Abwege, und sein allzuvieles Schreiben von nöthiger Strenge gegen sich und seine Arbeiten abgeführt hat; so wird er jetzt in Deutschland hoffentlich bald, von jenem wie auch diesem, zurückkommen und der Welt gar manches wahrhaft Vorzügliche schenken. Ich vermisse bey den meisten der sogleich zu nennenden Werke Reicha's – worauf der Kenner mit Recht besteht: strenge Ordnung, Symmetrie der Theile, Stetigkeit in der Ausführung – wenn ich so sagen darf: architektonische Schönheit; der Dilettant wird dagegen noch schmerzlicher bey den meisten derselben vermissen: leichter Fluss, Anmuth und Gefälligkeit; beyden aber wird das nur allzuhäufige Bemühen, originell zu erscheinen, und zwar, nach der Weise mehrerer der neuesten Franzosen, durch das Wunderlichste und Bizarreste, nicht wohlthun. Dagegen zeichnen sich diese Kompositionen meistentheils aus durch das Bestreben sich immer nur an die bessern Meister zu schliessen, und sich von allem Gemeinen möglichst entfernt zu halten; sie zeugen ferner von Lebhaftigkeit der Empfindung des Verf.s und von einer reichen Gabe, seltene harmonische Combinationen zu finden – obgleich auch diese Gabe öfters nur zum Auffallenden verwendet, und dabey auch, wahrscheinlich absichtlich, nicht selten gegen alles verstossen wird, was bisher in der Kunst Rechtens gewesen ist. » Souligné par l'auteur.


29.
à quel point il savoit le rendre attrayantes
et ~~au~~ faire disparoître la sécheresse qui
semble ~~paroît~~ inséparable d'une science aussi
abstraite que le contrepoint.
Reicha étoit grand admirateur de
Haydn, de Mozart et de Händel.
On a prétendu qu'il ne rendoit point
à Beethoven toute la justice due à
son génie et à son talent : c'est une erreur.
Dans ~~leurs conversations~~ nos conversations, Reicha
m'a souvent témoigné son admiration pour
le génie sublime de son ancien ami ; il
m'a souvent parlé avec des éloges sans
bornes de la manière dont il improvisoit
sur le piano. Quant à son mérite
sous le rapport de la science, Reicha
en a fait un éloge positif dans son
traité de l'art du compositeur dramatique (a) ;
Voici comment il s'en exprime :
„ Beethoven que nous nous glorifions
„ d'avoir eu pour ami et avec lequel nous
„ avons passé près de vingt ans, faisoit

49 Aristide Farrenc : Notice biographique inachevée sur Antoine Reicha. Manuscrit autographe / Nedokončená životopisná poznámka o Antonínu Rejchovi. Autografní rukopis, [1836?], p. 29 / s. 29. F-Pn, RES F-1246 (4). (© Bibliothèque nationale de France)

français, il les considère cependant comme très intéressantes. Il critique vivement son Andante [251], tandis que le mouvement final est « imaginé avec esprit et mené avec humeur », il blâme seulement les « sauts dans les tonalités les plus éloignées ». Le premier et le dernier mouvement ne font pas « mauvais effet et pourront plaire en particulier à ceux, et ils ne sont pas peu nombreux actuellement, qui aiment les compositions françaises les plus récentes [252] ». La sonate op. 46, n° 2 est un « chaos confus, d'où on voit toutefois émerger isolément de bonnes idées qui se perdent » ; ainsi, pour ce critique, elle « reste incompréhensible » [253]. La fantaisie op. 59, n° 1 lui paraît réussie : « C'est un seul mouvement – un Adagio, très libre, traité en de larges rythmes et en de riches figures qui est, à mon avis, une preuve évidente du talent du compositeur pour ce genre de composition excellente et difficile et dont il réussit à créer quelque chose d'estimable lorsqu'il suit ses dispositions. Voilà longtemps que nous n'avons pas reçu beaucoup de fantaisies libres que l'on pourrait préférer à celle-ci quant aux idées et plus encore à leur traitement. Ici, la chose principale, le fantastique, se trouve dans la mélodie, tandis que dans [la fantaisie] n° 4 [op. 59, n° 2], elle se trouve plutôt dans l'harmonie. Comme chacun sait, c'est l'exercice le plus difficile ; et même si on peut souhaiter que l'auteur se soit un peu plus étendu et soit entré plus profondément dans ce que ses idées fondamentales lui présentaient, s'il les pensait davantage qu'il ne l'a fait en relation contrapuntique, on trouvera pourtant sa composition traitée avec esprit et aussi avec une certaine maîtrise [254]. »

C'est la « Sonate pour le Pianof., av. accomp. de Violon et Violoncelle, Œuvr. 47 » qui reçoit la plus grande approbation du critique : « [La pièce] n'est

251 Il a, dit-il, un « thème agréable » ; la pièce entière est en *la* bémol majeur, et Reicha répète toujours les mêmes cadences en *la* bémol, bien que la tonalité de base du thème et de la coda soit *si* bémol majeur.

252 *AMZ*, 1806, n° 9 (26 novembre), col. 138 : « [...] mit Geist erfunden und mit Laune ausgeführt, [...] Überspringen in die entferntesten Tonarten. [...] keinen übeln Effekt, und können besonders dene willkommen seyn, die, wie jetzt nicht wenige, jene neusten französischen Kompositionen gern haben. »

253 *Ibid* : « [...] verworrenes Chaos worin freylich auch einzelne gute Ideen aufsteigen und verschwinden, [...] unbegreiflich bleibt. »

254 *Ibid*., col. 138-139 : « Nur ein Satz - ein Adagio, ganz frey, in weiten Rhythmen und reichen Figuren behandelt, und, meiner Ueberzeugung nach, ein sicherer Beweis, dass der Verf. Talent für diese herrliche und schwierige Gattung der Komposition besitzt, und etwas sehr Schätzbares darin leistet, wenn er sich selbst nur folgen will. Wir haben seit geraumer Zeit wirklich wenig, eigentlich freye Fantasieen erhalten, die dieser, den Gedanken, und noch mehr der Behandlung derselben nach, vorzuziehen seyn möchten. [...] So wie hier die Hauptsache, das Phantastische, vornämlich in die Melodie gelegt ist, so findet man es in No. 4 [op. 59, Nr. 2] vornämlich in der Harmonie. Bekanntlich ist das die schwierigste Aufgabe; und wenn man auch wünschen kann, der Verf. hätte sich hier etwas weiter verbreitet und wäre tiefer in das eingegangen, was ihm seine eigenen Grundideen darboten, wenn er sie sich weiter, als es geschehen, in contrapunktischen Verhältnissen dachte ; so wird man doch gewiss, was er gegeben hat, mit Geist und auch mit einem gewissen Anstand behandelt finden. »

anonymní kritik Rejchu nejprve jako osobnost, kterou z mnoha hledisek hodnotí pozitivně, a dokonce si přeje jeho návrat do Německa, avšak než se začne věnovat jednotlivým skladbám, přináší také kritické poznámky k jeho tvorbě:

> „Rejcha je mužem talentu a četných znalostí, také takových, *s nimiž se u hudebníků setkáváme jen zřídka; nadto je, i mimo své umění, vážený, v lecčem ve značné míře všestranně vzdělaný muž*; a pokud jej jako hudebníka pobyt v Paříži, a zvláště jeho osobní oddanost Cherubinimu […] v poslední době svedly na scestí, a protože příliš píše, opomíjí nutnou přísnost vůči sobě i své práci, doufejme, že se v Německu brzy toho i onoho zbaví a svět obdaří mnohým vskutku vynikajícím. Ve většině Rejchových děl, která hned uvedu, postrádám to, na čem trvají znalci: přísný řád, symetrii částí, spojitost ve vypracování, tedy – pokud to tak mohu říci – architektonickou krásu. Diletant bude naopak ještě bolestněji u většiny z nich postrádat lehké plynutí, půvab a líbivost. Znalcům ani diletantům však nebude vhod přílišná snaha o originalitu, a sice prostřednictvím toho nejpodivnějšího a nejbizarnějšího, po způsobu mnohých dnešních nejnovějších Francouzů. Na druhou stranu se tyto skladby většinou vyznačují snahou navázat na nejlepší mistry a co nejvíc se držet stranou všeho obyčejného; dále svědčí o živosti autorovy inspirace a o bohatém daru pro objevování vzácných harmonických kombinací – ačkoli i tento dar je často užit jen kvůli překvapení a nezřídka se, pravděpodobně záměrně, prohřešuje proti všemu, co se dosud v umění považovalo za správné.“[250]

Recenzent je evidentně dobře informován a vzdělán v různých oblastech ducha. V bizarních myšlenkách, „hledanosti“ a formálním průběhu spatřuje kritik podobnost první věty sonáty pro klavír, op. 43, s nejnovějšími předehrami francouzských skladatelů, které však považuje za velmi zajímavé. Silně kritizuje její Andante,[251] zatímco finální věta je „duchaplně vymyšlena a plná nálady“, jen kárá „skoky do nejvzdálenějších tónin“. První a finální věta nevyvolávají „špatný dojem a mohou je uvítat především ti, a takových není málo, kteří mají rádi nejnovější francouzské skladby“.[252]

250 *AMZ*, 1806, č. 9 (26. listopadu), sl. 134-136. Kurzíva autor. Pro originální citaci viz francouzský text.

251 Má prý „příjemné téma“; celá skladba je v As dur, a Rejcha uvádí stále tytéž kadence v As, ačkoli je základní tónina tématu i závěru v B dur.

252 *AMZ*, 1806, č. 9 (26. listopadu), sl. 138. Pro originální citaci viz francouzský text.

pas seulement une simple sonate, mais réellement un trio composé pour les trois instruments obligés. Ce trio renferme tout ce qu'on a nommé très bon en général dans les compositions ci-dessus ; il est d'autant plus dommage que l'auteur, comme on l'a aussi dit ci-dessus, ait défiguré quelques passages par des bizarreries forcées qui sont au moins consommables pour ceux qui goûtent les monstrueuses modulations et les imitations artificielles qui ne concernent que les détails de plusieurs morceaux instrumentaux français récents. […] je ne méconnais pourtant pas dans tout ce trio l'esprit le plus vivant et qu'il soit bien fait [255]. »

Son jugement sur les « Deux Sonates p.l. Pianof., av. accomp. d'un Violon. Œuvr. 55 [256] » est, dans l'ensemble, positif : la pièce est « encore très vivante, la plupart du temps aussi écrite plus agréablement et de façon mieux ordonnée » que les autres œuvres passées en revue dans sa critique ; « Les mouvements sont d'ailleurs longs et en partie brillants, mais restent toujours moyennement difficiles. La partie du violon est tout à fait obligée, pas facile et le violoniste très occupé [257]. » De la « Sonate pour le Pianof., av. accomp. d'une Flute. Œuvr. 54 », le critique loue « en particulier le finale très vivant et assez régulier, doté de plusieurs tournures heureuses. La flûte est obligée, et sera très occupée sans pour autant être trop difficile à exécuter » [258].

On trouve dans les critiques des œuvres de Beethoven parues dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* des caractérisations identiques ou similaires à celles des œuvres de Reicha. Les critiques et le public ressentaient visiblement de façon semblable ce qu'il y avait d'étrange et de nouveau dans les compositions de Reicha et de Beethoven. Dans l'*AMZ* de 1799, on lit à propos de l'op. 10 de Beethoven qu'il contient des idées amassées « sauvagement », qui sont « quelquefois groupées d'une manière un

255 *AMZ*, 1806, n° 9 (26 novembre), col. 139 : « [Sie] ist nicht blos eine solche Sonate, sondern wirklich ein, für alle drey Instrumente obligat geschriebenes Trio. Es gilt von ihm alles das Gute, was oben im Allgemeinen von diesen Kompositionen gesagt worden ist; aber desto mehr Schade ist es, dass der Verf. durch, ebenfalls schon oben angeführte, erzwungene Bizarrerie manche Partieen entstellt- wenigstens sie nur denen geniessbar gemacht hat, die für die ungeheuern Modulationen und erkünstelten, nur am Detail hängenden Imitationen mehrerer neuen französischen Instrumentalstücken gewonnen sind […] so verkenne ich doch in diesem ganzen Trio den lebhaftesten Kopf keineswegs und lasse ihm sein Recht wiederfahren. »

256 *Ibid.*, col. 137.

257 *Ibid.*, col. 140 : « […] sehr lebhaft, meistens auch gefälliger und planmässiger geschrieben […]. Die Sätze sind übrigens lang und zum Theil brillant gehalten, bleiben aber doch immer nur mässig schwer auszuführen. Die Violin ist durchaus obligat, und viel, auch gar nicht leicht, beschäftigt. »

258 *Ibid.*, col. 139 : « […] wird wol vernähmlich das sehr lebhafte, mit mehrern glücklichen Wendungen ausgestattete, als auch ziemlich regelmässige Finale gefallen. Die Flöte ist obligat geschrieben, und wird reichlich beschäftiget, ohne darum allzuschwer auszuführen zu seyn. »

Sonáta, op. 46, č. 2, je „zmatený chaos, z nějž se ovšem jednotlivě vynořují dobré nápady a zase mizí", pročež skladba pro recenzenta „zůstává nesrozumitelná".[253] Fantazii, op. 59, č. 1, považuje za zdařilou: „[Je to] pouhá jedna věta – Adagio, pojednaná zcela volně v dlouhých notových hodnotách a s bohatými figuracemi a podle mého přesvědčení bezpečný důkaz, že má autor pro tento nádherný a obtížný druh kompozice talent a může v něm vytvořit cosi cenného, pokud na této cestě zůstane. V poslední době jsme obdrželi jen málo skutečně volných fantazií, jimž bychom mohli dát pro jejich myšlenky, a ještě více pro jejich zpracování, před touto přednost. Zde je to hlavní, fantazijní, vloženo především do melodie, zato v č. 4 [op. 59, č. 2] je nacházíme zejména v harmonii, což je, jak známo, úkol nejobtížnější. Přesto bychom si přáli, aby se autor rozvinul poněkud šířeji a šel více do hloubky tam, kde mu to základní myšlenky nabízejí, aby se více zabýval kontrapunktem. Jeho skladbu nicméně shledáváme oduševnělou a dosti zručně provedenou."[254]

S největším kritikovým souhlasem se setkává „Sonate pour le Pianof., av. accomp. de Violon et Violoncelle, Œuvr. 47" (Sonáta pro klavír s doprovodem houslí a violoncella, op. 47): „[Skladba] není pouhá sonáta jako taková, nýbrž ve skutečnosti trio pro tři obligátní nástroje. Platí pro ně vše dobré z toho, co o těchto skladbách bylo obecně řečeno výše; tím větší škoda, že autor některé úseky znetvořuje rovněž už výše zmíněnými bizarnostmi – přinejmenším je tak učinil stravitelnými pro ty, kteří se dají zlákat obludnými modulacemi a vyumělkovanými, jen na detailech závisejícími napodobeninami některých nových francouzských instrumentálních skladeb […] –, nijak ovšem nepodceňuji v celém triu nejživější základ a uznávám jeho práva."[255]

Soud o „Deux Sonates p.l. Pianof., av. accomp. d'un Violon. Œuvr. 55" (Dvě sonáty pro klavír s doprovodem houslí, op. 55)[256] je celkově pozitivní, skladba je „velice živá, většinou také psána příjemněji a lépe rozvržena" než jiná díla, o nichž kritika pojednává. „Věty jsou ovšem dlouhé a dílem pojaty brilantně, jejich provedení je však jen středně obtížné. Housle jsou vesměs obligátní a velmi zaměstnány, part není vůbec snadný."[257] V „Sonate pour le Pianof., av. accomp. d'une Flute.

253 *AMZ*, 1806, č. 9 (26. listopadu), sl. 138, pro originální citaci viz francouzský text.

254 *Ibid.*, sl. 138-139. Pro originální citaci viz francouzský text.

255 *Ibid.*, sl. 139. Pro originální citaci viz francouzský text.

256 *Ibid.*, sl. 137.

257 *Ibid.*, sl. 140. Pro originální citaci viz francouzský text.

peu bizarre », si bien qu'« il s'en dégage une obscure artificialité ou une obscurité artificielle » [259]. À propos des Variations op. 35 de Beethoven (1804), un critique pense qu'il renferme « beaucoup d'originalité, une richesse, souvent une surabondance de l'harmonie […] mais aussi des bizarreries [260] ». Sur sa sonate pour violon et piano op. 47, on lit dans l'*AMZ* de 1805 que les frontières n'ont jamais été repoussées aussi loin et qu'on est confronté pour ainsi dire à « une sorte de terrorisme esthétique ou artistique » ; Beethoven opte pour « un arbitraire absolu », mais, même « dans ses égarements », il est souvent « un artiste admirable » [261]. À propos de la sonate pour piano op. 54, on voit revenir, sous une formulation un peu différente, l'idée du bizarre ; comme à Reicha, on reproche aussi à Beethoven une originalité recherchée. Les deux mouvements de la sonate sont « pleins de singuliers caprices » et Beethoven présente « des singularités tout à fait dépourvues d'effet et des difficultés voulues » [262]. Dans le compte rendu de l'op. 57 également, le critique parle de « maint accès de dépit devant les étrangetés et bizarreries cherchées [263] » que l'auditeur doit affronter. Pour décrire les difficultés à comprendre certaines œuvres, on utilisait donc, pour les deux compositeurs, un vocabulaire identique ou analogue, ce qui signifie que leurs innovations étaient perçues de même manière comme des hardiesses.

Sur les variations

Ce n'est pas qu'une simple hypothèse de dire que la discussion extrêmement détaillée que fait Reicha des possibilités de varier et d'accompagner, dans son traité *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique) qui voit le jour à Vienne, est le résultat de ses discussions avec Beethoven et une réaction à la publication des variations op. 34 et 35 de Beethoven et de son propre op. 57. Les deux compositeurs s'étaient

259 *AMZ*, 1799, n° 2 (9 octobre), col. 25-27 : « […] wild aufeinander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird. »

260 *AMZ*, 1804, n° 9 (28 novembre), col. 145-146 : « […] so herrscht darin viel Originalität, Reichthum, oft Ueberfluss der Harmonie, mitunter auch Bizarrerie. »

261 *AMZ*, 1805, n° 48 (28 août), col. 769-772 : « […] von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus […] aufs willkürlichste zu schalten selbst in seinen Verirrungen oft bewunderswürdigen Künstler. »

262 *AMZ*, 1806, n° 40 (2 juillet), col. 639-640 : « […] voller wunderlicher Grillen […] ganz wirkungslose Sonderbarkeiten und gesuchte Schwierigkeiten. »

263 *AMZ*, 1807, n° 27 (1er avril), col. 433-434 : « […] auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien. »

Œuvr. 54" (Sonátě pro klavír s doprovodem flétny, op. 54), „se jistě bude líbit především nejživější, mnoha šťastnými obraty vybavené a poměrně pravidelné finále. Part flétny je obligátní a bohatý, aniž by byl příliš obtížný na provedení".[258]

Stejné či podobné charakterizace jako u Rejchových děl nalezneme v témže periodiku také v kritikách Beethovenových děl; recenzenti i publikum zjevně pociťovali ono zvláštní a nové v Rejchových i Beethovenových skladbách podobně. V *AMZ* z roku 1799 čteme o Beethovenově op. 10, že obsahuje „divoce" nakupené myšlenky, které jsou „někdy seskupeny poněkud bizarním způsobem", takže „vzniká nejasná vyumělkovanost či vyumělkovaná nejasnost".[259] K variacím op. 35 (1804) kritik míní, že obsahují „mnoho původního, je v nich bohatství, často přemíra harmonie, […] ale také podivnosti".[260] O houslové sonátě, op. 47, stojí v *AMZ* roku 1805, že hranice jsou posunuty tak daleko jako dosud nikdy a setkáváme se s jakýmsi „druhem estetického či uměleckého terorismu"; Beethoven předkládá „naprostou libovůli", avšak i „ve svých pomatenostech" je často „obdivuhodným umělcem".[261] V souvislosti se sonátou pro klavír, op. 54, se v poněkud jiné formulaci vrací opět myšlenka bizarnosti, stejně jako Rejchovi se i Beethovenovi vytýká hledaní originality. Obě věty sonáty jsou „plné podivných vrtochů" a Beethoven předkládá „podivnosti zcela bez účinku a obtížné schválnosti".[262] Také recenzent op. 57 hovoří v posudku o „četných návalech nelibosti nad hledanými podivnostmi a bizarnostmi",[263] s nimiž se musí posluchač potýkat. Pro líčení obtíží při porozumění některým dílům se tedy u obou skladatelů užíval stejný nebo obdobný slovník, což znamená, že jejich inovace byly vnímány shodně jako troufalosti.

K variacím

Není jen pouhou hypotézou, že mimořádně podrobné pojednání o možnostech variací a doprovodu v Rejchově traktátu *Kunst der practischen Harmonie* (Umění praktické harmonie), který vznikl ve Vídni, je výsledkem diskusí s Beethovenem,

258 *AMZ*, 1806, č. 9 (26. listopadu), sl. 139. Pro originální citaci viz francouzský text.

259 *AMZ*, 1799, č. 2 (9. října), sl. 25-27, pro originální citaci viz francouzský text.

260 *AMZ*, 1804, č. 9 (28. listopadu), sl. 145-146, pro originální citaci viz francouzský text.

261 *AMZ*, 1805, č. 48 (28. srpna), sl. 769-772, pro originální citaci viz francouzský text.

262 *AMZ*, 1806, č. 40 (2. července), sl. 639-640, pro originální citaci viz francouzský text.

263 *AMZ*, 1807, č. 27 (1. dubna), sl. 433-434, pro originální citaci viz francouzský text.

donné pour but de moderniser l'écriture en variations, d'enrichir et d'affiner l'accompagnement, en particulier sa dimension contrapuntique. Reicha a réalisé ses idées novatrices dans ses compositions et les a diffusées par ses écrits théoriques. Dans *Kunst der practischen Harmonie*, il avance plus à fond sur ce nouveau terrain que dans ses traités publiés par la suite. La chronologie des séries de variations de Reicha et de Beethoven les plus importantes et d'une typologie semblable est frappante [264] :

BEETHOVEN	REICHA
Sechs Variationen über ein eigenes Thema, op. 34 (1803)	—
15 Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 35 (1802), 1803	*L'art de varier ou 57 Variations sur un thème d'invention*, op. 57, dédiées à Louis Ferdinand de Prusse (ca. 1802–1804), 1804 [265]
32 Variations in c-Moll über ein eigenes Thema WoO 80 (1806), 1807	*Variations sur un thème original*, op. 83 (ca. 1810), 1813
33 Variationen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120 (1819/1823), 1823	*Étude de Piano ou 57 Variations sur un même thème, suivies d'un Rondeau*, op. 102 (ca. 1820), 1824 [266]

264 Dans la section « Reicha guarda a Beethoven », ARFINI 2009, p. 9-20, tente de prouver une dépendance de l'op. 57 de Reicha par rapport aux innovations de Beethoven dans ses variations WoO 65 sur « Venni Amore » de Vincenzo Righini et ses variations op. 34 et op. 35.

265 Annonce dans *AMZ*, année 1804, n° 6 (7 novembre), supplément Intelligenz-Blatt, col. 6, sous le titre « Nouvelles partitions des éditions Breitkopf und Härtel à Leipzig ». Louis Ferdinand de Prusse fuit à Hambourg où il arrive à la fin de 1799 et rencontre Pierre Rode et Jan Ladislav Dusík (Dussek), voir HENZEL 2004, col. 510. Mais, d'après FÉTIS 1841, p. 376, Reicha est déjà arrivé à Paris « au commencement de 1799 ». D'après FINSCHER 2005, col. 1454, Reicha quitte Hambourg avant la fin de 1799 et arrive à Paris le 22 septembre 1799, tandis que DEBUCH 2004, p. 87, BUŽGA 1963, col. 146 et STONE 1980, vol. 15, p. 697, donnent le 25 septembre 1799 comme date du départ de Reicha de Hambourg. Sur le passeport pour le voyage à Paris délivré le 23 août 1799 par le sénat de Hambourg, sont documentées les stations du voyage de Reicha. Le 29 Vendémiaire (19 octobre 1799) est noté qu'il « désire séjourner à Paris ». BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, p. 15 et 37. Reicha lui-même note : « Je me décide donc à partir pour Paris, où je suis arrivé vers la fin de l'année 1799 », REICHA 2011, p. 72. Le prince Louis Ferdinand est, à partir de septembre 1804, en mission diplomatique à Vienne, où il rencontre Beethoven et certainement aussi Reicha. Louis Ferdinand appréciait extrêmement Reicha en tant que compositeur, il lui a aussi proposé un poste de compositeur de la cour à Berlin. SELLACK 1963, col. 249, présume que, lors des fréquents séjours de Louis Ferdinand au château de Rheinsberg entre 1800 et 1802, à côté de compositions de Dusík et de Beethoven, on y jouait aussi fréquemment des œuvres de Reicha.

266 Op. 83 : dépôt légal le 9 décembre 1813 (n° 217), annonce dans la *Bibliographie de la France*, 17 décembre 1813, p. 563 (« Musique », n° 544). Toutefois le dépôt a été annulé et aucun exemplaire ne paraît avoir été conservé (cf. chapitre V). Op. 102 : dépôt légal en décembre 1824 (sans indication du jour ni numérotation), annonce dans la *Bibliographie de la France*, 8 janvier 1825, p. 31 (« Musique », n° 17).

reakcí na publikování jeho variací, op. 34 a 35, a Rejchova vlastního op. 57. Oba skladatelé si kladli za cíl inovovat variační formy a obohatit a zušlechtit doprovod, zvláště jeho kontrapunktické složky. Rejcha své novátorské představy realizoval prostřednictvím své tvorby a propagoval je teoretickými spisy. V *Kunst der practischen Harmonie* proniká na novou půdu dále než v později zveřejněných traktátech. Chronologie nejdůležitějších a typologicky podobných variačních cyklů Rejchy a Beethovena se jeví nápadná:[264]

BEETHOVEN	REJCHA
Sechs Variationen über ein eigenes Thema, op. 34 (1803)	—
15 Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 35 (1802), 1803	*L'art de varier ou 57 Variations sur un thème d'invention*, op. 57, dédiées à Louis Ferdinand de Prusse (ca. 1802–1804), 1804[265]
32 Variations in c-Moll über ein eigenes Thema WoO 80 (1806), 1807	*Variations sur un thème original*, op. 83 (ca. 1810), 1813
33 Variationen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120 (1819/1823), 1823	*Étude de Piano ou 57 Variations sur un même thème, suivies d'un Rondeau*, op. 102 (ca. 1820), 1824[266]

264 V odstavci „Reicha guarda a Beethoven" se ARFINI 2009, s. 9–20, snaží doložit závislost Rejchova op. 57 na Beethovenových inovacích ve *Variacích* WoO 65 na „Venni Amore" Vincenza Righiniho, jakož i na *Variacích,* op. 34 a op. 35.

265 Oznámení v *AMZ*, 1804, č. 6 (7. listopadu), příloha Intelligenz-Blatt, sl. 6, pod názvem „Nové hudebniny vydavatelství Breitkopf und Härtel v Lipsku". Louis Ferdinand Pruský uprchl do Hamburku, kam dorazil koncem roku 1799 a setkal se zde s Pierrem Rodem a Janem Ladislavem Dusíkem, tolik viz HENZEL 2004, sl. 510. Podle FÉTISE 1841, s. 376, však přišel Rejcha do Paříže již „na začátku roku 1799", podle FINSCHERA 2005, sl. 1454, opustil Rejcha Hamburk na konci roku 1799 a 22. září 1799 dorazil do Paříže, zatímco DEBUCH 2004, s. 87, BUŽGA 1963, sl. 146, a STONE 1980, sv. 15, s. 697, uvádějí jako datum Rejchova odjezdu z Hamburku 25. září 1799. Rejchovy zastávky jsou doloženy na cestovním pasu do Paříže vydaném 23. srpna 1799 hamburským senátem. 29. vendémiairu (19. října 1799) je oznámeno, že si „přeje pobývat v Paříži". BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, s. 15 a 37. Rejcha sám poznamenává: „Rozhodl jsem se proto odjet do Paříže, kam jsem přibyl koncem roku 1799," REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 21; srov. REICHA 2011, s. 72. Princ Louis Ferdinand byl od září 1804 v diplomatické misi ve Vídni, kde se setkal s Beethovenem a jistě i s Rejchou. Louis Ferdinand si Rejchy jako skladatele neobyčejně cenil, také mu nabídl místo dvorního skladatele v Berlíně. SELLACK 1963, sl. 249, se domnívá, že při častých pobytech Louise Ferdinanda na zámku Rheinsberg v letech 1800–1802 se tam kromě skladeb Dusíkových a Beethovenových často uváděla i díla Rejchova.

266 Op. 83: povinný výtisk odevzdán 9. prosince 1813 (č. 217), ohlášení v *Bibliographie de la France*, 17. prosince 1813, s. 563 („Musique", č. 544). Odevzdání výtisku bylo nicméně odvoláno a žádný exemplář se nedochoval (viz kapitola V). Op. 102: odevzdání povinného výtisku v prosinci 1824 (bez očíslování a označení dne odevzdání), oznámení v *Bibliographie de la France*, 8. ledna 1825, s. 31 („Musique", č. 17).

Le titre *L'Art de varier* n'est pas seulement une allusion de Reicha à *Die Kunst der Fuge* (L'Art de la fugue) de Bach, mais il y formule aussi une visée compositionnelle. Après cette œuvre dédiée au prince Louis Ferdinand, Reicha livre des variations très originales, comme il n'y en a ni chez Mozart ni chez Beethoven : *Urians Reise um die Welt mit 13 Variationen fürs Pianoforte zu der unveränderten Melodie der Singstimme* (Le Voyage d'Urian à travers le monde avec 13 variations pour le pianoforte sur la mélodie invariée de la voix) op. 56 (publié chez Traeg en 1804, mais composé avant octobre 1797), sur un texte de Matthias Claudius [267]. Chaque strophe invariée de la partie vocale y est accompagnée au piano par une nouvelle variation, tandis que le refrain à quatre voix du chœur reste inchangé.

Reicha place au centre de son traité *Kunst der practischen Harmonie* [268] la diversité insoupçonnée des possibilités de varier. De plus, il traite en détail la fragmentation, pour être plus précis la dissociation de motifs d'un thème, la variation des motifs ainsi dissociés et, finalement, le travail thématique dans le développement de la forme sonate, de la fugue, du quatuor à cordes et de la symphonie. Reicha propose, comme une technique nouvelle, de travailler les motifs extraits d'un thème en même temps que de nouveaux motifs créés. Sa systématisation des procédés de composition n'est pas seulement le résultat de ses analyses d'œuvres de Haydn, de Mozart et d'autres compositeurs, mais aussi de ses idées créatives sur la manière dont on peut continuer à développer les acquis du style classique viennois, c'est le résultat et le prolongement d'idées venues des discussions que Beethoven et Reicha ont eues à Bonn déjà et qu'ils ont probablement poursuivies à Vienne. Ils ont tous deux mis en pratique ces réflexions et les ont introduites comme des innovations dans leurs variations, leurs sonates et leurs fugues, chacun à sa manière. Tous deux ont composé des variations sous forme de fugue et des variations de caractère comme plus tard les romantiques : Beethoven la marche funèbre en variation n° 5 de l'op. 34, la variation « Alla 'Notte e giorno faticar' » n° 22 de l'op. 120 (d'après *Don Giovanni* de Mozart) ; Reicha la « Marche funèbre » dans *L'Art de varier* op. 57 et les variations intitulées « Marcia », « La bizarre »,

267 Dans le catalogue proposé à Artaria en octobre 1797, on trouve « Urians Reise durch die Welt, die Musik ist nach einer neuen Art bearbeitet / fürs Gesang, eine kleine Cantate, mit Begleitung des forte Piano » [Le Voyage d'Urian à travers le monde, la musique est faite d'après une manière nouvelle / pour le chant, une petite cantate avec accompagnement de forte-piano] : la « neue Art » se rapporte sans doute à cette nouvelle forme de variations.

268 Cf. SCHNEIDER 2015, p. 230-236 et le chapitre « Obligates Accompagnement », p. 236-238.

Po díle věnovaném princi Louisi Ferdinandovi *L'art de varier* (Umění variací), jehož název je nejen Rejchovou narážkou na Bachovo *Kunst der Fuge* (Umění fugy), nýbrž jím formuluje i svůj kompoziční cíl, následují velmi originální variace, jaké nenalezneme u Mozarta ani u Beethovena, s názvem *Urians Reise um die Welt mit 13 Variationen fürs Pianoforte zu der unveränderten Melodie der Singstimme,* op. 56, (Uriášova cesta světem s 13 variacemi pro klavír na nezměněnou melodii zpěvního hlasu, vydáno u Traega 1804, zkomponováno před říjnem 1797) na text Matthiase Claudia;[267] každá strofa vokálního hlasu, který zůstává beze změny, je na klavíru doprovázena novou variací, čtyřhlasý sborový refrén zůstává stabilní.

Do centra svého traktátu *Kunst der practischen Harmonie*[268] staví Rejcha netušenou rozmanitost variačních možností. Nadto podrobně rozebírá fragmentarizaci, resp. štěpení motivů tématu, variace takto vzniklých dílčích motivů a konečně techniku rozvíjení v provedení sonátové věty, fugy, ve smyčcovém kvartetu a v symfonii. Jako novou techniku navrhuje zpracování dílčích motivů tématu spolu s nově vytvořenými motivy. Systematizace kompozičních postupů není jen výsledkem analýz skladeb Haydnových, Mozartových a dalších skladatelů, nýbrž také kreativních idejí k dalšímu rozvinutí vymožeností slohu vídeňského klasicismu a rozvedením myšlenek diskusí, které Beethoven a Rejcha vedli už v Bonnu a pravděpodobně v nich ve Vídni pokračovali. Tyto úvahy oba skladatelé uplatnili a jako inovace včlenili do svých variací, sonát a fug, každý po svém. Oba zařazovali fugy do variační formy a charakteristické variace komponovali podobně jako později romatikové: u Beethovena je to smuteční pochod v op. 34, č. 5, variace č. 22 v op. 120 („Alla 'Notte e giorno faticar'" z Mozartova *Dona Giovanniho*), u Rejchy „Marche funèbre" v *L'Art de varier,* op. 57, dále v *Étude de Piano ou 57 Variations sur un même thème suivies d'un Rondeau* (Klavírní studie aneb 57 variací na stejné téma následovaných rondeauem), op. 102 (ca. 1820), jsou to části „Marcia" (Pochod), „La bizarre" (Podivná), „Pastorale" (Pastorální), „Tempête" (Bouře), „Le calme" (Klid), „Le badinage" (Žertování), „Le désespoir" (Beznaděj) a „La chasse" (Lov).[269] Z hlediska klavírní techniky se variace, op. 57, č. 15, 17, 21, 42 až 44, 51

267 V katalogu zaslaném Artariovi v říjnu 1797 je uvedeno „Urians Reise durch die Welt, die Musik ist nach einer neuen Art bearbeitet / fürs Gesang, eine kleine Cantate, mit Begleitung des forte Piano" [Uriášova cesta světem, hudba je vytvořena dle nového způsobu / pro zpěv, malá kantáta s doprovodem klavíru]; ono „neue Art" se dozajista vztahuje k této nové formě variací.

268 Srov. SCHNEIDER 2015, s. 230–236 a kapitolu „Obligates Accompagnement", s. 236–238.

269 REICHA 1961, úvod Jan RACEK; ostatní Rejchovy variační cykly Racek nezmiňuje.

« Pastorale », « La tempête », « Le calme », « Le badinage », « Le désespoir » et « La chasse » dans son *Étude de Piano ou 57 Variations sur un même thème suivies d'un Rondeau* op. 102 (vers 1820) [269]. Du point de vue de la technique de piano, les variations op. 57, n°s 15, 17, 21, 42 à 44, 51 et 54 sont proches des études de Chopin, d'Adolph Henselt et d'Ignaz Moscheles. Dans *L'Art de varier*, seule la variation n° 22 s'écarte de la tonalité de base traditionnellement conservée. Reicha y module de façon extraordinaire : la tonalité est certes la même au début et à la fin, *fa* majeur, mais la plus grande partie – deux segments formels identiques de huit mesures chacun – est en *ré* bémol majeur. Dans son *Étude de Piano ou 57 Variations* op. 102, Reicha passe à des tonalités voisines pour de nombreuses variations, comme Beethoven l'a fait avant lui dans son op. 34 mais, à la différence de Beethoven, dans cinq variations il renonce en outre à l'unité tonale. Les séries de variations de Beethoven et de Reicha, contrairement à la pratique fréquente de l'époque, sont destinées à une exécution publique de concert. On peut difficilement supposer que Reicha, pas plus que Beethoven par exemple dans ses op. 34 et 35, ait conçu l'exécution d'une simple sélection de ses 57 variations. Le « Finale Alla Fuga » des variations « *Eroica* » op. 35 de Beethoven, comme son titre le sous-entend déjà, n'est pas une fugue orthodoxe mais des variations contrapuntiques dans une forme tripartite (mes. 1-51, 52-89 et 90-215). Dans l'exposition de la fugue à quatre voix de l'avant-dernière variation, n° 56, de l'op. 57 de Reicha, la manière dont les voix sont introduites correspond à la tradition, mais le sujet, inchangé, est répété six fois à partir d'*ut* et quatre fois à partir de *sol*, l'espace sonore est élargi à trois octaves et demie, les accords employés ont jusqu'à six voix.

La fugue

Reicha s'intéresse déjà à la modernisation de la fugue dans ses *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques accompagnant les exemples pratiques, 1794-1799) et, en plus de nombreuses fugues pour une formation de chambre, il compose quatre livres de fugues pour piano, dont les *Douze fugues*, révolutionnaires (1800), et les *Trente-six fugues pour le piano-forte, composées d'après un nouveau systèm*e (1804, parues

269 REICHA 1961, préface de Jan RACEK ; Racek ne mentionne pas les autres séries de variations de Reicha.

a 54, blíží etudám Chopinovým, Adolpha Henselta a Ignaze Moschelese. V *L'Art de varier* se pouze variace č. 22 vzdaluje tradičně zachovávané základní tónině. Rejcha v ní moduluje mimořádným způsobem: tónina začátku a závěru je sice táž (F dur), avšak nejdelší část, dva identické formové úseky vždy po osmi taktech, jsou v Des dur. V *Étude de Piano ou 57 Variations,* op. 102, převádí Rejcha četné variace do příbuzných tónin, jak to před ním učinil Beethoven v op. 34, na rozdíl od Beethovena se však Rejcha v pěti variacích vzdává tonálního sjednocení. Beethovenovy a Rejchovy variační cykly jsou určeny – jinak než tomu bylo u četných variací oné doby – k veřejnému koncertnímu provádění. Sotva se dá předpokládat, že by Rejcha, a právě tak Beethoven např. v op. 34 a 35, připustil z 57 variací provedení pouhého výběru. Finále Beethovenových variací „*Eroica*", op. 35 („Finale Alla Fuga"), není, jak už titul napovídá, ortodoxní fuga, nýbrž jsou to kontrapunktické variace v třídílné formě (t. 1–51, 52–89 a 90–215). V expozici čtyřhlasé fugy předposlední variace č. 56 Rejchova cyklu op. 57 jsou hlasy uváděny způsobem, který odpovídá tradici, avšak téma se nezměněné opakuje šestkrát od *c* a čtyřikrát od *G*, zvukový prostor je rozšířen na tři a půl oktávy a uplatněny jsou až šestizvuky.

Fuga

Rejcha se inovací fugy zabýval už ve svých *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Filozoficko-praktické poznámky k praktickým příkladům, 1794–1799) a vedle četných fug pro komorní uskupení zkomponoval čtyři cykly pro klavír, mezi nimi revoluční *Douze fugues* (1800) a *Trente-six fugues pour le piano-forte, composées d'après un nouveau systèm*e (Třicet šest fug pro klavír, komponovaných v novém systému, 1804; vyšly ve Vídni s básní na Haydna). Beethoven vstoupil v oblasti fugové kompozice na novou půdu svým „Finale Alla Fuga" z variací, op. 35, až do pozdní tvůrčí periody však u toho zůstalo a novátorské fugy komponoval znovu až po roce 1815.

Rejcha svou novou koncepci fugy obhajoval před německým publikem ve spise *Ueber das neue Fugensystem von A. Reicha* (O novém fugovém systému A. Rejchy), který, jak už bylo řečeno, vyšel roku 1805 ve Vídni.[270] V tomto obhajovacím

270 V recenzi na *Trente-six fugues* v periodiku *Wiener Zeitung,* sobota 29. září 1804, č. 78, s. 4008, je uvedeno: „Malé pojednání s následujícím názvem je k dílu připojeno: ‚O fuze, obhajoba nového systému, v němž byly fugy zkomponovány.'" [Pro originální citaci viz francouzský text.] Nelze vyloučit, že spis, z nějž známe vydání z roku 1805, byl v první verzi vydán v roce 1804.

à Vienne avec un poème à Joseph Haydn). Beethoven entre en terrain nouveau dans le domaine de la composition fuguée avec le « Finale Alla Fuga » de ses variations op. 35, mais en reste là jusqu'à sa dernière période créatrice, et ne compose d'autres fugues novatrices qu'après 1815.

Reicha défend sa nouvelle conception de la fugue face au public germanophone dans un texte intitulé *Ueber das neue Fugensystem von A. Reicha* qui paraît, comme nous l'avons déjà dit, à Vienne en 1805 [270]. Dans ce texte de défense, Reicha justifie sa conception révolutionnaire de façon beaucoup plus détaillée que dans la préface de ses *Douze fugues* parues à Paris : « Les fugues, composées sur des thèmes connus, tels que les thèmes de J. Haydn, de S. Bach, de Mozart, de Scarlatti, de Frescobaldi et de G. F. Händel ont été créées à la demande de beaucoup de fervents admirateurs de la haute composition à Paris. Ils ont vivement souhaité voir des fugues composées sur ces thèmes d'après le nouveau système, que je ne pouvais pas leur résister. Vienne, le 10 mai 1804 [271]. »

Reicha résume très brièvement sa conception de la fugue moderne : « Toute fugue doit absolument garder ses qualités principales, quels que soient la méthode, la forme ou le système (note de Reicha : Ces trois mots, méthode, forme, système ont presque le même sens dans le présent petit traité. Le lecteur trouvera de lui-même, sans avoir besoin d'explication, la petite différence entre ces termes qu'on trouvera çà et là.) d'après lesquels elle est composée, si elle ne veut pas cesser d'être une fugue. On prend un thème, quel qu'il soit ; on le fait entrer successivement [en imitation], autant de fois qu'il y a de parties ; on en déduit tout l'intérêt, c'est-à-dire que chaque idée de la fugue doit être une partie du thème ou le thème même ; on le raccourcit, on le comprime ; on le présente en augmentation et diminution ; on l'écrit en canon ; on le fait passer d'une partie à une autre ; on élabore spécifiquement chaque partie de la fugue ; on garde toujours l'unité de caractère de la

270 Dans le compte rendu des *Trente-six fugues* de la *Wiener Zeitung*, samedi 29 septembre 1804, n° 78, p. 4008, on mentionne « Eine kleine Abhandlung unter folgendem Titel: 'Ueber die Fuge, als Vertheidigung des neuen Systems, nach welchem jene Fugen gesetzte worden sind', wird dem ganzen Werke abgesondert beygelegt. » [Un petit traité du titre suivant est ajouté à l'œuvre : 'Sur la fugue, défense du nouveau système d'après lequel les fugues ont été composées']. Il n'est pas exclu que ce traité dont on dispose de l'édition de 1805, ait été publié dans une première version en 1804.

271 REICHA 1805, p. [4] : « Diejenigen dieser Fugen, welche über bekannte Thema, als über das Thema von J. Hayd'n [*sic*], S. Bach, Mozart, D. Scarlati [*sic*], Frescobaldi und G. F. Haendel komponirt worden sind, wurden auf das Ersuchen so vieler warmen Verehrer der höheren Tonkunst in Paris verfertigt, welche den Wunsch, Fugen nach dem neuen System über diese Thema zu sehen, zu lebhaft geäußert haben, als dass ich hätte es ihnen abschlagen dürfen. Wien, den 10. May 1804. »

spise Rejcha zdůvodňuje svou revoluční koncepci mnohem podrobněji než v předmluvě k *Douze fugues*, vydaným v Paříži: „Některé fugy na známá témata J. Haydna, S. Bacha, Mozarta, D. Scarlattiho, Frescobaldiho a G. F. Haendela byly zkomponovány na žádost vřelých ctitelů vyššího hudebního umění v Paříži, kteří vyjádřili přání vidět fugy podle nového systému na tato témata tak živě, že jsem nemohl odmítnout. Vídeň, 10. května 1804."[271]

Své pojetí moderní fugy shrnuje Rejcha velmi stručně: „Hlavní vlastnosti každé fugy se zkrátka musejí dodržet, ať je tvořena podle jakékoli metody, formy nebo systému (Rejchova poznámka: Tato tři slova, metoda, forma, systém, mají v tomto krátkém pojednání téměř stejný význam. Čtenář rozdíl mezi těmito pojmy, který se tu a tam objeví, pochopí sám bez nutnosti vysvětlení), aby nepřestala být fugou. Vezme se jakékoli téma, nechá se nastoupit několikrát po sobě až získáme vícero hlasů; z tohoto tématu stále vycházejme, tj. každá myšlenka, kvůli níž zde téma je, nechť je součástí tématu nebo tématem samotným; lze je krátit, zhušťovat, rozšiřovat; uvést v augmentaci a diminuci; zpracovat jako kánon; může neustále přecházet z jednoho hlasu do jiného; každou jeho část je možno uvést zvlášť; v melodii i v harmonii je třeba vždy zachovat jednotu charakteru, jaký je pro téma určující; dá se užít dvojitý kontrapunkt, kdekoli to je možné bez násilí; při jeho vypracování uplatňujme stále se obměňující a podle praktických zásad čisté sazby zhotovený zajímavý doprovod o dvou, třech nebo čtyřech hlasech tak, jak se ve fuze používá." Dále Rejcha vysvětluje „vedlejší vlastnosti" (například interval, v němž je uveden comes, nebo modulační plán), s nimiž lze zacházet zcela volně.

Rejcha rozpoznal nutnost inovace fugy na základě jistoty cítění a díky své vysoké inteligenci. Mezi *Trente-six fugues* se vyskytují fugy s terciovou příbuzností tónin (č. 12, 21–23, 25–27, 29, 31 a 35), jejichž harmonická barevnost je srovnatelná s fugami Schubertovými a Schumannovými, fugy s prováděním dílčích částí témat, se zpracováním tematických částí a návratem celého tématu teprve v závěru fugy, dále fugy, v jejichž průběhu se téma stále víc obměňuje, se začleněním nových tematických prvků a s homofonními mezivětami. Některé z revolučních novot *Trente-six fugues* Rejcha později ve svých *Six fugues,* op. 81 (1812), v *Études dans le genre fugué* (Fugované etudy), op. 97 (1820), a v pojednání o fuze v *Traité de haute composition* odvolal, avšak i v těchto případech vytvořil moderní fugy, jejichž příznačnými znaky jsou kompoziční technika sonátového provedení,

271 REICHA 1805, s. [4]. Pro originální citaci viz francouzský text; překlad viz HAVLÍČEK 2015, s. 39.

mélodie ainsi que de l'harmonie propre au thème ; on introduit le contrepoint double où il est possible sans contrainte ; on soutient l'élaboration de la fugue par un accompagnement intéressant toujours varié et suivant les principes du contrepoint sévère, à deux, à trois ou à quatre parties, voilà comment on a composé une vraie fugue. » Reicha explique également les « qualités secondaires » (par exemple l'intervalle auquel se fait la réponse ou le plan modulant) qu'on peut traiter tout à fait librement.

Reicha reconnaît avec une intuition sûre et une intelligence perspicace la nécessité de moderniser la fugue. Parmi les *Trente-six fugues*, on trouve des fugues qui emploient des rapports de tierce entre tonalités (n°s 12, 21-23, 25-27, 29, 31 et 35), avec des couleurs harmoniques comparables aux fugues de Schubert et de Schumann ; des fugues qui développent des fragments des thèmes, avec un travail des cellules thématiques et un retour du sujet dans son intégralité uniquement dans la coda de la fugue ; ou encore des fugues au cours desquelles le sujet se modifie de plus en plus, avec intégration de nouveaux éléments thématiques et épisodes homophoniques. Reicha a plus tard rejeté certaines des nouveautés révolutionnaires des *Trente-six fugues* dans ses *Six fugues* op. 81 (1812), dans les *Études dans le genre fugué* op. 97 (1820) et dans les pages consacrées à la fugue de son *Traité de haute composition*, mais, même dans ces cas, il crée des fugues modernes, dont les caractéristiques sont : une technique de composition qui est celle du développement de sonate, une harmonie moderne, des tonalités en rapport de tierce, des points d'orgue sur des accords mis en relief, l'extension de l'espace sonore et l'opposition des registres avec mise en évidence du grave et de l'aigu, des indications dynamiques, l'amplification du son principalement par des doublures d'octaves, des sections homophoniques au son plein et des codas en adagio – autant de moyens qu'on trouvera plus tard chez Muzio Clementi dans son *Gradus ad Parnassum*. En 1970 déjà, Jaroslav Smolka signalait l'influence de Reicha sur les fugues de la dernière période de Beethoven [272]. Il qualifie le « Finale Alla Fuga » des variations « *Eroica* » op. 35 de « fugue parfaite et écrite dans un contexte non archaïque [273] »

272 SMOLKA 1970, p. 13-25.

273 SMOLKA 1970, p. 14 : « […] vollkommene und in nichtarchaischen Zusammenhängen komponierte Fuge. » Ces affirmations de Smolka sont partiellement en contradiction : « Beethoven hielt sich hier genau an die traditionelle Form. […] Nur der umfangreiche Zwischensatz vor dem Schlussteil mit der typischen Kürzung des Motivs und den Diminutionen aus den Elementen des Themas, die die steile Gradation bringen, bilden eine Episode mit einem ganz für Beethoven charakteristischen Zutritt zu einer freieren Arbeit mit dem Thema » [Beethoven y suit précisément la forme traditionnelle. […] Seul l'ample épisode avant la section conclusive, ▹

moderní harmonie, terciová příbuznost tónin, umístění fermát na exponovaných akordech, rozšíření tónového prostoru a protiklad exponovaných vysokých a hlubokých poloh, dynamické pokyny, zmnožování zvuku především zdvojováním oktáv, homofonní úseky plného zvuku a adagiové útvary závěrů – tedy prostředky, s nimiž se později setkáme u Muzia Clementiho v jeho *Gradus ad Parnassum*. Jaroslav Smolka poukázal na Rejchův vliv na pozdní Beethovenovy fugy už roku 1970.[272] „Finale Alla Fuga" ve variacích „*Eroica*", op. 35, označuje jako „dokonalou a v nearchaických souvislostech komponovanou fugu",[273] a tím jako jedinou fugu odklánějící se od tradice před neortodoxními fugami, které psal Beethoven po roce 1815; tedy od okamžiku, kdy fugovému principu vtiskl „zcela nový, od tradice se odchylující výklad", a tím, že přijal Rejchovy inovace, jim dodal „rozmanitější tektonický řád a ve vztahu k tóninám bohatší stukturování".[274]

Beethoven použil podobné postupy jako Rejcha ve svých *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für das Pianoforte oder die Orgel* (Dvou preludiích ve všech durových tóninách pro klavír nebo varhany), op. 39, (sled tónin jako v „cercle harmonique" – kvintovém kruhu), ve finále op. 101 (fuze s terciově příbuznými tóninami a variacemi tématu), v op. 133 (ve fuze s introdukcí,[275] v jejímž provedení se objevuje práce s variantami a odvozeninami tématu a s návratem tématu v kvartovém kruhu, podobně jako v „cercle harmonique"), ve finále op. 106 (mimo jiné na základě terciového vztahu v prvním úseku As–Des, B–F a v druhém úseku s volným zpracováním částí tématu), ve finále op. 110 (tj. fugovém provedení s citací z pomalé věty), v první větě op. 131 (s provedením bez návratu celého tématu) a konečně ve fugách Gloria a Credo v *Missa solemnis* s tóninovým plánem, který neodpovídá tradici.

Rejcha a po něm i Beethoven už komponovali k fugám úvody (podobně skládal introdukce Carl Maria von Weber, patetičtější ve výrazu a s proměnami

272 SMOLKA 1970, s. 13-25.

273 SMOLKA 1970, s. 14. V částečném rozporu k tomu stojí Smolkovo tvrzení: „Beethoven se zde přesně držel tradiční formy. […] Jen rozsáhlá mezivěta před závěrečným oddílem s typickým zestručněním motivu a diminucemi prvků tématu, které vytvářejí prudkou gradaci, tvoří epizodu, jež je přístupem k svobodnější tematické práci pro Beethovena zcela charakteristická," *ibid*., s. 14. „Pro fugu však Beethoven kolem roku 1802 takové novoty ještě odmítal. Zcela patrné je to v jeho vlastní, zcela disciplinovaně a v mezích tradiční formy komponované fuze ve finále variací, op. 35," *ibid*., s. 21. Pro originální citace viz francouzský text.

274 *Ibid*., s. 14. Pro originální citace viz francouzský text.

275 Rytmus tématu Beethovenova op. 133, t. 26-30, je velmi podobný tématu Rejchovy fugy č. 12 z *Trente-six fugues*.

et, ainsi, d'unique fugue s'écartant de la tradition avant les fugues non orthodoxes que Beethoven compose après 1815 – c'est-à-dire à partir du moment où il donne du principe fugué « une interprétation toute nouvelle, s'éloignant de la tradition » et qu'en adoptant les innovations de Reicha il leur ajoute « un ordre tectonique plus varié et, dans le rapport aux tonalités, une structuration plus riche » [274].

Beethoven utilise des procédés semblables à ceux de Reicha dans ses *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für das Pianoforte oder die Orgel* (Deux préludes par tous les tons majeurs pour le piano-forte ou l'orgue) op. 39 (tonalités qui se suivent selon le cycle des quintes : le « cercle harmonique »), dans le finale de l'op. 101 (fugue avec des tonalités en rapport de tierce et variations du thème), dans l'op. 133 (une fugue avec introduction [275], dont le développement fait apparaître un travail sur des variantes et des dérivés du thème, avec un retour du thème à travers un cycle de quartes – similaire au « cercle harmonique »), dans le finale de l'op. 106 (notamment sur base d'un rapport de tierce *la* bémol-*ré* bémol, *si* bémol-*fa* dans la première section et, dans la deuxième section, avec un traitement libre d'éléments du thème), dans le finale de l'op. 110 (développement fugué avec citation du mouvement lent), dans le premier mouvement de l'op. 131 (avec des développements sans retour du thème entier) et enfin dans les fugues du Gloria et du Credo de sa *Missa solemnis* avec un plan tonal qui ne répond pas à la tradition.

Reicha et Beethoven après lui ouvraient déjà leurs fugues par des introductions (de la même façon, Carl Maria von Weber composera des introductions, plus pathétiques dans l'expression et avec des changements de timbres). La fugue finale de l'op. 106 de Beethoven s'ouvre sur une introduction Largo à la manière d'une fantaisie, la *Grande fugue* op. 133 – « tantôt libre / tantôt recherchée » – sur une « Overtura » où le thème est présenté sous trois versions différentes, avec chacune

avec un resserrement typique du motif et des diminutions d'éléments du thème qui fournissent une abrupte gradation, forme un épisode qui, en accédant à un travail thématique plus libre, est tout à fait caractéristique de Beethoven], *ibid.*, p. 14 ; *ibid.*, p. 21 : « Für die Fuge lehnte Beethoven jedoch in der Zeit um 1802 solche Neuheiten ab. Das zeigt sich deutlich in Beethovens eigener, ganz diszipliniert in den Grenzen der traditionellen Form komponierter Fuge aus dem Finale der Variationen op. 35 » [Mais Beethoven, vers 1802, refusait encore de telles nouveautés pour la fugue. Cela est tout à fait évident dans sa propre fugue du finale des variations op. 35, composée de façon tout à fait disciplinée et dans les limites de la forme traditionnelle].

274 *Ibid.*, p. 14 : « [...] eine ganz neue, von der Tradition abweichende stilistische Auslegung [...] vielfältigere tektonische Anordnung der Fuge und die in Bezug auf die Tonarten reichere Strukturierung. »

275 Le rythme du thème de l'op. 133 de Beethoven, mes. 26-30, est très semblable à celui du thème de la fugue n° 12 des *Trente-six fugues* de Reicha.

zvukových barev). Finální fuga Beethovenova op. 106 je uvedena introdukcí (Largo) na způsob fantazie, *Grande fugue* (Velká fuga) op. 133 – „tantôt libre/tantôt recherchée" (svobodně a vytříbeně) – ouverturou, v níž je téma představeno ve třech různých podobách, lišících se taktovými údaji a výrazem a v průběhu fugy se s nimi pracuje. Podobně postupoval Rejcha dávno před Beethovenem v introdukci fugy č. 27 a codě od č. 29 svých *Trente-six fugues*.

Hojně diskutovaný a některými autory mylně k *Trente-six fugues* vztahovaný typ „fugue phrasée", kterou Rejcha na příkladu své fugy Es dur z *Traité de la haute composition* opatřil harmonicky vypjatým úvodem, představuje jeho poslední podnět k inovaci fugy ve smyčcovém kvartetu.

Až na několik výjimek byl Rejcha v literatuře o Beethovenovi uváděn pouze jako přítel z mládí, avšak jak velké stopy zanechaly bonnské debaty obou geniálních skladatelů stopy a kolik z nich Rejcha dále promýšlel, je patrné z jeho raných pojednání, publikovaných teprve od roku 2011, zvláště z jeho *Kunst der practischen Harmonie* z vídeňského období.[276] Rejcha měl svými inovativními a daleko do budoucnosti směřujícími idejemi ve všech oblastech kompozice značný vliv. Není pochyb, že Beethoven a Rejcha v mnohém sdíleli strategie svých novátorských snah. Je politováníhodné, ale zároveň pochopitelné, že s postupujícím zráním a v souvislosti s jinak se utvářejícími kariérami se jejich vztah přerušil a každý nastoupil vlastní cestu.

276 REICHA 2013a, s. 264-549.

une indication de mesure et une expression autres, et qui reviendront au cours de la fugue. Reicha avait procédé de façon semblable, bien avant Beethoven, dans l'introduction de la fugue n° 27 et dans la coda de la n° 29 de ses *Trente-six fugues*.

Abondamment discuté et rattaché par erreur par certains auteurs aux *Trente-six fugues*, le genre de la « fugue phrasée », dont Reicha donne un exemple dans son *Traité de haute composition* avec sa fugue en *m*i bémol majeur précédée d'une introduction aux harmonies tendues, représente sa dernière initiative pour moderniser la fugue dans le quatuor à cordes.

À quelques exceptions près, dans les ouvrages sur Beethoven, Reicha était jusqu'ici présenté uniquement comme un ami de jeunesse, mais les discussions de Bonn entre ces deux compositeurs géniaux ont jeté des germes durables et Reicha en a fait mûrir bon nombre, comme le montrent ses traités de jeunesse qui n'ont été publiés qu'à partir de 2011, en particulier son *Kunst der practischen Harmonie* de la période viennoise [276]. Par ses idées innovantes et visionnaires, Reicha a eu une influence considérable dans tous les domaines de la composition. Il n'y a pas de doute que Beethoven et Reicha partageaient sur de nombreux points les stratégies de leurs efforts d'innovation. Il est dommage, mais tout à la fois compréhensible, qu'en mûrissant et avec des carrières qui ont évolué différemment, leur rapport se soit rompu et que chacun ait suivi sa propre voie.

276 REICHA 2013a, p. 264-549.

CHAPITRE V / KAPITOLA V

La musique de piano d'Antoine Reicha

Henrik Löwenmark

La musique pour piano seul d'Antoine Reicha occupe une position spéciale dans sa production, pour plusieurs raisons [277]. D'une part, sa seule abondance remplirait environ quatorze CD. C'est d'autant plus étonnant que le compositeur, autant qu'on sache, ne s'est jamais produit en tant que pianiste professionnel.

Reicha mentionne rarement son propre jeu dans ses textes. Dans son autobiographie, il dit avoir appris à jouer du violon, de la flûte et du piano lorsque, à l'âge de onze ans, il est venu habiter avec son oncle Josef Reicha (1752-1795) à Wallerstein, en Souabe (il ne mentionne pas de maître mais a très probablement appris avec son oncle) ; et plus tard, à Hambourg (1794-1799), avoir décidé d'abandonner l'idée de devenir exécutant, même en tant que flûtiste. « À peine arrivé dans la ville fondée par Charlemagne, je dis pour toujours adieu à l'exécution en me livrant exclusivement à la composition que je n'interrompis que par la lecture des ouvrages scientifiques […] et par des leçons que j'ai données sur l'harmonie, la composition et même par celles de forte-piano [278]. » Reicha écrit également qu'on lui demandait souvent, à des soirées musicales privées, de jouer une sélection de ses *Trente-six fugues*, en particulier les n°s 1 et 4. Toutes les autres mentions du piano dans ses textes considèrent l'instrument comme un véhicule important pour l'esprit, pas uniquement pour le pianiste mais tout autant pour le compositeur et pour l'apprentissage de l'harmonie et du contrepoint.

Composer autant de musique pour piano seul jusqu'au milieu des années 1820 sans avoir une activité de pianiste concertiste, c'était, bien sûr, exactement l'inverse de ce que la plupart des pianistes-compositeurs faisaient à cette époque.

277 Sources utilisées pour cet article : BARTOLI 2015, BLARDONE 1989, BÜCKEN 1912, BULLEY 1985, EMMANUEL 1937, FINSCHER 2005, HEINEMANN 1992, LÖWENMARK 2004, RAMAUT 1999, RAMAUT 2015, REICHA 2011, SACRE 1998, SCHLEUNING 1971, SCHWARTZ 1973, SIMPSON 1972, SIMPSON 1984, STEFANOVIC 2015, ŠOTOLOVÁ 1977 et 1990, STRICKER 2001, STONE 2001, VOGEL 1973.

278 REICHA 2011, p. 66-68.

Klavírní tvorba Antonína Rejchy

Henrik Löwenmark

Hudba pro sólový klavír Antonína Rejchy zaujímá v jeho tvorbě zvláštní postavení, a to z několika důvodů.[277] Jednak je to její obrovské množství, jež by zabralo asi čtrnáct kompaktních disků, což je o to překvapivější, vezmeme-li v potaz, že skladatel, pokud je nám známo, nikdy nevystupoval profesionálně jako klavírista.

50 Joseph Widnmann : L'harmonie à vent de l'orchestre de la cour de Wallerstein, silhouette sur fond doré (vers 1785). / Dechová harmonie dvorní kapely ve Wallersteinu, silueta na zlatém pozadí, (kolem 1785). (© Collection privée de la famille / Soukromá sbírka rodiny Oettingen-Wallerstein)

277 Zdroje použité pro tuto kapitolu: BARTOLI 2015, BLARDONE 1989, BÜCKEN 1912, BULLEY 1985, EMMANUEL 1937, FINSCHER 2005, HEINEMANN 1992, LÖWENMARK 2004, RAMAUT 1999, RAMAUT 2015, REICHA 2011, SACRE 1998, SCHLEUNING 1971, SCHWARTZ 1973, SIMPSON 1972, SIMPSON 1984, STEFANOVIC 2015, ŠOTOLOVÁ 1977 a 1990, STRICKER 2001, STONE 2001, VOGEL 1973.

La pratique habituelle, surtout pour les virtuoses en début de carrière, était de donner la première exécution publique de leurs propres œuvres et de les jouer, parfois aussi d'improviser, en toutes sortes de lieux, pour se faire connaître des mélomanes. C'était le cas pour Clementi, Dussek, Beethoven, Hummel et Cramer, pour ne citer que quelques-uns des compositeurs-pianistes importants qui ont écrit des œuvres pour l'instrument le plus en vogue alors.

L'instrument premier de Reicha était la flûte. Il était seconde flûte à l'orchestre de la cour de Bonn et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait composé pas mal d'œuvres où la flûte est mise en évidence. Il y a parmi elles deux sonates pour flûte et piano, un trio pour flûte, violon et violoncelle, huit quatuors pour flûte et cordes, un quintette pour flûte et cordes, plusieurs œuvres pour ensemble de flûtes et une symphonie concertante pour flûte, violon et orchestre. Il a également écrit une grande quantité d'œuvres pour violon en différentes combinaisons de musique de chambre, avant tout dans ses nombreux quatuors et quintettes à cordes (quelque quarante-cinq œuvres) et son quatuor pour quatre violons – écrit au plus tard en 1797 – qui fait une très intéressante exception à l'effectif courant du quatuor. Il n'y avait rien d'exceptionnel dans son intérêt à écrire pour la flûte, son instrument principal, ou le quatuor à cordes, formation de musique de chambre la plus prisée pendant la période de la fin du classicisme et du début du romantisme et l'une des contributions les plus remarquables de Mozart et de Haydn. Au contraire, il correspond bien à ce que l'on attendrait d'un compositeur solidement enraciné dans la tradition classique viennoise. Pour ce qui est de composer pour le piano, cependant, Reicha était une exception, et l'une des plus intéressantes.

Par sa distinction entre compositeur et interprète, Reicha montre déjà son indépendance. Dans sa *Notice sur Reicha*, il écrit : « Aussi je conseille à toute personne que la nature appelle à devenir un grand compositeur et qui a un ardent désir de s'illustrer : 1° de se mettre dans le cœur autant que possible, que son existence physique ne dépende pas de la composition, 2° de ne pas vouloir s'enrichir par la composition, 3° de satisfaire d'abord en composant son propre génie, son propre sentiment et de ne pas se laisser dérouter ni décourager par ses contemporains [279]. »

Reicha a renoncé à la possibilité de promouvoir sa propre musique en tant qu'interprète, au profit de l'enseignement et de la composition. En procédant ainsi, il pouvait ignorer le goût à la mode (de façon assez intéressante, cent ans plus tard,

279 REICHA 2011, p. 68.

Rejcha ve svých textech vlastní hraní zmiňuje jen zřídka. V autobiografii píše, že se učil hrát na housle, flétnu a klavír, když přišel jako jedenáctiletý ke svému strýci Josefu Rejchovi (1752–1795) do Wallersteinu ve Švábsku (nezmiňuje přitom žádného učitele, nejspíše ho vyučoval jeho strýc). Později zmiňuje pobyt v Hamburku (1794–1799), kde se rozhodl opustit kariéru aktivního hráče, dokonce jako flétnista. „Jen jsem přišel do města založeného Karlem Velikým, řekl jsem navždy sbohem hraní a věnoval jsem se výlučně komponování, které jsem přerušoval jen četbou vědeckých děl a hodinami harmonie, skladby, a dokonce i hry na klavír."[278] Rejcha také napsal, že byl často žádán, aby zahrál na soukromých hudebních večírcích výběr ze svých *Trente-six fugues* (Třicet šest fug), především č. 1 a 4. Všechny další poznámky týkající se klavíru prezentují tento nástroj jako důležitý prostředek pro mysl, a to nejen pro klavíristy, ale i pro skladatele a ty, kdo se chtějí naučit harmonii a kontrapunkt.

Až do poloviny dvacátých let 19. století složil Rejcha velké množství skladeb pro sólový klavír, a to aniž by sám byl veřejně vystupujícím klavíristou, což bylo dozajista pravým opakem toho, co dělala většina soudobých klavíristů-skladatelů. Především pro virtuózy na začátku jejich kariéry bylo běžnou cestou premiérovat a interpretovat svá vlastní díla, stejně jako improvizovat na všech možných místech, aby se zviditelnili u milovníků hudby. To byl případ Clementiho, Dusíka, Beethovena, Hummela a Cramera, abychom uvedli jen několik důležitých skladatelů-klavíristů, kteří svá díla komponovali pro nejpopulárnější nástroj své doby.

Rejchovým hlavním nástrojem byla flétna. V bonnském dvorním orchestru byl druhým flétnistou, a proto není divu, že zkomponoval poměrně dost děl, ve kterých je flétna dominantním nástrojem. Konkrétně se jedná o dvě sonáty s klavírem, jedno trio s houslemi a violoncellem, osm kvartetů se smyčcovým triem, jeden kvintet se smyčcovým kvartetem, několik děl pro flétnový ansámbl a jednu koncertantní symfonii pro flétnu, housle a orchestr. Rejcha napsal také velký počet děl pro housle a další nástroje v různém komorním obsazení, především mnoho smyčcových kvartetů a kvintetů (okolo 45 děl) a jako nestandardní, ale velmi zajímavou výjimku kvartet pro čtvery housle napsaný před rokem 1797. Jeho zájem o kompozice pro svůj hlavní nástroj nebo o skládání smyčcových kvartetů nebyl ničím výjimečným, jelikož se jednalo o nejoblíbenější komorní obsazení pozdního klasicismu a raného romantismu a o jeden z nejvýznamnějších Mozartových

278 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 19, srov. REICHA 2011, s. 66-68.

Charles Ives prendra la même décision), une attitude particulièrement manifeste dans sa musique de piano. Autrement dit, Reicha était en mesure de se concentrer sur la musique de piano conçue comme l'un des plus importants champs d'expérimentation, d'enseignement et d'inspiration. Une lecture rapide de ses partitions, ou même un simple survol de la liste de ses œuvres pour piano, révèlent aussitôt la rareté, par comparaison, de sonates, de petites pièces à titre, de rondos banals, de variations superficielles ou de fantaisies sur des airs populaires, etc. Il y a une absence quasi totale d'œuvres explicitement écrites pour le marché. En revanche, la présence de recueils de pièces aux titres tels que *Études ou Exercices, Trente-six fugues, Practische Beispiele* (Exemples pratiques), *L'Art de varier, Études dans le genre fugué, Étude de piano* est une preuve frappante de ses intentions. La majeure partie des autres œuvres – sonates, fantaisies et séries plus courtes de variations – n'ont aucun but didactique, explicite ou implicite. Néanmoins, beaucoup d'entre elles sont assez, voire très originales, qu'elles aient ou non une intention expérimentale ou de recherche. Elles n'ont guère été pensées pour des amateurs ou le goût populaire.

Aperçu général et caractéristiques

La musique pour piano de Reicha couvre tous les genres usuels auxquels on s'attendrait chez un compositeur de piano de l'époque : 13 sonates, 5 séries de variations, 9 fantaisies (dont la n° 1 de l'op. 31, plus tard incluse dans les *Trente-six fugues*, et la n° 14 des *Trente-six fugues*, intitulée *Fugue-Fantaisie*), 2 rondos (si l'on excepte quelques pièces de jeunesse qui ont tout du rondo sauf le nom), ainsi que de nombreuses œuvres dans le genre plus récent et moins habituel de l'« étude », de même encore que des pièces brèves indépendantes de diverses sortes. Dans les recueils des *Études ou Exercices*, op. 30, des *Practische Beispiele* et des *Études dans le genre fugué*, op. 97, il y a aussi quantité d'exemples de mouvements de sonate, de variations, de fantaisies, de fugues, de rondos, de passacailles, de toccatas, etc. Si certaines autres œuvres sont plus difficiles à définir quant à la forme ou au genre, pas mal de ces pages pourraient encore être aisément qualifiées de bagatelles à la manière de Beethoven. De plus, le nombre important de fugues et autres pièces contrapuntiques, qui tiennent un peu de l'anomalie, ou même de l'anachronisme, distingue clairement Reicha de ses collègues.

a Haydnových odkazů. Naopak to zcela zapadá do toho, co se očekávalo od skladatele pevně ukotveného ve vídeňské klasicistní tradici. Avšak pokud jde o komponování pro klavír, je Rejcha výjimkou, a to tou nejpozoruhodnější.

Rejcha prokázal svou nezávislost už samotným rozlišováním mezi skladatelem a interpretem. Ve své *Notice sur Reicha* (Zápisky o Rejchovi) píše: „Proto radím každému, koho příroda volá, aby se stal velkým skladatelem, a kdo pociťuje horoucí touhu se vyznamenat: 1) aby si co nejlépe vzal k srdci, že jeho fyzická existence nezávisí na skládání, 2) aby se nechtěl skládáním obohatit, 3) aby skládáním především uspokojoval svého vlastního ducha, svůj vlastní cit a aby se nenechal svést z cesty ani odradit současníky."[279]

Odmítl možnost propagovat svou hudbu jako interpret, aby se mohl věnovat výuce a komponování. Tímto způsobem se nemusel ohlížet na obecně rozšířený vkus (je zajímavé, že Charles Ives se rozhodl o sto let později zcela stejně), což je postoj, který je patrný zejména v jeho klavírní tvorbě. Jinak řečeno, Rejcha se byl schopný soustředit na klavírní hudbu jako na jeden z nejdůležitějších oborů pro experimentování, výuku a inspiraci. Letmé čtení jeho partitur, nebo dokonce pouhé prohlédnutí seznamu jeho klavírních kompozic okamžitě ukazuje poměrně malý počet sonát, menších kusů s názvy, běžných rond, povrchních variací a fantazií na populární árie atd. Díla určená výhradně pro trh téměř chybí. Naproti tomu sbírky kusů s názvy *Études ou Excercises* (Etudy nebo cvičení), *Trente-six fugues, Practische Beispiele* (Praktické příklady), *L'Art de varier* (Umění variací), *Études dans le genre fugué* (Fugované etudy), *Étude de piano* (Klavírní studie) jsou jasným důkazem Rejchových záměrů. Hlavní část jeho dalšího díla, již tvoří sonáty, fantazie a kratší soubory variací, nemají žádný explicitní či skrytý didaktický cíl. Nicméně mnoho z nich je značně originálních, nehledě na to, zda mají, či nemají experimentální či výzkumný účel. Pravděpodobně tak nebyly určeny amatérům, anebo poplatné tehdy populárnímu vkusu.

Celkový přehled a charakter

Rejchova klavírní hudba se skládá ze všech běžných žánrů, jaké bychom čekali od jakéhokoli klavírního skladatele té doby: třináct sonát, pět souborů variací, devět fantazií (včetně čísla 1 v op. 31, později začleněného do *Trente-six fugues*

279 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 19, srov. REICHA 2011, s. 68.

Si l'on considère les circonstances de la relation de Reicha au piano, il est fascinant de remarquer non seulement l'abondance de sa production, mais aussi la grande variété de l'expression, de l'imagination pianistique, de l'audace et de l'originalité. Elle se décline en un éventail de pièces allant des plus simples techniquement aux très avancées, quoique à peu près jamais – on ne sera pas surpris – dans le but d'une démonstration de virtuosité ; de compositions presque simplistes musicalement, à un enjouement exubérant, avec aussi des mouvements profondément sentis et des moments assez souvent empreints d'un sentiment plutôt étrange d'intériorité, une sorte d'immobilité retenue mais expressive qui lui est unique. Un autre trait distinctif de la musique de piano de Reicha est son mélange tout à fait innocent de caractéristiques expérimentales, avancées, didactiques et simples. Il y aussi une sorte de « constructivisme », entendu par là des pièces qui semblent composées plus par curiosité et par recherche intellectuelle que pour l'expressivité musicale en elle-même. Cela ne veut pas dire une moindre valeur mais, plutôt, un trait qui fait penser aux compositeurs du début du XXe siècle.

Les sonates

Le corpus des sonates va des trois sonates des tout premiers débuts, non signées, en *sol*, en *ut* et en *fa* majeur, dont on présume quoique sans certitude qu'elles sont de Reicha et qui se trouvaient parmi les papiers de sa fille Antoinette, très vraisemblablement écrites à Bonn et fortement influencées par Haydn, Clementi et Mozart, aux vastes trois dernières sonates, très avancées et en partie expérimentales, en *mi* bémol majeur, *ré* et *ut* majeur, probablement écrites à la fin des années viennoises de Reicha (1802-1808). Entre ces extrêmes, il y a sept sonates dont les caractères, difficultés et intentions varient et qui montrent Reicha constamment occupé aux moyens de réinterpréter l'héritage classique en termes de forme et d'harmonie. Par exemple, dans le premier mouvement de la sonate en *mi* majeur des *Trois sonates*, op. 46, composées très probablement à Hambourg entre 1794 et 1799, le second thème de l'exposition est en *la* majeur, à la sous-dominante, et le reste de l'exposition reste dans cette tonalité, une façon de faire des plus inhabituelles. Un autre exemple frappant se trouve dans le premier mouvement de la sonate en *ré* majeur : il n'y a rien qui rappelle, même de loin, la section de développement attendue entre

a čísla 14 v *Trente-six fugues* nazvaného *Fugue-Fantaisie*), dvě ronda (vedle toho ještě několik raných kusů, které jsou rondy svou formou, nikoli však názvem), stejně jako mnoho kusů v tehdy nedávno zavedeném, ačkoli méně obvyklém žánru „étude" a také různé samostatné kratší kusy. V jeho sbírkách *Études ou Exercises*, op. 30, *Practische Beispiele* a *Études dans le genre fugué*, op. 97, se také nachází mnoho příkladů sonátových vět, variací, fantazií, fug, rond, passacagliií, toccat atd. U některých z nich se hůře definuje forma a žánr, ale celkem jednoduše by mohly být označeny jako bagately v Beethovenovském duchu. Rejchu navíc od jeho současníků jasně odděluje vysoký počet fug a dalších kontrapunktických kusů, což by se dalo považovat za anomálii, či dokonce za přežitek.

Pokud zohledníme okolnosti Rejchova vztahu ke klavíru, je fascinující pozorovat nejen množství jeho děl, ale také šíři jeho vyjadřování, klavírní imaginace, odvahy a originality. Jeho tvorba sahá od skladeb technicky nejjednodušších po vysoce pokročilé, přičemž téměř nikdy, což nepřekvapí, necílí na virtuózní předvádění. Jeho dílo zahrnuje kompozice od hudebně téměř jednoduchých až po bouřlivě hravé, stejně jako hluboce procítěné momenty a věty, které nezřídka vynikají dosti neznámým pocitem niternosti a jakési střízlivé, ale výmluvné nehybnosti, jež je u Rejchy jedinečná. Jiným specifickým rysem Rejchovy klavírní tvorby je jeho nevinná směsice experimentálních, pokročilých, didaktických a jednoduchých charakteristických znaků. Je zde přítomen také jakýsi „konstruktivismus", tedy skladby se zdají být sestavovány spíše ze zvědavosti a intelektuálního zkoumání než z potřeby samotného hudebního vyjádření. To nenaznačuje něco méně hodnotného, ale spíše vlastnost, která bude připomínat skladatele z počátku 20. století.

Sonáty

Sonáty zahrnují tři velmi rané a nepodepsané sonáty v G, C a F dur, o nichž se pouze domníváme, že se jedná o Rejchova díla, a jejichž prameny se dochovaly mezi písemnostmi jeho dcery Antoinette. Tyto sonáty byly nejspíše napsány v Bonnu a jsou silně ovlivněny Haydnem, Clementim a Mozartem. Na druhou stranu se zde nalézají poslední tři Rejchovy vysoce pokročilé a částečně experimentální sonáty v Es, D a C dur, pravděpodobně zkomponované na konci jeho vídeňského působení mezi lety 1802–1808. Mezi těmito krajními mezníky je sedm sonát různého

l'exposition se terminant à la tonalité de la dominante et la réexposition. Ce qui pourrait sembler une fausse reprise au début du développement, à la manière de Haydn, se révèle n'être rien d'autre qu'une réelle réexposition.

Les fantaisies

Dans ses *Philosophisch-practische Anmerkungen* (Observations philosophiques et pratiques), Reicha écrit : « L'improvisation est l'une des plus belles qualités d'un claviériste ou d'un organiste. Elle exige en plus 1) une grande technique sur son instrument ; 2) une connaissance de l'harmonie ; 3) un aiguisement de son imagination, et 4) une formation fine du goût ; 5) – du génie [280]. » C'est une déclaration qui va assez de soi, mais elle est intéressante de la part d'un compositeur qui ne se produisait pas en public et prenait encore moins part à aucune des fameuses improvisations et « tournois » auxquels se livraient Beethoven, Hummel et Cramer, entre autres.

Les fantaisies de Reicha sont toutes assez brèves et concentrées. Bien sûr, par définition, les fantaisies ne sont fondées sur aucun concept préconçu de forme ou de technique. Au contraire, la liberté d'utiliser tout ingrédient de la sonate, de la fugue, de la variation et du rondo qui semble convenir constitue leur raison d'être. Il est intéressant de remarquer, toutefois, que Reicha choisit la réduction plutôt que l'expansion. Deux traits caractéristiques pourraient être distingués : d'abord, ses fantaisies ne semblent pas ou peu être tirées d'improvisations à la manière plus ancienne de Carl Philipp Emanuel Bach, de Mozart ou, plus tard, même de Beethoven (dans son op. 77) – à l'exception peut-être de l'op. 59 n° 1 en *ut* majeur, qui a davantage le caractère d'une improvisation *ex tempore*. L'absence de sections *a piacere* ou de traits en style de cadence est également remarquable. Deuxièmement, alors que la tendance générale était de laisser libre cours à une écriture de piano virtuose avec beaucoup de *fioritura,* comme une fin en soi, sans les contraintes des règles plus strictes d'une sonate ou d'une fugue, Reicha reste fermement sur terre et se concentre sur les thèmes, leurs positions et leur traitement, et sur l'harmonie. L'habitude de mélanger des sections plus brèves de tempi différents, courante dans les fantaisies contemporaines, n'est pas à son goût. La seule exception est la fantaisie, op. 61, qui ne comporte pas plus de deux sections clairement séparées : une introduction très lente en *mi* mineur suivie d'une seconde section rapide en *mi* majeur de style toccata.

280 REICHA 2011, p. 168.

charakteru, obtížnosti a záměru, které ukazují na Rejchův stálý zájem o možnosti reinterpretace klasického dědictví ve smyslu formy a harmonie. Například v první větě sonáty E dur v *Trois sonates*, op. 46, nejspíše napsaných v Hamburku mezi lety 1794–1799, je druhé téma v expozici v subdominantní A dur, zbytek expozice v této tónině zůstává, což představuje nejméně obvyklý postup. Jiným pozoruhodným příkladem je první věta sonáty D dur: nic zde ani vzdáleně nepřipomíná očekávané provedení mezi expozicí, končící na dominantě, a reprízou. To, co by se mohlo zdát po Haydnově vzoru jako klamné znovuzahájení na začátku provedení, se nakonec ukazuje jako skutečná repríza.

Fantazie

Ve *Philosophisch-practischen Anmerkungen* (Filosofické a praktické poznámky) Rejcha píše: „Improvizace je jedna z nejkrásnějších dovedností klavíristy nebo varhaníka. Navíc vyžaduje 1) velmi dobrou hráčskou techniku; 2) znalost harmonie; 3) vybroušení imaginace a 4) jemné vytříbení vkusu; 5) velký talent.“[280] Poměrně samozřejmý výrok, je však zajímavé, že pochází od skladatele, který nevystupoval na veřejnosti, natož aby se účastnil jakýchkoli ze slavných improvizací a „soutěží“, kterých se zúčastňovali mimo jiné i Beethoven, Hummel a Cramer.

Všechny Rejchovy fantazie jsou celkem krátké a koncentrované. Fantazie se samozřejmě už podle svého názvu nezakládají na žádné předem připravené formě či konceptu. Naopak jejich pravou podstatou je svoboda použití jakýchkoli vhodných prvků ze sonáty, fugy, variace a ronda. Avšak je zajímavé si všimnout, že Rejcha volil redukci spíše než rozšíření. Jmenujme dva charakteristické rysy: zaprvé, jeho fantazie nevykazují žádné známky (nebo jen málo) toho, že by byly založeny na improvizaci ve starším duchu C. Ph. E. Bacha, Mozarta, anebo později dokonce Beethovena (v jeho op. 77), snad s výjimkou op. 59, č. 1 v C dur, který má více improvizační charakter. Absence sekcí *a piacere* nebo kadenčních figurací je také pozoruhodná. Zadruhé, zatímco obecným trendem bylo dát volný průchod virtuóznímu klavírnímu komponování s mnoha samoúčelnými *fiuraturami* bez omezení přísnějších pravidel sonáty a fugy, Rejcha stojí pevně na zemi a koncentruje se na témata, jejich pozice, zpracování a na harmonii. Zvyk směšovat kratší sekce s odlišnými tempy, běžný u soudobých fantazií, se mu nelíbil. Jedinou výjimkou

280 REICHA 2011, s. 168.

Les variations

Le nombre de séries de variations laissées par Reicha est comparativement faible. À cinq œuvres indépendantes – l'op. 57, l'op. 83 (publié en 1814 mais aussitôt retiré par l'éditeur ; il reste un manuscrit contemporain de Reicha qui porte le même titre et qui, bien qu'on ne puisse le démontrer de façon concluante, doit certainement contenir la même œuvre), l'op. 85, l'op. 87 et l'op. 102 – s'ajoutent des séries plus courtes de variations dans l'op. 30, les *Practische Beispiele* et l'op. 97. D'un autre côté, *L'Art de varier*, op. 57, et l'*Étude de piano*, op. 102, sont des œuvres de grande envergure, avec toutes deux cinquante-sept variations, la première durant plus d'une heure et la seconde plus de quarante minutes, comparables uniquement aux *Variations Diabelli* de Beethoven, op. 120. Par ailleurs, le premier mouvement de la sonate en *fa* majeur est une série de variations sur la *Marsch der Priester* (Marche des prêtres) de *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée).

Dans son commentaire sur l'*Harmonie*, nº 20 des *Practische Beispiele*, Reicha écrit : « Cette manière de répéter donne une nouvelle forme pour la composition et est au moins plus estimable, plus importante et mieux appropriée pour l'esprit, parce qu'elle l'occupe davantage que les soi-disant variations usées et le plus souvent insipides ; seuls de petits esprits peuvent se délecter de ce goût moderne et si fréquemment maniéré [281]. » Même si cette pièce est un type spécial de variation, ce commentaire montre l'opinion générale – et le dédain – de Reicha face à la manière dont on traite les variations à son époque. L'enjeu principal, pour lui, est qu'il y a peu de compositeurs qui écrivent des variations avec une approche analytique en profondeur et qu'il en résulte des figurations et ornements la plupart du temps superficiels, n'ajoutant rien d'important au thème initial. Au contraire, il faut que le compositeur explore les moyens possibles de résumer et de disséquer le thème, d'en utiliser les motifs pour de nouvelles variations, de laisser l'harmonie fonctionner avec bien plus d'indépendance et de combiner mélodie, harmonie et accompagnement, les ingrédients de base de la variation, de manière toujours nouvelle. Cet effort est mis en œuvre à divers degrés dans toutes les variations de Reicha. Il est probable que ses *Variations sur un thème de Gluck*, op. 87 sont une critique en pratique de celles de Hummel sur le même thème (Hummel ayant osé faire de cette œuvre son op. 57 – quelle provocation !), mais les variations de Reicha qui vont le plus loin sont l'op. 102 (1824), sa dernière œuvre

281 REICHA 2011, p. 211.

je fantazie, op. 61, která se skládá pouze ze dvou jasně oddělených úseků: velmi pomalého úvodu v e moll následovaného druhou rychlou sekcí v toccatovém stylu v E dur.

Variace

Počet Rejchových variačních souborů je poměrně nízký. Vedle pěti samostatných děl, op. 57 a op. 83 (ten byl publikován v roce 1814, ale okamžitě stažen vydavatelem z nabídky; z Rejchovy doby nám zůstal rukopis se stejným titulem, který, ačkoli to nelze jednoznačně prokázat, jistě náleží tomuto dílu), op. 85, op. 87 a op. 102, obsahuje dále kratší variační soubory v rámci op. 30, *Practische Beispiele* a op. 97. Na druhé straně *L'Art de varier*, op. 57, a *Étude de piano*, op. 102, jsou rozsáhlá díla, obě s 57 variacemi, první trvá více než hodinu, druhé přes 40 minut, a jsou tak srovnatelná pouze s Beethovenovými *Diabelliho variacemi*, op. 120. Mimochodem první věta sonáty F dur je souborem variací na *Marsch der Priester* (Pochod kněží) z Mozartovy *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna).

V komentáři k *Harmonii* č. 20 v *Practische Beispiele* Rejcha píše: „Tento typ opakování nabízí novou formu kompozice, která je přinejmenším obdivuhodnější, důležitější a vhodnější pro ducha, protože mu nabízí více než otřepané, neinspirativní kusy, které jsou dnes považovány za variace; tento moderní vkus tak často plný manýr může uspokojit jen slabomyslné.“[281] Přestože je zmíněný kus speciálním typem variace, tento komentář ukazuje Rejchův celkový názor na stav soudobých variací a pohrdání jimi. Hlavní problém spatřoval v tom, že variace s hlubokým analytickým přístupem psalo málo skladatelů, čehož výsledkem byly většinou povrchní figurace a ozdoby, které nepřidávaly nic důležitého k původnímu tématu. Namísto toho by měl skladatel zkoumat možnosti, jak shrnout a rozdělit téma, jak používat jeho motivy pro nové variace, nechat harmonii fungovat mnohem nezávisleji a jak kombinovat stále novým způsobem melodii, harmonii a doprovod, jež jsou základními složkami variací. Toto úsilí lze v různé míře doložit v celém Rejchově variačním díle. Je pravděpodobné, že *Variations sur un thème de Gluck* (Variace na Gluckovo téma), op. 87, jsou praktickou kritikou na Hummelův soubor na stejné téma (Hummel se odvážil označit své dílo jako op. 57 – jaká provokace!). Nejdále se ale dostává Rejchův op. 102 (1824),

281 REICHA 2011, s. 211.

majeure pour piano, dans laquelle le processus d'abstraction, de réduction, de réharmonisation et de réinterprétation de ce qui est inhérent au thème est porté à son extrême.

Les fugues

Les fugues occupent une place de choix dans la musique de piano de Reicha. Aucun autre compositeur de son temps n'en a écrit autant pour piano, une quantité restée presque certainement insurpassée jusqu'au recueil monumental des *Kanons und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten* (Canon et fugues dans toutes les tonalités majeures et mineures) d'August Klengel (1783-1852), publié en 1854. Il y en a 36 dans les *Trente-six fugues* publiées en 1804 et 1828 à Vienne, 6 dans les *Six fugues*, op. 81 (Paris 1812), à quoi s'ajoutent près de 30 fugues et fugatos, selon la définition, dans les *Études dans le genre fugué*, op. 97, parues en 1820 à Paris et réimprimées en 1840, et 2 fugues dans ses manuels : on arrive à plus de 60 pièces.

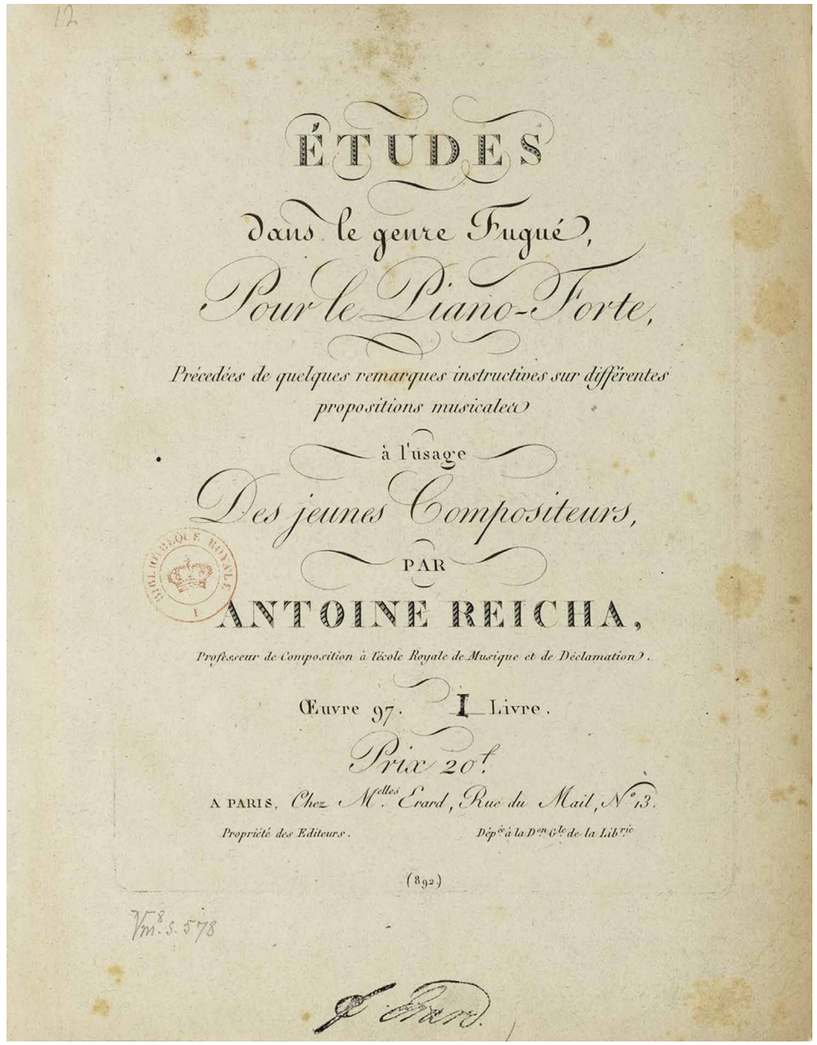
Deux raisons importantes qui expliquent la concentration de Reicha sur le genre de la fugue méritent d'être soulignées : d'abord, son intérêt pour le contrepoint et la technique fuguée en eux-mêmes, en tant que moyen d'apprendre et d'enseigner l'harmonie et en tant qu'outil essentiel pour qui aspire à jouer d'un instrument à clavier ; deuxièmement, son but de réformer et d'actualiser le genre et son statut à la lumière d'un langage harmonique moderne et du développement de la musique instrumentale, c'est-à-dire essentiellement des acquis de Haydn et de Mozart, en particulier dans leurs quatuors à cordes. Ce but est des plus marqués dans les radicales *Trente-six fugues*, dont six ont été composées au plus tard en 1797. Dans ce recueil, qui fait partie des œuvres les plus aventureuses de l'histoire de la musique par rapport à leur époque, Reicha va loin dans sa façon peu orthodoxe d'expérimenter avec l'harmonie, la technique fuguée, le rythme, les sujets de fugue, etc., avançant parfois sur un terrain inconnu qui ne deviendrait pas usuel avant plusieurs décennies, voire un siècle. Les fugues des recueils postérieurs sont bien plus conservatrices mais, en même temps, elles constituent un intéressant mélange d'une sorte de « nouveau baroque » et de premier romantisme. Les six fugues de l'op. 81 sont globalement plus amples et longues que celles des *Trente-six fugues* et de l'op. 97, elles sont parfois voisines de la « fugue de concert »

jeho poslední velké klavírní dílo, ve kterém je proces abstrakce, redukce, reharmonizace a reinterpretace toho, co je neoddělitelně spjato s tématem, doveden až na samou hranici možností.

Fugy

V Rejchově klavírní tvorbě zaujímají fugy prominentní místo. Žádný jeho současník jich nenapsal pro klavír tak mnoho, tento počet zůstal téměř s určitostí nepřekonán až do vydání monumentální sbírky *Kanons und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten* (Kánony a fugy ve všech durových a mollových tóninách) Augusta Klengela (1783–1852), publikované v roce 1854. Rejchových 36 fug v *Trente-six fugues* vydaných v letech 1804 a 1828 ve Vídni, šest v *Six fugues,* op. 81 (Paříž 1812), spolu s téměř 30 fugami a fugaty (záleží, jak je definujeme) v *Études dans le genre fugué*, op. 97, vydaných v roce 1820 v Paříži a znovu publikovaných v roce 1840, a dvěma fugami v jeho učebnicích, dohromady čítá více než 60 kusů.

Měli bychom zmínit dva důležité důvody pro Rejchův zájem o žánr fugy: prvním je jeho záliba v kontrapunktu a fugové technice samotné, jež představují vhodnou formu studia a výuky harmonie a základní nástroj pro jakéhokoli začínajícího hráče na klávesové nástroje; druhým je jeho úmysl reformovat a modernizovat tento žánr a jeho postavení ve světle moderního harmonického jazyka a rozvoje instrumentální hudby, což je v podstatě zásluha Haydna a Mozarta, zejména jejich smyčcových kvartetů. Tento cíl je nejvýraznější v radikálních *Trente-six fugues*, z nichž šest bylo napsáno před rokem 1797. V této sbírce, jež náleží vzhledem k době svého vzniku k nejsmělejším dílům dějin hudby, zachází Rejcha daleko ve svém neortodoxním způsobu experimentování s harmonií, fugovou technikou, rytmem, fugovými tématy atd., někdy vstupuje na neznámá území, která nebudou běžná ani o několik desetiletí či dokonce o sto let později. Fugy z pozdějších sbírek jsou sice značně konzervativnější, avšak zároveň jsou zajímavou směsicí jakéhosi „nového baroka“ a raného romantismu. Šest fug z op. 81 je celkově rozsáhlejších a delších než ty z *Trente-six fugues* a op. 97, někdy se podobají „koncertní fuze“ spojované s Mendelssohnem nebo, jinak řečeno, barokní fuze viděné novým estetickým postojem. V op. 97, fugy, fugata a invence (ty posledně jmenované v Bachově stylu) zpracovávají všechny druhy kontrapunktických technik, docela často


ÉTUDES
dans le genre Fugué,
Pour le Piano-Forte,
Précédées de quelques remarques instructives sur différentes propositions musicales
à l'usage
Des jeunes Compositeurs,
PAR
ANTOINE REICHA,
Professeur de Composition à l'école Royale de Musique et de Déclamation.
Œuvre 97. I Livre.
Prix 20f.
A PARIS, Chez Mlles Érard, Rue du Mail, N°13.
Propriété des Editeurs. Dépsé à la Dtion Gle de la Librie
(892)
Vm8 S. 578

51 Antoine Reicha : *Études dans le genre fugué*. Paris : Mlles Érard, [1820]. F-Pn, VM8 S-578.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

s jasnými odkazy na Bacha a Händela, ale také používají dřívější barokní styl, např. Frescobaldiho a Frobergera. Rejchův způsob redukce meziher ve prospěch plynulejšího fugového proudu v kombinaci s výraznou chromatikou, anebo náznakem církevních tónin odkazuje na mistry 17. století. Další fugy více připomínají jakési rondo, ve kterém se první uvedení tématu, i když trochu variovaného, vrací zpět v hlavní tónině, což dává fuze poněkud kruhový charakter.

Etudy

Rejchova záliba v mísení didaktiky, experimentu a umění v mnohých dílech, tedy toto rozostření záměrů, je bez pochyby nejvíce zřetelné v jeho klavírní tvorbě, především v jeho sbírkách. Termín *étude* začínal být čím dál více běžný v prvních letech 19. století, ale stále byl používán hlavně u instrumentálních kusů cílených na nějaký technický problém nebo jistý způsob hry. Naproti tomu Rejchovy etudy jsou často kombinací techniky a experimentu, jež má být také esteticky smysluplný.

V op. 30, *Practische Beispiele* a v op. 97 ukazují všechny krátké skladby (celkem více než sto, pokud počítáme *Études* z op. 97 jako 68 kusů) obrovskou pestrost kompozičních technik, celkem často experimentálních, a tak jsou velmi jasným důkazem Rejchových ambicí zpřístupnit tyto zásadní techniky mladým či začínajícím skladatelům a klavíristům. Pokud přidáme 33 z *Trente-six fugues* (dvě ze 36 jsou zahrnuty v *Practische Beispiele* a jedna v op. 30), dostáváme se k více než 140 skladbám. Po Bachových sbírkách *Das wohltemperierte Klavier* (Dobře temperovaný klavír), *Inventionen und Sinfonien* (Invence a sinfonie), *Klavierbuch für W. Fr. Bach* (Klavírní knížka pro W. Fr. Bacha), stejně rozsáhlých dílech jako *Goldberg-Variationen* (Goldbergovy variace), měl jen málokterý skladatel takový zájem o kombinaci uměleckých, badatelských, didaktických a výukových aspektů; něco podobného lze nalézt až u Bartókových šesti svazků *Mikrokosmu*. Avšak na rozdíl od Bartóka neexistuje v Rejchových sbírkách organizace jednotlivých úrovní obtížnosti, skladby jsou zde spíše shromážděny proto, aby představily všechny druhy skladebných forem, žánrů a řešení v opravdu pestré nabídce, ze které si lze dle libosti vybrat.

associée à Mendelssohn ou, pour le dire autrement, de la fugue baroque vue à partir d'une attitude esthétique neuve. Dans l'op. 97, les fugues, fugatos et inventions (ces dernières à la manière de Bach) abordent toutes sortes de techniques contrapuntiques, bien souvent avec de claires références à Bach et à Haendel, tout en recourant aussi à des styles baroques d'une époque antérieure, de Frescobaldi et Froberger par exemple. La manière dont Reicha réduit les épisodes en faveur d'un flux fugué plus continu, couplé à un chromatisme expressif ou une suggestion de modes d'église, rappelle les maîtres du XVIIe siècle. D'autres fugues évoquent plus une sorte de rondo dans le sens où la première présentation du thème, quoique légèrement variée, revient à la tonalité principale, donnant à la fugue un caractère quelque peu circulaire.

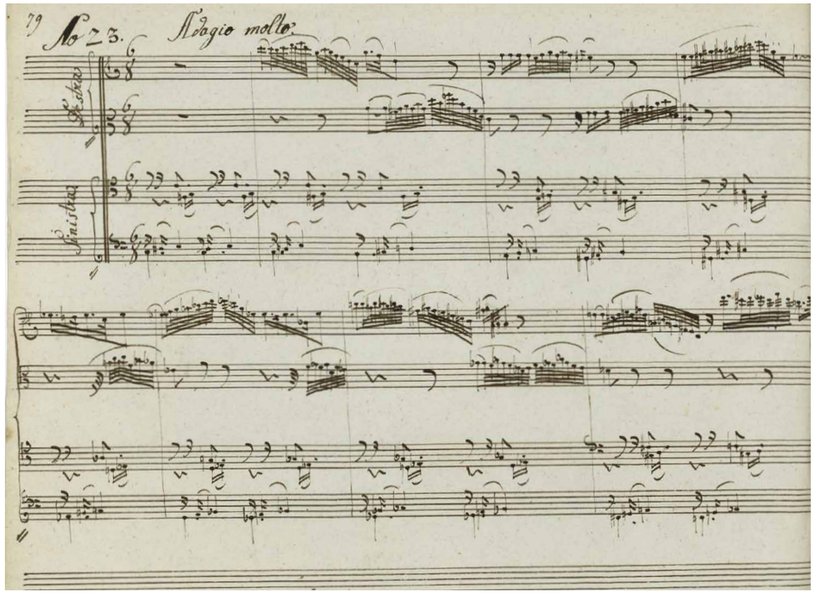
Les études

Le penchant de Reicha à mélanger le didactique, l'expérimental et l'artistique en de nombreuses œuvres, et ce brouillage des intentions, est sans nul doute le plus explicite dans sa musique de piano, en particulier dans les recueils. Le terme *étude* devenait de plus en plus courant dans les premières années du XIXe siècle, mais il restait principalement appliqué à une pièce instrumentale visant un problème technique ou un certain mode de jeu. Par contraste, les études de Reicha sont souvent une combinaison de technique et d'expérimentation, qui est également censée revêtir une signification esthétique.

Dans l'op. 30, les *Practische Beispiele* et l'op. 97, toutes les pièces brèves (au total, plus de 100 si l'on compte les *Études*, op. 97 comme 68 pièces) montrent une grande variété de techniques de composition, bien souvent expérimentales, preuve très claire de l'ambition de Reicha de mettre sur pied une véritable « boîte à outils » pour les jeunes qui veulent devenir compositeurs et pianistes. Ajoutons 33 des *Trente-six fugues* (deux des 36 sont incluses dans les *Practische Beispiele* et une dans l'op. 30), et l'on obtient plus de 140 pièces. Après les recueils de Bach *Das wohltemperierte Klavier* (Le Clavier bien temperé), *Inventionen und Sinfonien* (Inventions et sinfonias), *Klavierbuch für W. Fr. Bach* (Livre de clavier pour W. Fr. Bach), et des œuvres de grande envergure comme les *Goldberg-Variationen* (Variations Goldberg), il n'y a à peu près aucun compositeur qui ait pris un tel

Klavírní styl

Všichni skladatelé, snad obzvláště skladatelé-hráči na klávesové nástroje, si k nástroji vytvářejí určitý vztah, formovaný zvykem, cvičením, osobním vkusem a individuální fyziognomií, což již od brzkého věku může ovlivnit jejich klavírní styl. Rejcha nebyl výjimkou. Neměl sice stejně důkladnou průpravu jako například Beethoven, Dušek a Clementi a v letech, kdy byl aktivním hudebníkem, byla jeho hlavním nástrojem flétna, a tak se nemusel udržovat ve hře na klavír. Toto pozadí může vysvětlovat některé z „nedostatků" jeho klavírních kompozic (zvláštní vedení hlasů, podivné zdvojování, „duté" zvuky apod.). Rejchovy faktury často nejsou tak plné a bohaté jako ty jeho kolegů slavnějších klavíristů, i když jsou zde jistě výjimky a v některých ohledech stojí Rejcha v přímém kontrastu k převažujícímu vývoji směrem k většímu zvuku a plnější faktuře – může se někdy zdát téměř asketický. Rejcha také opakovaně používá neobvyklé klavírní faktury, které sahají v extrémech

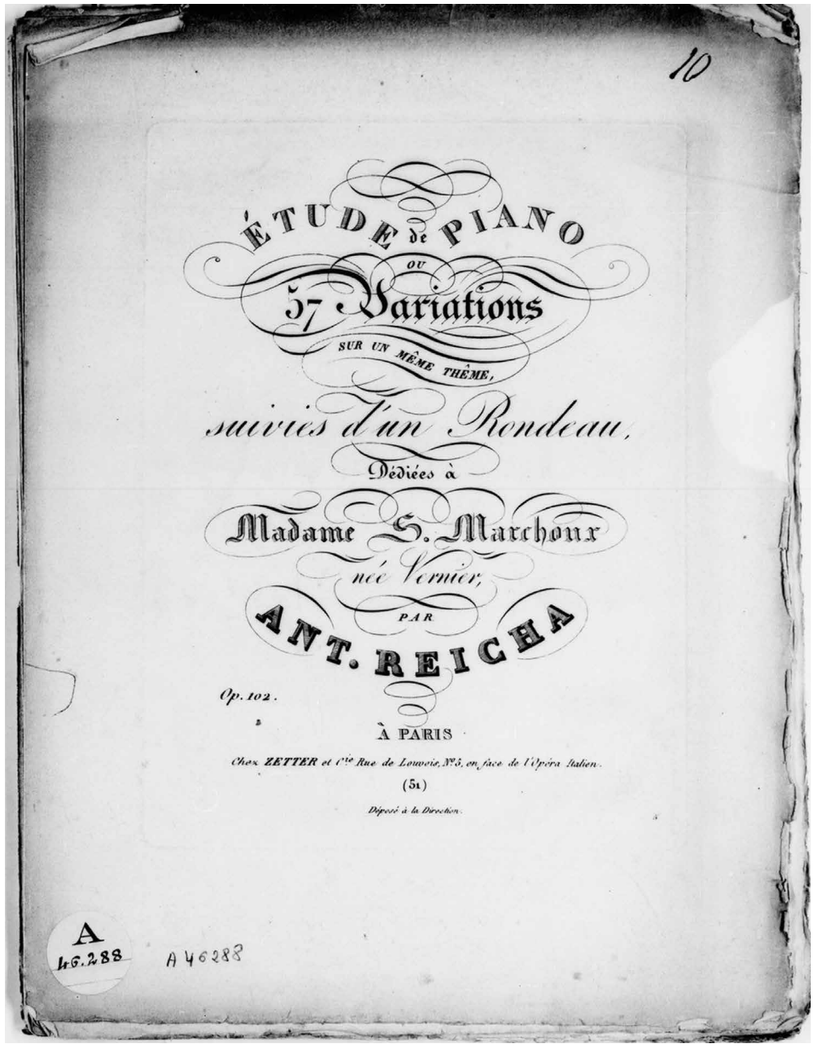


52 Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis [1794-1798], n° 23, p. 79 / č. 23, s. 79. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

intérêt à combiner l'artistique, le spéculatif, le didactique et le pédagogique, et il faut attendre Bartók et les six volumes de son *Mikrokosmos* pour trouver quelque chose de semblable. Mais, contrairement à Bartók, il n'y a pas d'organisation selon le degré de difficulté dans les recueils de Reicha, ils sont bien plutôt assemblés avec l'objectif de présenter toutes sortes de formes, de genres et de solutions de composition dans un véritable assortiment varié où l'on est libre de puiser.

Le style pianistique

Tous les compositeurs, en particulier peut-être les compositeurs qui jouent d'un instrument à clavier, développent une relation spécifique à leur instrument, formée par l'habitude, l'entraînement, le goût personnel et la physionomie individuelle, et qui peut très tôt marquer leur style pianistique. Reicha n'est pas une exception. Il n'a peut-être pas eu une formation aussi complète que Beethoven, Dussek et Clementi par exemple, et dans les années où il était encore un musicien exécutant, son instrument principal était la flûte, de sorte qu'il n'avait pas besoin d'entretenir son jeu au piano. Ce contexte peut expliquer certains des « défauts » de ses compositions pour piano (une étrange conduite des voix, des doublures bizarres, des sonorités « creuses », etc.). Bien souvent, ses textures ne sont pas aussi pleines et riches que celles de ses collègues pianistes plus illustres, bien qu'il y ait certainement des exceptions, et à certains égards, Reicha est en vif contraste par rapport à l'évolution dominante tendant à un son plus épais et des textures plus pleines – il peut quelquefois sembler presque ascétique. Il emploie aussi de façon récurrente des textures pianistiques inhabituelles, allant de solutions et figurations avant-gardistes jusqu'à une maladresse non idiomatique. Mais ces caractéristiques peuvent aussi s'expliquer en partie comme l'effort conscient, délibéré, de son esprit inquisiteur pour aller au-delà de l'évident et d'un euphonique de convention. C'est simplement une question de style très personnel, comme avec Janáček ou Satie, par exemple. Quoi qu'il en soit, on évolue ici sur un territoire qui présente des modes d'écriture assez inédits et singuliers auxquels l'oreille et les mains doivent parfois prendre le temps de s'habituer, voire de les accepter. Ils peuvent apparaître comme une marque d'excentricité, mais ce serait mal interpréter les intentions de Reicha et ils ne sont certainement pas typiques de toutes ses pièces pour piano.


10

ÉTUDE de PIANO
ou
57 Variations
SUR UN MÊME THÈME,
suivies d'un Rondeau,
Dédiées à
Madame S. Marchoux
née Vernier,
PAR
ANT. REICHA

Op. 102.

À PARIS
Chez ZETTER et Cie Rue de Louvoie, N°5, en face de l'Opéra Italien.
(51)
Déposé à la Direction.

A
46.288
A 46288

53 Antoine Reicha : *Étude de piano ou 57 variations sur un même thème suivies d'un rondeau*, op. 102. Paris : Zetter, [1825]. F-Pn, A-46288. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

L'histoire des éditions modernes

La première édition moderne d'une pièce de piano de Reicha – le Rondo finale de la deuxième sonate en *si* bémol majeur des *Trois sonates*, op. 46 – est celle de Musica Antiqua Bohemica, Editio Supraphon, Prague 1954. En 1962, *L'Art de varier*, op. 57, a été édité et publié par Supraphon en Tchécoslovaquie. Neuf ans s'écoulèrent encore avant que G. Henle Verlag, en 1971, ne publie *L'Art de varier* dans une deuxième édition moderne, regroupée en un volume avec la première édition moderne de la sonate en *mi* bémol majeur, op. 43, et de la *Fantaisie*, op. 61. En 1972, la seconde des *Deux fantaisies*, op. 59 était publiée par Arno Volk Verlag à Cologne au sein de l'anthologie monumentale *Das Musikwerk*, dans le volume *Die Fantasie II*. Enfin, en 1973, Supraphon et Bärenreiter, dans une édition conjointe, ont publié en trois volumes l'une des œuvres les plus célèbres de Reicha, ses *Trente-six fugues d'après un nouveau système*. Après cette « floraison » qui aura duré trois ans, rien ne se produisit plus pendant de longues années, même si l'intérêt pour la musique de Reicha en général continuait de grandir lentement mais sûrement, concentré surtout sur des enregistrements, dont certains étaient fondés sur des éditions tchèques récentes mais pas complètement fiables. La musique de piano, toutefois, restait largement sous-représentée et on continue de se demander pourquoi, mystérieusement, après la publication de ces œuvres très intrigantes et originales, elle n'a pas reçu l'attention qu'elle méritait. Dans différentes revues musicales, des articles qui recensaient et commentaient ces nouvelles éditions ont paru dans les années 1970 et 1980 et même après (voir bibliographie), souvent avec des réactions très mitigées allant d'un accueil positif, appréciateur, curieux et favorable à l'indifférence voire à la critique négative, mais plus rien de nouveau n'a suivi cet effort du début des années 1970.

En 2012, le musicologue Andrew Noble a publié une édition entièrement révisée des *Trente-six fugues* (Arno Dohr Verlag, Köln). Ainsi, les deux œuvres pour piano les mieux connues de Reicha – ce célèbre recueil de fugues et *L'Art de varier* – existaient désormais en deux éditions modernes, un doublon qui est sans aucun doute dû en partie à leur lien direct ou indirect à Beethoven, aux discussions entre les deux amis et à de possibles influences réciproques dans ces deux genres. L'étape suivante, dans ce processus bien trop lent, fut en 2013 la parution du volume 2:2 de la série *Antoine Reicha, Écrits inédits et oubliés*, publiée par

od pokročilých řešení a figurací k úrovni neobvyklých neobratností. Ale tyto znaky mohou být také částečně vysvětleny jako vědomé a záměrné úsilí Rejchovy hledající mysli, která sahá za hranice samozřejmého a tradičně libozvučného. Jednoduše tady jde o záležitost velmi osobního stylu, jako například u Janáčka či Satieho. Ať je to jakkoli, člověk se zde pohybuje na území, které vykazuje značně neobvyklé a podivné způsoby komponování, na které si ucho a ruce někdy musí nechat nějaký čas, aby si zvykly, či dokonce tyto způsoby přijaly. Takové postupy mohou být brány jako známky výstřednosti, ale to by znamenalo nesprávnou interpretaci Rejchových záměrů, a nejsou ostatně příznačné pro všechny jeho klavírní skladby.

Historie moderních edic

První moderní edice Rejchovy klavírní skladby, Rondo finale z druhé sonáty B dur z *Trois sonates*, op. 46, byla publikována v Praze v Musica Antiqua Bohemica, Editio Supraphon v roce 1954. *L'Art de varier*, op. 57, bylo vydáno československým Supraphonem v roce 1962. Uběhlo dalších devět let, než nakladatelství G. Henleho v roce 1971 vydalo *L'Art de varier* v druhé moderní edici, spojené v jednom svazku s první moderní edicí sonáty Es dur, op. 43, a *Fantaisie*, op. 61. V roce 1972 byla publikována druhá z *Deux fantaisies*, op. 59, u Arno Volk Verlag v Kolíně nad Rýnem v rámci monumentální antologie *Das Musikwerk* ve svazku *Die Fantasie II*. Konečně v roce 1973 Supraphon a Bärenreiter vydaly ve společné edici ve třech svazcích jedno z Rejchových nejslavnějších děl – *Trente-six fugues d'après un nouveau système*. Po tomto velkém počinu, trvajícím tři roky, se mnoho let nic nedělo, navzdory pomalému, ale stále rostoucímu všeobecnému zájmu o Rejchovu hudbu. Tento zájem byl většinou zaměřen na nahrávky, ačkoli některé z nich vycházely z nových, avšak ne úplně spolehlivých českých edic. Klavírní hudba byla nicméně stále velmi nedostatečně zastoupena a zůstává záhadou, proč si nezískala pozornost, jakou si zaslouží, i po vydání zmíněných velmi zajímavých a originálních děl. V různých hudebních časopisech vycházely během sedmdesátých a osmdesátých let 20. století i později články, které recenzovaly a probíraly tyto nové edice (viz seznam zdrojů), často s velmi smíšenými ohlasy, od pozitivních, oceňujících, zvědavých, sympatizujících až po lhostejné, či dokonce negativní. Avšak těmito snahami z počátku sedmdesátých let nebylo nic nového podníceno.

Georg Olms Verlag. Il contient les vingt-quatre pièces pour piano des *Practische Beispiele*, *ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers* (Exemples pratiques, une contribution à la culture intellectuelle du compositeur), c'est-à-dire les exemples qui sont commentés dans le texte intitulé *Philosophisch-practische Anmerkungen*. Autrement dit, il a fallu quarante ans depuis 1973 avant qu'une autre œuvre pour piano de Reicha non encore disponible dans une édition moderne ne soit publiée. Mais ces éditions ne couvraient qu'environ un quart de tout l'œuvre pour piano de Reicha, puisqu'il restait encore bon nombre de sonates, des séries de variations, deux amples cahiers d'études et quantité de pièces séparées qui n'étaient accessibles qu'en manuscrit ou à travers des éditions publiées du vivant de Reicha. Enfin, une percée est venue en 2014 quand la maison d'édition Symétrie de Lyon a commencé à publier les éditions de ces œuvres encore peu connues en dehors d'un cercle restreint de musicologues, de pianistes et d'aficionados. L'éditeur était l'Anglais Michael Bulley, qui s'intéresse à Reicha depuis les années 1980 et vit en France depuis 2003. À ce jour, il a édité chez Symétrie plus de vingt volumes de musique de piano de Reicha, y compris son concerto pour piano, et à Londres, chez Fountayne Editions, des œuvres de musique de chambre pour cordes de Reicha. Parmi les œuvres pour piano mentionnées spécifiquement dans cet article, les suivantes ont été publiées chez Symétrie : *Grande Sonate en* mi, op. 40, trois sonates, op. 46, *Grande Sonate en* ut, *Sonate en* fa, *Sonate en* ré, *Grande Sonate en* mi *bémol, Variations en* mi *bémol majeur,* op. 83*, Variations sur un thème de Gluck*, op. 87, *Étude de piano,* op. 102 (sous le titre *57 variations sur un thème de Grétry*), *34 Études dans le genre fugué*, op. 97 (en quatre volumes).

CONCLUSION

Si beaucoup des expérimentations les plus radicales et de ses solutions les plus audacieuses de Reicha se trouvent dans sa musique pour piano solo, cela ne signifie pas nécessairement qu'elle est d'une qualité supérieure à ses œuvres dans d'autres genres. Les quatuors et quintettes à cordes, par exemple, comprennent quantité d'œuvres d'un haut niveau musical. Le fait est plutôt que sa musique de piano, par plusieurs aspects, est assez différente et quelquefois tout à fait singulière, à coup sûr si on la compare à celle d'autres compositeurs de son temps. Elle regorge

Díky tomu, že v roce 2012 redigoval muzikolog Andrew Noble kompletně přepracované vydání *Trente-six fugues* (Arno Dohr Verlag, Köln), existují nyní dvě nejznámější Rejchova klavírní díla, zmíněná slavná sbírka fug a *L'Art de varier* ve dvou moderních edicích, bezpochyby částečně díky jejich přímé či nepřímé spojitosti s Beethovenem, s diskusemi mezi těmito dvěma přáteli a možnými vzájemnými vlivy, které se v těchto žánrech objevují. Další krok přišel v tomto zdlouhavém procesu v roce 2013 se svazkem 2:2 v řadě *Antoine Reicha, Écrits inédits et oubliés*, vydaném nakladatelstvím Georga Olmse. Ten obsahuje 24 klavírních skladeb z *Practische Beispiele*, *ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers* (Praktické příklady, příspěvek k intelektuální výbavě skladatele), tj. příkladech komentovaných v textu *Philosophisch-practische Anmerkungen.* Jinými slovy trvalo čtyřicet let, než bylo publikováno další Rejchovo klavírní dílo, do té doby nedostupné v moderní edici. I tak tyto edice zahrnují pouze čtvrtinu z celkového počtu Rejchova klavírního díla, jelikož je zde stále velký počet sonát, variačních souborů, dvě velké sbírky etud a mnoho samostatných skladeb dostupných pouze v rukopisech nebo ve formě edic vydaných za Rejchova života. Poslední průlom přišel v roce 2014, kdy lyonské vydavatelství Symétrie začalo publikovat edice zmíněných děl, stále málo známých mimo úzký okruh muzikologů, klavíristů a nadšenců. Editorem byl Michael Bulley, Angličan, jenž se zajímá o Rejchu od osmdesátých let 20. století a od roku 2003 žije ve Francii. Dosud vydal u Symétrie více než dvacet svazků Rejchovy klavírní tvorby včetně klavírního koncertu, dále jeho komorní hudbu pro smyčce u londýnských nakladatelů Fountayne Editions. Z klavírních děl speciálně zmíněných v tomto textu, jsou v Symétrii vydána následující: *Grande Sonate en* mi, op. 40, tři sonáty, op. 46, *Grande Sonate en* ut, *Sonate en* fa, *Sonate en* ré, *Grande Sonate en* mi *bémol, Variations en* mi *bémol majeur,* op. 83*, Variations sur un thème de Gluck*, op. 87, *Étude de piano,* op. 102 (pod názvem *57 variations sur un thème de Grétry*), *34 Études dans le genre fugué*, op. 97 (ve čtyřech svazcích).

ZÁVĚR

Skutečnost, že Rejchova tvorba pro sólový klavír obsahuje mnoho experimentů a odvážných řešení, nemusí nutně znamenat, že její kvalita je vyšší než Rejchova díla jiných žánrů. Například smyčcové kvartety a kvintety zahrnují mnoho děl

d'invention et montre une grande richesse, qui émane de la constante curiosité d'un des esprits les plus vifs, à travers sa variété en termes de genres, sa hardiesse, son entreprise et son approche intellectuelles. Malgré une certaine inégalité en qualité (qui vaut pour tous les genres de l'œuvre de Reicha), sa densité, comparée aux compositions de modèles illustres comme Clementi, Dussek et Hummel, est en fait plus grande. C'est une conséquence de l'esprit de recherche de Reicha et de sa ferme décision d'éviter de composer une musique seulement destinée à se vendre facilement sur le marché. Il n'y a guère d'écriture de routine dans ses œuvres pour piano et, même dans les pièces qui peuvent ne pas être plus que des bagatelles, on peut presque toujours trouver quelque chose de valable et d'intéressant. Dans son intrigant mélange d'ancien et de nouveau, la musique de piano de Reicha embrasse un vaste éventail d'influences et d'importants signes précurseurs du futur : depuis les inspirations plus anciennes du baroque, avec des procédés comme le ricercar et des formes statiques comme la passacaille, via le grand héritage de Haydn et de Mozart, jusqu'à la dissolution de la fugue en tant que genre conservateur, la métamorphose d'un thème de variation et, dans plusieurs des œuvres les plus radicales, notamment sur le plan harmonique, à de forts pré-échos de Berlioz, de Liszt, de Schumann, et bien au-delà.

vysoké hudební úrovně. Jde spíše o to, že klavírní hudba je v některých ohledech velmi odlišná a někdy zcela jedinečná, především ve srovnání se soudobými skladateli. To ukazuje na velkou hojnost invence a bohatství, vycházející z neochvějné zvědavosti nejčilejší mysli, jež se projevuje svou pestrostí z hlediska žánrů, odvahy, intelektuálního úsilí a přístupu. Navzdory nerovnoměrné kvalitě (která platí v Rejchově díle pro všechny žánry) je tato hustota, ve srovnání s díly významných vzorů, jakými byli Clementi, Dusík a Hummel, skutečně vyšší. Toto je důsledkem Rejchovy hledající mysli a jeho odhodlaného rozhodnutí vyhnout se komponování hudby pouze za účelem jejího snadného prodeje na hudebním trhu. Rutinní psaní se v jeho klavírních dílech téměř nevyskytuje, a to dokonce ani ve skladbách, které jsou jen maličkostmi, můžeme téměř vždy najít něco cenného a zajímavého. To představuje, ve fascinující kombinaci starého a nového, nejen širokou škálu vlivů, ale i stejně důležitých předzvěstí budoucnosti: od starších barokních postupů, jakými byly ricercary, a statických forem, jako například passacagliií, přes velké dědictví Haydna a Mozarta až k zániku fugy jako konzervativního žánru, proměně variačních témat a v některých nejradikálnějších dílech, zejména na poli harmonie, silných náznaků tvorby Berlioze, Liszta, Schumanna a mnohých dalších.

CHAPITRE VI / KAPITOLA VI

En immersion dans la culture du quatuor à cordes du début du XIXe siècle avec Antoine Reicha

Louise Bernard de Raymond

Pour le mélomane du XXIe siècle habitué à aller écouter le quatuor à cordes dans des salles de concert où des ensembles professionnels interprètent dans leurs moindres détails les chefs-d'œuvre longuement travaillés de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy ou Ravel, et où le public, silencieux, tire un intense plaisir à réentendre des œuvres bien connues dont il possède des enregistrements, la pratique foisonnante du quatuor au début du XIXe siècle a de quoi déconcerter. Ce genre musical était en effet alors exécuté dans des contextes très variés. La musique de chambre – telle que nous la désignons aujourd'hui – était ainsi jouée avec enthousiasme dans les demeures bourgeoises où amis et famille se réunissaient chaque semaine autour d'un pupitre [282] : œuvres du répertoire, aussi bien que transcriptions de symphonies ou d'opéras pour quatuor se mêlaient alors pour le divertissement de chacun. Chez les mécènes issus de la haute noblesse, les invités pouvaient quant à eux entendre des quatuors donnés par les grands artistes de l'époque – exécutions auxquelles se mêlait parfois l'hôte ou l'un de ses convives. Nombreux étaient également les aristocrates à pratiquer le quatuor dans un cadre plus informel, souvent secondés par des instrumentistes de métier. C'est dans ce contexte luxuriant qu'apparurent au début du XIXe siècle les premiers concerts publics de musique de chambre donnés par des formations entièrement professionnelles, ancêtres des concerts qui nous sont familiers. Mais ce phénomène était alors encore très limité et c'est donc davantage au vaste public invisible des amateurs, dont la pratique domestique était intense, que s'adressaient les quatuors composés à l'époque.

C'est à une fascinante plongée dans cette culture musicale que nous invite l'imposant corpus de quatuors d'Antoine Reicha (vingt publiés de son vivant et autant de manuscrits inédits [283]). Ces œuvres composées entre la fin du XVIIIe siècle

282 Voir à ce sujet BASHFORD 2010, p. 292-294 ; SUMNER LOTT 2018.

283 Voir la liste des quatuors de Reicha en annexe de cet article. Dix-huit des quatuors furent publiés en cinq recueils de trois ou six œuvres (op. 48, 49, 90, 94 et 95) et deux de manière indépendante (op. 52 et 58).

Pohroužení se do prostředí smyčcových kvartetů počátku 19. století s Antonínem Rejchou

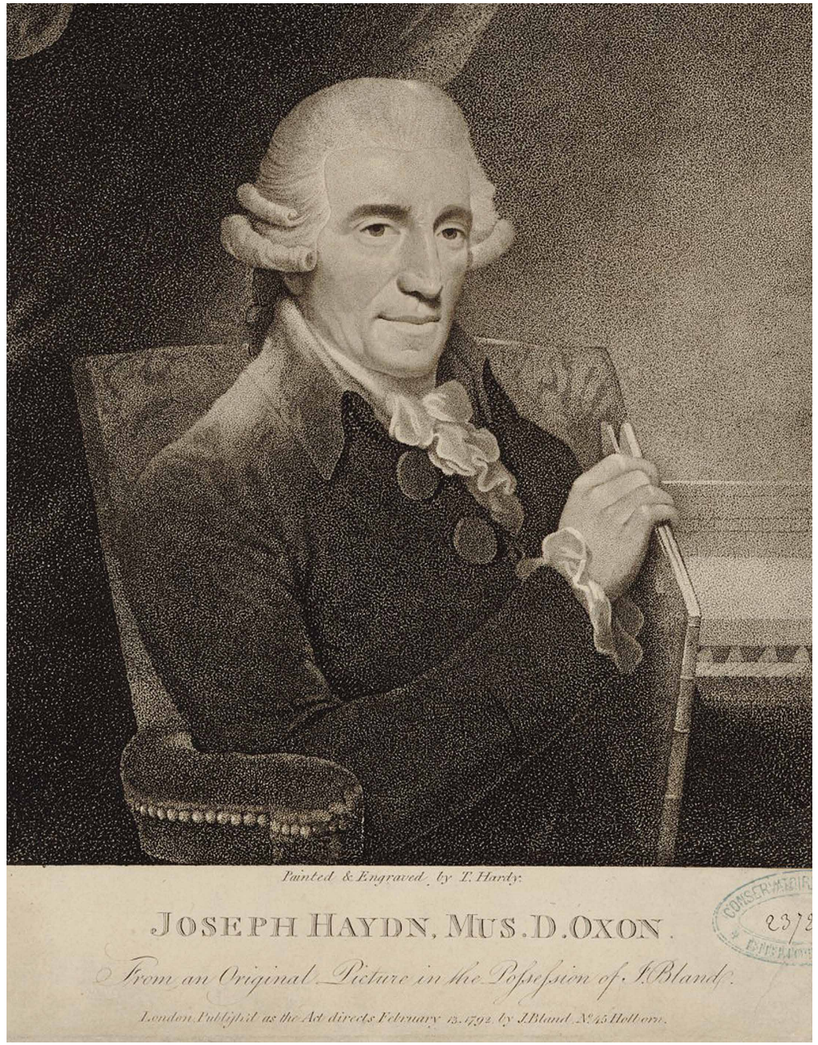
Louise Bernard de Raymond

Milovníka hudby ve 21. století, jenž je zvyklý poslouchat smyčcové kvartety v koncertních síních, kde profesionální ansámbly interpretují dlouho a do nejmenších detailů nastudovaná mistrovská díla Haydna, Mozarta, Beethovena, Brahmse, Debussyho nebo Ravela a kde publikum tiše a s nadšením poslouchá dobře známé kusy, jejichž nahrávky vlastní, může bující hudební praxe kvartetu na počátku 19. století uvést do rozpaků. Kontext provozování tohoto hudebního žánru byl totiž v této době značně rozličný. S nadšením byla komorní hudba, tak jak ji chápeme dnes, hrána v měšťanských domech, kde se u hudebních stojanů každý týden potkávali známí a rodina:[282] díla kvartetního repertoáru se mísila s přepisy symfonií nebo oper pro kvarteto, podle toho, čím se kdo bavil. U mecenášů z prostředí vysoké šlechty mohli hosté vyposlechnout kvartety v provedení nejlepších interpretů té doby – hudbu provozoval někdy i sám hostitel, anebo někdo z jeho blízkých. Často kvartety hráli aristokraté při neformálních setkáních a nezřídka jim sekundovali profesionální instrumentalisté. V tomto přebujelém kontextu se na počátku 19. století objevily první veřejné koncerty komorní hudby v podání zcela profesionálních uskupení, to znamená předchůdci koncertů, jak je známe dnes. Ale tento fenomén byl tehdy ještě velkou vzácností a kvartety zkomponované v té době se obracely spíše na široké publikum neviditelných amatérů, kteří se intenzivně věnovali domácímu muzicírování.

Impozantní korpus kvartetů Antonína Rejchy (dvacet jich vydal za svého života a existuje stejné množství nevydaných rukopisů)[283] nás přímo vyzývá na fascinující cestu do útrob této hudební kultury. Tato díla zkomponovaná od konce 18. století

282 Na toto téma viz BASHFORD 2010, s. 292-294; SUMNER LOTT 2018.

283 Viz seznam Rejchových kvartetů v příloze tohoto článku. Osmnáct kvartetů bylo vydáno v rámci pěti sbírek po třech nebo šesti kusech (op. 48, 49, 90, 94 a 95) a dva vyšly samostatně (op. 52 a 58).



54 Thomas Hardy : Franz Joseph Haydn (1792). F-Pn, EST Haydn F 030.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

do dvacátých let 19. století jsou příležitostí, abychom zmínili mnohé osobnosti spjaté se světem kvartetů začátku 19. století, s nimiž byl Rejcha v kontaktu.[284] V první části této kapitoly se tedy setkáme s hudebními vydavateli, významnými houslisty, skladateli, anebo milovníky hudby z řad šlechty. Pokusíme se díky nim pochopit, jak Rejchovy kvartety dokládají různorodost prostředí, pro něž byly zkomponovány. Zejména uvidíme, jak byly komorní hudba a divadlo – operní, či nikoliv – propojené. Toto ponoření se do hudebního života té doby nám následně umožní lépe pochopit zpěvnost a teatralitu samotných Rejchových skladeb.

Rejchovy kvartety v hudebním prostředí počátku 19. století

Dvacet Rejchových kvartetů, jež vyšly tiskem, lze rozdělit do dvou skupin, které se od sebe liší jak datem vydání, tak místem, kde skladatel pobýval v době vydání. Prvních osm vyšlo v letech 1804 a 1805 v Lipsku v nakladatelství Breitkopf & Härtel v době Rejchova vídeňského pobytu (1802–1808).[285] Dalších dvanáct vyšlo po jeho definitivním přesunu do Paříže v roce 1808.[286] Mezi nimi vyšlo tiskem šest kvartetů, op. 90, pravděpodobně zároveň kolem roku 1820, a to u Philippa Petita v Paříži, Simrocka v Bonnu a u Breitkopf & Härtel v Lipsku. Můžeme se domnívat, že sjednat toto rozsáhlé vydání u tří významných nakladatelství skladateli pomohlo evropské renomé, které si získaly jeho dechové kvintety v prvních letech restaurace Bourbonů. Tři kvartety, op. 94, a tři kvartety, op. 95, publikoval Pacini zřejmě kolem roku 1820 v Paříži.[287] Datum kompozice těchto děl není známo, ale díky jejich kritickému vydání a stylistickým analýzám, jimž jsem se věnovala při přípravě své doktorské práce, se mohu domnívat, že tyto dvě skupiny byly pravděpodobně složeny každá v jiném období. Při systematické analýze některých parametrů těchto skladeb (vzájemné uspořádání čtyř vět, forma, harmonický a tonální jazyk,

284 Studie z posledních let se pokusily přestavět způsob, jakým byly zformulovány dějiny kvartetu, a to poukázáním na tento žánr nejen skrz dějiny mistrovských skladeb, jak tomu bylo dosud, ale také prostřednictvím zkoumání kulturních dějin, kdy se berou v potaz také okolnosti provozování, prostředky šíření pomocí tištěných edic či jednotlivé zainteresované subjekty (skladatelé, vydavatelé, posluchači, spotřebitelé, hráči atd.). Viz NOVEMBER 2013 a 2017; SUMNER LOTT 2018; MORABITO 2020a.

285 *Trois quatuors*, op. 48, *Grand quatuor*, op. 52 a *Quatuor*, op. 58 (1804), *Trois quatuors*, op. 49 (1805).

286 *Six quatuors*, op. 90, *Trois quatuors*, op. 94 a *Trois quatuors*, op. 95.

287 Určení datace jednotlivých edic Rejchových kvartetů není snadný úkol. V dodatku nalezne čtenář zpřesňující informace, jak jsem k těmto návrhům roků vydání dospěla.

et les années 1820 sont l'occasion d'évoquer de nombreuses figures liées à la culture du quatuor du début XIXe siècle avec lesquelles Reicha était en contact [284]. Dans la première partie de ce chapitre, nous rencontrerons ainsi des éditeurs de musique, de grands violonistes, des compositeurs ou encore des amateurs issus de la noblesse. Avec eux, nous nous efforcerons de comprendre comment les quatuors de Reicha témoignent de la diversité des contextes pour lesquels ils furent conçus. Nous verrons notamment combien musique de chambre et théâtre – lyrique ou non – étaient alors liés. Cette immersion dans la vie musicale de cette époque nous permettra, dans un second temps, de mieux comprendre les références à la vocalité et à la théâtralité dans les œuvres de Reicha elles-mêmes.

Les quatuors de Reicha dans la culture musicale du début du XIXe siècle

Les vingt quatuors publiés de Reicha se divisent en deux groupes, isolés l'un de l'autre à la fois par leurs dates d'édition et les lieux où le compositeur séjournait au moment de leur publication. Les huit premiers parurent en 1804 et 1805 à Leipzig chez Breitkopf & Härtel, au cœur du séjour viennois de Reicha (1802-1808) [285]. Les douze autres furent édités après son installation définitive à Paris en 1808 [286]. Parmi eux, les six quatuors op. 90 firent l'objet d'une édition vraisemblablement simultanée par Philippe Petit à Paris, Simrock à Bonn et Breitkopf & Härtel à Leipzig autour de 1820. On peut imaginer que c'est la renommée européenne acquise grâce aux quintettes à vent dans les premières années de la Restauration qui permit au compositeur de négocier cette publication d'envergure avec ces trois grands éditeurs. Les trois quatuors op. 94 et les trois quatuors op. 95 furent quant à eux publiés à Paris chez Pacini, probablement vers 1820 [287]. Les dates de composition

284 De récentes études ont cherché à déconstruire la manière dont l'historiographie sur le quatuor s'est constituée en envisageant le genre non plus seulement à travers l'histoire de ses chefs-d'œuvre comme ce fut longtemps le cas, mais par le biais d'une histoire culturelle prenant en compte les conditions de sa pratique, les moyens de sa diffusion par l'édition imprimée ou encore les multiples acteurs en jeu (compositeurs, éditeurs, auditeurs, consommateurs, exécutants, etc.). Voir NOVEMBER 2013 et 2017 ; SUMNER LOTT 2018 ; MORABITO 2020a.

285 *Trois quatuors* op. 48, *Grand quatuor* op. 52 et *Quatuor* op. 58 (1804), *Trois quatuors* op. 49 (1805).

286 *Six quatuors* op. 90, *Trois quatuors* op. 94 et *Trois quatuors* op. 95.

287 La détermination des dates de publication des quatuors de Reicha n'est pas une tâche aisée. On trouvera en annexe des précisions sur la manière dont je suis arrivée à ces estimations.

tematické struktury, způsob komponování pro čtyři hlasy, atd.) jsem došla k závěru, že každá z těchto skupin obsahovala určité společné prvky, kterými se lišila od druhé skupiny.[288]

Vydané kvartety jsou ve většině případů spojené po třech nebo šesti a vytištěné pouze v nástrojových partech, což znamená, že vydání sloužilo pro hru (nikoli pro studijní účely), jak bylo v té době zvykem. Z titulních stran a věnování lze získat informace o cílové skupině těchto vydání.[289] Použití francouzštiny na titulní straně kvartetů publikovaných u Breitkopfa roku 1804 svědčí o ambicích vydavatelství, které se obrací na mezinárodní publikum.[290] Věnování obsahují pouze kvartety vydané během Rejchova pařížského období. Ta jsou adresována rozličným osobám – opus 90 je věnován „váženému panu vévodovi z Duras, pairu Francie a prvnímu šlechtici Královské komory", opusy 94 a 95 jsou „zkomponovány a věnovány" jeho „přátelům", Pierru Baillotovi (1771–1842) a Pierru Rodemu (1774–1830), dvěma velkým francouzským houslistům té doby, kteří byli také Rejchovými žáky ve skladbě při jeho příjezdu do Paříže roku 1808.[291] První ze jmenovaných byl zakladatelem veřejných koncertů komorní hudby v Paříži v roce 1814. Jeho profesionální kvartetní ansámbl si záhy získal vynikající renomé. Druhý se také věnoval kvartetům, ale v méně formálním prostředí, jak ukážeme níže. Přestože Baillot byl Rejchovým blízkým přítelem,[292] málokdy na svých koncertech hrál jeho skladby. Víme jen, že dne 8. března 1823,[293] u příležitosti třiasedmdesátého koncertu Baillotova kvarteta byl proveden úryvek z opusu 48, č. 2 (1804). Podle slov amatérského skladatele Jacquese-Augusta Delaira (1795–1964), Rejchova žáka, uvedl Baillot také několikrát pomalou větu z opusu 48, č. 1, která patřila na koncertech mezi jeho zvláště oblíbené.[294]

288 Viz BERNARD DE RAYMOND 2013.

289 O komercializaci smyčcového kvartetu a o reklamě vídeňských vydavatelství z počátku 19. století, viz NOVEMBER 2017, s. 80-90 a SUMNER LOTT 2018, s. 21-45.

290 Viz WYN JONES 2005, s. 145.

291 DELAIRE 1837, s. 10-11. Zápis kurzu pro Baillota, který jím byl vlastnoručně a čistopisně opsán, byl dlouhou dobu součástí rodinného archivu, jenž byl nedávno darován do hudebního oddělení Francouzské národní knihovny (signatura fondu: VM FONDS 192 BAS). Rukopis byl také zdigitalizován nadací Bru-Zane a je k dispozici na: http://www.bruzanemediabase.com/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot.

292 O tom svědčí několik dopisů, které jsou uloženy v hudebním oddělení Francouzské národní knihovny.

293 Viz FAUQUET 1986, annexe III, s. 309. Tato příloha obsahuje programy 155 koncertů Baillotova kvarteta konaných od 12. prosince 1814 do 25. února 1834.

294 DELAIRE 1837, s. 13. Dochované programy Baillotova kvarteta totiž nepokrývají celou dobu aktivity ansámblu (1814-1840).

de ces œuvres ne sont pas connues, mais l'édition critique et l'analyse stylistique que j'en ai faites lors de la préparation de ma thèse de doctorat m'avaient permis de supposer que les deux groupes avaient probablement bien été écrits à des moments différents. En analysant de manière systématique certains paramètres de ces compositions (organisation des quatre mouvements entre eux, formes, langage harmonique et tonal, structures des thèmes, gestion de l'écriture à quatre parties, etc.), j'étais arrivée à la conclusion que chacun des deux groupes présentait des traits d'homogénéité qui le distinguait de l'autre [288].

Les quatuors édités sont organisés dans leur grande majorité par opus de trois ou six et imprimés en parties séparées uniquement, ce qui indique qu'ils furent conçus pour être joués (et non pour être étudiés), comme c'était l'usage à l'époque. Les pages de titre et les dédicaces nous renseignent sur le public visé par ces publications [289]. L'utilisation du français sur la page de titre des quatuors publiés par Breitkopf en 1804 souligne que la maison d'édition ambitionnait un public international [290]. Seuls les quatuors publiés pendant la période parisienne de Reicha comportent des dédicaces. Celles-ci s'adressent à des figures très différentes : l'op. 90 est dédié « à Monseigneur le Duc de Duras, Pair de France et premier Gentilhomme de la Chambre du Roi », les op. 94 et 95 sont quant à eux « composés et dédiés » à ses « amis » Pierre Baillot (1771-1842) et Pierre Rode (1774-1830), deux des grands violonistes français de l'époque qui furent également élèves de Reicha en composition à l'arrivée de ce dernier à Paris en 1808 [291]. Le premier fut le fondateur des premières séances publiques de musique de chambre à Paris en 1814. Son ensemble professionnel de quatuor acquit rapidement une renommée exceptionnelle. Le second s'adonnait également au quatuor, mais dans des contextes plus informels, comme nous le verrons plus loin. Bien que Baillot fut un grand ami de Reicha [292], il joua rarement ses œuvres

288 Voir BERNARD DE RAYMOND 2013.

289 Sur la commercialisation du quatuor à cordes et la manière dont les maisons d'édition viennoises du début du XIXe siècle en faisaient la publicité, voir NOVEMBER 2017, p. 80-90 et SUMNER LOTT 2018, p. 21-45.

290 Voir WYN JONES 2005, p. 145.

291 DELAIRE 1837 p. 10-11. Le cours reçu par Baillot et copié au propre de sa main est longtemps resté dans le fonds d'archives familiales qui a récemment été donné au département de la Musique de la BnF (cote du fonds : VM FONDS 192 BAS). Le manuscrit a également été numérisé par la fondation Bru-Zane et est consultable sur : http://www.bruzanemediabase.com/Fonds-d-archives/Fonds-Baillot.

292 Ce dont témoignent les quelques lettres qui subsistent au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France.

Delaire také tvrdil, že Rejchovy kvartety pravidelně hráli bratři Tilmantové, jejichž ansámbl byl založen roku 1833.[295] O skladatelových kvartetech však nenajdeme zmínku v dobovém tisku, výjimkou je krátká recenze „Vídeňských kvartetů", která vyšla roku 1808 v *Allgemeine musikalische Zeitung*.[296] Rejchovy kvartety tak byly pravděpodobně hrány v domácím prostředí amatérského muzicírování, což platí pro většinu skladatelů té doby. Vypadá to ale, že si tato díla našla své publikum, protože figurují v katalozích různých vydavatelství ještě ve druhé polovině 19. století.[297] Věnování Baillotovi a Rodemu u opusů 94 a 95 si tedy můžeme vysvětlit různými způsoby (z nichž jeden nevylučuje druhý). Může být svědectvím o skutečné náklonnosti, o úctě k interpretům svých vlastních děl. Rejcha svým věnováním naznačuje, že svá kvarteta složil právě pro ně: možná, že tito houslisté dokonce při komponování spolupracovali, neboť pouze u těchto dvou opusů obsahuje part prvních houslí prstoklady, které mohli navrhnout právě tito dva virtuózové. V tomto smyslu by věnování bylo svědectvím o tom, že se žánr kvartetu pomalu prosazoval mezi profesionálními hráči. Rejcha však mohl také využít proslulost těchto houslistů jako reklamu. Titulní strana opusu 94 ve velmi elegantní úpravě zdůrazňuje Baillotovo jméno ozdobným, větším písmem než jméno skladatelovo, jméno houslisty je nad to umístěno doprostřed stránky (obr. 55). Trh s hudebninami byl v té době velmi konkurenční, bylo tedy třeba odlišit se vůči amatérské veřejnosti, která by si chtěla pořídit skladby pro své domácí muzicírování. Vedle toho, třebaže bylo Rejchovo

295 DELAIRE 1837, s. 13: „Rejcha také publikoval několik kvartetových skladeb pro dvoje housle, violu a violoncello a šest trií pro klavír, housle a violoncello, jejichž byli bratři Tilmantové často vynikajícími interprety. První dílo v těchto kvartetech obsahuje Andante [ve skutečnosti Adagio], které pan Baillot měl velmi rád a které často hrál během svých koncertů." Programy koncertů bratrů Tilmantových se podařilo naneštěstí zrekonstruovat jen částečně, a ty, o nichž víme, Rejchu nezmiňují. Viz FAUQUET 1986, s. 119–122. Toto kvarteto tvořili houslisté Théophile Tilmant a Camille Claudel, violista Chrétien Urhan a Alexandre Tilmant na violoncello. I přes nedostatek pramenů k tomuto uskupení můžeme důvěřovat Delairově svědectví, protože toto kvarteto převzalo následně hlavní úlohu při založení Société de musique classique (Společnosti klasické hudby) v listopadu 1847, která pravidelně hrála Rejchovy komorní kusy s dechovými nástroji (*Ibid.*, s. 194–197).

296 „Recensionen. […] 4) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle*. Oeuv. 48. […] 5) *Trois detto* Oeuv. 49. […] 6) *Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle*. Oeuv. 52 […], (Sämmtlich komponirt von Antoine Reicha und verlegt von Breitkopf und Härtel in Leipzig)", *AMZ*, 1808, n° 9 (30. listopadu), sl. [129] a 134–135.
Velmi děkuji Olivieru Morandovi, že mě informoval o výsledcích svého systematického průzkumu dále jmenovaných novin vydávaných v období restaurace Bourbonů: *Le Constitutionnel*, *Courrier des spectacles*, *Le Camp-volant*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Journal de Paris*, *Journal des théâtres, de la littérature et des arts, Journal du commerce, Le Moniteur universel*, a rovněž plakátů dochovaných v Knihovně-Muzeu Opery.

297 Kvartety op. 48, 49, 52, 58 a op. 90 jsou například uvedeny v katalogu vydavatelství Breitkopf ještě roku 1860 a op. 90 v katalogu vydavatelství Simrock roku 1870.

lors de ses concerts. On sait qu'un extrait de l'op. 48, n° 2 (1804) fut exécuté lors de la soixante-treizième séance du quatuor de Baillot, le 8 mars 1823 [293]. D'après le compositeur amateur Jacques-Auguste Delaire (1795-1864), élève de Reicha, Baillot aurait également donné plusieurs fois le mouvement lent de l'op. 48, n° 1, qu'il affectionnait particulièrement, lors de ses séances [294]. Toujours selon Delaire, les quatuors du compositeur étaient joués régulièrement par le quatuor des frères Tilmant fondé en 1833 [295]. On ne trouve pas non plus mention des quatuors dans la presse de l'époque, seule une courte recension des quatuors « viennois » parue en 1808 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* nous est parvenue [296]. Les quatuors de Reicha semblent donc avoir été essentiellement exécutés dans le cadre domestique de la pratique amateur, comme ce fut le cas pour la plupart des compositeurs d'alors. Il apparaît que ces œuvres ont rencontré leur public, puisqu'on les trouve toujours au catalogue de différents éditeurs dans la seconde moitié du XIXe siècle [297]. Ainsi, la dédicace des op. 94 et 95 de Reicha à Baillot et Rode peut être lue de diverses manières (qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre). Elle peut témoigner d'une réelle marque d'affection et de déférence envers

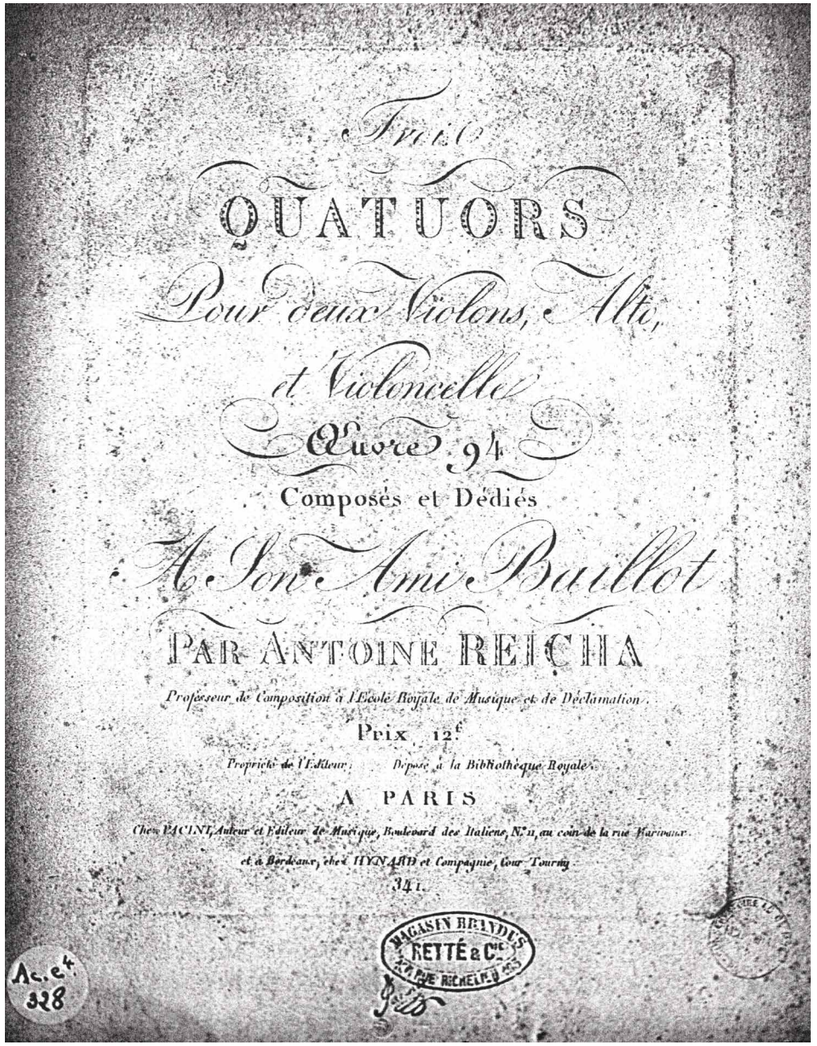
293 Voir FAUQUET 1986, annexe III, p. 309. Cette annexe regroupe les programmes de cent cinquante-cinq séances du Quatuor Baillot, depuis le 12 décembre 1814 jusqu'au 25 février 1834.

294 DELAIRE 1837, p. 13. Les programmes conservés du quatuor Baillot ne couvrent en effet pas toute sa période d'activité (1814-1840).

295 *Ibid.* : « Reicha a aussi publié plusieurs œuvres de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, et six trios pour piano, violon et violoncelle, dont MM. Tilmant ont souvent été les brillants interprètes. Le premier œuvre de ces quatuors contient un Andante [en réalité un Adagio] que M. Baillot affectionnait, et qu'il a joué fréquemment dans ces intéressantes soirées ». Malheureusement, les programmes des séances des frères Tilmant n'ont pu être reconstitués que très partiellement, et ceux dont on a pu garder trace ne mentionnent pas Reicha ; voir FAUQUET 1986, p. 119-122. Ce quatuor était formé des violonistes Théophile Tilmant et Camille Claudel, de l'altiste Chrétien Urhan et d'Alexandre Tilmant au violoncelle. Malgré l'absence de sources sur cette formation, on peut accorder crédit aux déclarations de Delaire, puisque ce quatuor prit par la suite une part prépondérante à la création de la Société de musique classique en novembre 1847 qui joua régulièrement la musique de chambre avec vents de Reicha (*Ibid.*, p. 194-197).

296 « Recensionen. [...] 4) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 48. [...] 5) *Trois detto* Oeuv. 49. [...] 6) *Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 52 [...], (Sämmtlich komponirt von Antoine Reicha und verlegt von Breitkopf und Härtel in Leipzig) », *AMZ*, 1808, n° 9 (30 novembre), col. [129] et 134-135.
Je remercie vivement Olivier Morand pour m'avoir communiqué les résultats de ses travaux de dépouillement systématique des journaux suivants durant la période de la Restauration : *Le Constitutionnel*, le *Courrier des spectacles*, *Le Camp-volant*, le *Journal des débats politiques et littéraires*, le *Journal de Paris*, le *Journal des théâtres, de la littérature et des arts*, le *Journal du commerce*, *Le Moniteur universel* ainsi que les affiches conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

297 Les quatuors op. 48, 49, 52, 58 et op. 90 sont, par exemple, toujours mentionnés dans le catalogue de Breitkopf en 1860, et l'op. 90 dans celui de Simrock en 1870.


Trois
QUATUORS
Pour deux Violons, Alto,
et Violoncelle
Œuvre 94
Composés et Dédiés
A Son Ami Baillot
PAR ANTOINE REICHA
Professeur de Composition à l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation.
Prix 12f
Propriété de l'Editeur. Déposé à la Bibliothèque Royale.
A PARIS
Chez PACINI, Auteur et Editeur de Musique, Boulevard des Italiens, N.° 11, au coin de la rue Marivaux.
et à Bordeaux, chez HYNARD et Compagnie, Cour Tourny.
341.
MAGASIN BRANDUS
RETTÉ & Cie
RUE RICHELIEU
Ac. e4 328

55 Antoine Reicha : *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle Œuvre 94*. Paris : Pacini, [ca 1820]. Page de titre / titulní strana. F-Pn, AC E4-328. (© Bibliothèque nationale de France)

des interprètes de ses œuvres. Reicha indiquerait ainsi par sa dédicace qu'il a composé ces quatuors pour eux : peut-être ces violonistes ont-ils en effet participé à leur écriture, ces deux opus étant, de fait, les seuls dans lesquels la partie de premier violon comporte des doigtés qui pourraient avoir été suggérés par les deux virtuoses. En ce sens, ces dédicaces témoigneraient de la prise en main progressive du genre par des artistes de profession. Mais Reicha a également pu utiliser la célébrité de ces violonistes à des fins publicitaires. La page de titre de l'op. 94, très élégamment gravée, met en exergue le nom de Baillot : noté dans une police en italique plus grande que celle utilisée pour le nom du compositeur et souligné par une vignette, le nom du violoniste est placé au centre de la page (fig. 55). Le marché de l'édition musicale était alors extrêmement compétitif, il était donc nécessaire de se démarquer auprès des amateurs susceptibles de vouloir se procurer des œuvres à jouer lors de leurs séances musicales. Par ailleurs, bien que l'amitié qui unissait Reicha à Baillot et Rode ait vraisemblablement été sincère, l'emploi du terme « ami » dans les phrases de dédicace n'est pas anodin. Il s'agissait probablement pour Reicha d'un moyen de renforcer son image de compositeur de musique de chambre en s'associant publiquement à des instrumentistes étroitement liés à la pratique professionnelle du quatuor par le public de l'époque [298].

La dédicace de l'op. 90 au duc de Duras est manifestement d'un autre ordre et témoigne d'aspects différents de la pratique du quatuor. Amédée-Bretagne-Malo de Durfort (1771-1838) retrouva à la Restauration le titre de premier gentilhomme de la Chambre du roi qu'il possédait avant la Révolution. C'est en partie lui qui supervisa la réorganisation de la musique du roi en 1815 [299]. À ce titre, on comprend bien pourquoi un compositeur comme Jean-François Le Sueur (1760-1837), qui réussit à conserver son poste du surintendant de la musique du roi à la Restauration, lui dédia plusieurs de ses œuvres (notamment trois *Te Deum* en 1829). Le lien entre Reicha et ce personnage haut placé du régime monarchique restauré est en revanche inconnu. Le compositeur a bien entendu pu lui dédier une œuvre dans l'espoir – ou en retour – d'une faveur, ou dans celui d'être joué lors de cérémonies assurées par les instrumentistes de la musique du roi. Cette dédicace illustrerait alors une pratique ancienne d'hommage à un mécène – pratique qui bénéficie au compositeur, aussi bien qu'au dédicataire dont le pouvoir, comme l'image de protecteur

298 Voir GREEN 2009.

299 CARBONNIER 2015, p. 165-182.

přátelství s Baillotem a Rodem zjevně upřímné, použití termínu „příteli" v textu věnování není bezvýznamné. Pravděpodobně to pro Rejchu znamenalo způsob, jak podpořit svou pověst skladatele komorní hudby, když se veřejně přihlásil k hudebníkům, které měla tehdejší veřejnost úzce spjaté s profesionálním provozováním kvartetů.[298]

Věnování opusu 90 vévodovi z Duras má jiný význam a svědčí o jiných aspektech provozování kvartetů. Amédée-Bretagne-Malo z Durfortu (1771–1838) získal v období restaurace monarchie zpět titul prvního šlechtice Královské komory, který zastával před Velkou francouzskou revolucí. Částečně měl na starost reorganizaci královských hudebních těles v roce 1815.[299] V této souvislosti je jasné, proč skladatel jako Jean-François Le Sueur (1760–1837), který úspěšně udržel svůj úřad hlavního intendanta královské hudby v období restaurace Bourbonů, věnoval právě vévodovi z Durfortu několik svých skladeb (zejména tři *Te Deum* z roku 1829). Vztah Rejchy k této osobnosti zastávající vysoké postavení v režimu obnovené monarchie však neznáme. Skladatel mu jistě mohl věnovat některé své dílo v naději – anebo odplatou – za dobrou službu, anebo s ambicí, že bude hrán u příležitostí, kde hudbu zajišťovala královská kapela. Toto věnování by tedy souviselo se starým zvykem vzdát poctu mecenáši – z tohoto zvyku těžili jak skladatel, tak mecenáš, který tak posílil svou pověst ochránce umění a člověka s dobrým vkusem.[300] V úvahu připadá ještě další hypotéza. Post vévody z Duras s sebou nesl také organizaci koncertů v královských komnatách v paláci Tuileries, avšak zdá se, že vévoda pořádal koncerty i ve svých vlastních komnatách.[301] Je tedy dost dobře možné, že Rejchovy kvartety, op. 90, byly provedeny na hudebních večírcích vévody z Duras ještě před tím, než vyšly tiskem. To bylo totiž velmi obvyklé jak v Paříži, tak ve Vídni. Stejně tomu bylo u Beethovenových kvartetů ze středního období, které byly ještě před svým vydáním provedeny ansámblem pod vedením houslisty Ignaze Schuppanzigha (1776–1830) na koncertech u prince Razumovského.[302] Vezměme příklad i z okruhu Rejchových známých, mnohé kvartety a kvintety jeho

298 Viz GREEN 2009.

299 CARBONNIER 2015, s. 165-182.

300 GREEN 2009, s. 38.

301 *Gazette de France*, 2. května 1819, s. 1: „Dnes večer se konal velký koncert u pana vévody z Duras; slyšeli jsme nejlepší umělce vokální i instrumentální hudby."

302 NOVEMBER 2013, s. 26-27.

des arts et d'homme de goût, sortent ainsi renforcés [300]. Une autre hypothèse est envisageable. En effet, les fonctions du duc de Duras impliquaient l'organisation de concerts dans les appartements du roi aux Tuileries, mais il apparaît qu'il en donnait également dans ses propres appartements [301]. Il n'est donc pas impossible de penser que les quatuors op. 90 de Reicha aient été exécutés avant leur publication dans le cadre de soirées musicales données par le duc de Duras. Cette pratique était en effet courante à Paris, comme à Vienne. Ce fut le cas pour les quatuors médians de Beethoven qui furent joués lors de concerts donnés chez le prince Razoumovski par la formation menée par le violoniste Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) avant d'être publiés [302]. Pour prendre un exemple dans le cercle des proches de Reicha, de nombreux quatuors et quintettes de son élève George Onslow (1784-1853) sont dédiés à des amateurs qui pratiquaient assidûment la musique de chambre et exécutaient les partitions du compositeur avant qu'elles ne soient proposées à l'édition [303]. Le baron de Trémont est ainsi le dédicataire du quintette à cordes op. 18 d'Onslow (1821) [304]. Cet amateur, qui jouait lui-même de la musique de chambre à son domicile avec l'aide d'instrumentistes de métier, a laissé un témoignage sur les liens de Reicha avec cette pratique. Nous savons ainsi que le compositeur était un habitué passionné des séances données chez le baron de Trémont – dans lesquelles nous retrouvons Baillot et Rode, les dédicataires des op. 94 et 95 – lors de son premier séjour parisien :

> « Je me souviens, qu'auditeur assidu de l'admirable exécution des quatuors d'Haydn et de Mozart que jouaient chez moi (de 1798 à 1800) Rode, Baillot, Auber et Lemare [*sic*], il était fort tranquille sur son siège pendant toute la première partie du morceau et, dès que la deuxième reprise commençait, il se levait et s'agitait avec enthousiasme, suivant le savant développement qui lui était donné [305]. »

300 GREEN 2009, p. 38.

301 *Gazette de France*, 2 mai 1819, p. 1 : « Il y a eu ce soir grand concert chez M. le duc de Duras ; on y a entendu les artistes les plus distingués pour la musique vocale et instrumentale ».

302 NOVEMBER 2013, p. 26-27.

303 NIAUX 2003, p. 114 et 157.

304 Louis-Philippe Girod de Vienney (1779-1852), baron de Trémont, fut préfet sous l'Empire et la Restauration. Il était violoniste et altiste amateur. Voir l'article que lui consacre Joël-Marie Fauquet dans FAUQUET 2003, p. 1232.

305 PROD'HOMME 1927, p. 430. Jacques-Michel Hurel de Lamare (1772-1823), élève de Duport, fut le violoncelliste du quatuor de Baillot lors des deux premières séances de 1814. Il ne se produisit que lors de concerts privés après 1815 (voir Joël-Marie FAUQUET, « Lamare », in FAUQUET 2003, p. 661-662). ▹

žáka George Onslowa (1784–1853) jsou věnovány amatérům, kteří neúnavně provozovali komorní hudbu a hráli partitury skladatele, ještě než je nabídl k vydání.[303] Baronovi z Trémontu je tak věnován Onslowův smyčcový kvintet, op. 18 (1821).[304] Tento amatér hrající komorní hudbu ve svém domě s pomocí profesionálních instrumentalistů zanechal svědectví o Rejchově vztahu k této formě provozování. Víme, že skladatel byl pravidelným nadšeným posluchačem hudebních setkání u barona z Trémontu během svého prvního pobytu v Paříži – setkali bychom se na nich i s Baillotem a Rodem, kterým Rejcha věnoval opusy 94 a 95:

> „Vzpomínám si, že jako pravidelný posluchač vynikajících provedení Haydnových a Mozartových kvartetů, které u mě (od roku 1798 do roku 1800) hráli Rode, Baillot, Auber a Lemare [*sic*], byl zcela nehybný na svém sedadle během celé první části kusu, a jakmile začala druhá repríza, vstával a s nadšením se pohyboval podle toho, jak důmyslně bylo provedení zkomponováno."[305]

Jistě pro tento typ koncertů napsal v Paříži v roce 1816 Rejcha svoji *Ouverture générale pour les séances des quatuors ou vérification de l'accord des instruments à cordes exécutée par deux violons, alto et violoncelle* (Všeobecnou ouverturu pro kvartetní hru aneb prověření naladění smyčcových nástrojů v obsazení pro dvoje housle, violu a violoncello).[306] Praktický a zároveň didaktický účel této skladby vysvětluje její originální charakteristiku a rovněž její rozdělení na tři části s narůstající obtížností. *Ouvertura* začíná „preludiem", které stylizuje a zachycuje na papír to, co v zásadě vyplývá z technického a málo zajímavého aspektu hudební zkoušky: naladění nástrojů. Rejcha koncipoval tuto část na způsob fugata, jehož

303 NIAUX 2003, s. 114 a 157.

304 Louis-Philippe Girod de Vienney (1779–1852), baron z Trémontu, byl prefektem v době císařství a restaurace monarchie. Byl amatérským houslistou a violistou. Viz článek, který mu věnuje Joël-Marie Fauquet v FAUQUET 2003, s. 1232.

305 PROD'HOMME 1927, s. 430. Jacques-Michel Hurel de Lamare (1772–1823), žák Duportův, byl violoncellistou Baillotova kvarteta během prvních dvou koncertů roku 1814. Po roce 1815 hrál pouze na soukromých koncertech (viz Joël-Marie FAUQUET, „Lamare", in FAUQUET 2003, s. 661–662). Skladatel Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) se učil hrát na klavír, housle a violoncello (viz Herbert SCHNEIDER, „Auber", in FAUQUET 2003, s. 68). Situace, kterou popsal baron z Trémontu, také ukazuje, že posluchači těchto večerů komorní hudby neposlouchali prezentovaná díla nutně nábožně, i když repertoár byl kanonický!

306 Autografní partitura, Paříž, 1816, F-Pn, MS-12035. Pasáž věnovaná zde této skladbě přejímá a rozvádí doprovodný text programu koncertu, který jsem napsala pro Quatuor Mosaïques v rámci druhého ročníku hudebního festivalu komorní hudby Palazzetto Bru-Zane v červnu 2014. O této skladbě a jejím provedení na festivalu v podání Quatuor Mosaïques viz také PROST 2014, s. 331–337.

C'est sans doute pour ouvrir ce type de séances que Reicha conçut à Paris en 1816 une *Ouverture générale pour les séances des quatuors ou vérification de l'accord des instruments à cordes exécutée par deux violons, alto et violoncelle* [306]. La visée à la fois pratique et didactique de cette pièce explique ses caractéristiques originales et sa construction en trois parties aux difficultés croissantes. L'*Ouverture* débute par un « prélude » qui stylise et fixe sur le papier ce qui relève, en principe, d'un aspect technique et peu intéressant de la répétition : l'accord des instruments. Reicha construit cette section comme une sorte de fugato dont le sujet est construit uniquement sur les cordes à vide de chaque instrument. Chacun entre donc tour à tour sur ce motif. Sur la partition, le compositeur précise pour chaque entrée : « accordez votre instrument ». L'éclairage des pupitres est également, et de manière surprenante, pris en charge dans la partition. Pendant les mesures de silence, Reicha note ainsi : « allumez vos bougies durant ces pauses » (fig. 56). Le compositeur superpose à ce sujet en cordes à vide ce qui s'apparente à un contre-sujet en gammes et arpèges, exercices traditionnels pour délier les doigts des musiciens. À cette première section, à l'aspect improvisé, succède un tranquille Andante siciliano en *sol* majeur dont les harmonies simples invitent les instrumentistes à s'assurer de la justesse d'ensemble. L'œuvre se conclut par un Allegro assai agité en *sol* mineur dans lequel les difficultés ne sont plus seulement techniques : en multipliant les imitations sur de petits motifs alternant de manière aléatoire entre les voix, Reicha engage les musiciens à adopter une écoute attentive de leurs partenaires. Dans cette dernière partie, l'*Ouverture générale des séances de quatuors* dépasse le simple exercice de « vérification de l'accord des instruments à cordes ». Outre cet aspect, l'échauffement des instrumentistes et la recherche de la justesse d'ensemble, la pièce semble avoir pour but de plonger les musiciens dans un état d'esprit propre à l'exécution de ce genre. Difficile de dire si cette pièce témoigne d'une forme d'humour de Reicha, ou au contraire d'une très

Le compositeur Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) apprit le piano, le violon et le violoncelle (voir Herbert SCHNEIDER, « Auber », in FAUQUET 2003, p. 68).
La scène relatée par le baron de Trémont révèle également que les auditeurs de ces soirées musicales de musique de chambre n'écoutaient pas nécessairement religieusement les œuvres exécutées, quand bien même le répertoire était canonique !

306 Manuscrit autographe en partition, daté Paris, 1816, F-Pn, MS-12035. Le passage consacré ici à cette œuvre reprend et étend une note de programme de salle que j'ai écrite pour un concert du Quatuor Mosaïques dans le cadre de la deuxième édition du festival de musique de chambre du Palazzetto Bru-Zane en juin 2014. Au sujet de cette pièce et de son exécution par le Quatuor Mosaïques lors de ce festival, voir également PROST 2014, p. 331-337.

téma se hraje pouze na prázdných strunách každého nástroje. Každý do tohoto tématu nastupuje postupně. V partituře skladatel označil nástup každého nástroje následovně: „nalaďte svůj nástroj". Překvapivě je v partituře zaznačeno i osvětlení stojanů. Do taktů, kde nástroj nehraje, Rejcha píše: „zapalte svíci v této pauze" (obr. 56). Skladatel nad toto téma na prázdných strunách staví protivětu v podobě stupnic a arpeggií, což jsou běžná prstová cvičení pro hudebníky. Po této úvodní části improvizovaného charakteru následuje klidné Andante siciliano v G dur, jehož jednoduché harmonie podporují hráče, aby získali jistotu ve sladění společné hry. Skladba končí rychlým Allegro assai v g moll, kde obtížnost již není pouze technická: násobí se imitace krátkých motivů, které se náhodně střídají v jednotlivých hlasech, Rejcha tak nutí hráče, aby pozorně poslouchali jeden druhého. V této poslední části *Ouverture générale des scéances de quatuors* přesahuje jednoduchá cvičení na „prověření naladění smyčcových nástrojů". Vedle rozehrávání hráčů a hledání sladění ansámblu je cílem skladby, aby se hráči naladili na hudební podstatu, která je tomuto žánru vlastní. Těžko říci, zda tato skladba svědčí spíše o Rejchově smyslu pro humor, nebo naopak o velmi vážné úvaze o tomto žánru a podmínkách nutných pro hudební nastudování. *Ouverture générale* totiž mohla usilovat o nabídku univerzálního pracovního rámce, který by hudebníky připravil na výkon jakéhokoliv koncertního kusu. Ať je tomu jakkoliv, je to důkazem, že skladatel nepsal abstraktně a od věci, ale naopak pro hudebníky, jejichž návyky dokonale znal.

Vraťme se k baronovi z Trémontu, k němuž Rejcha chodíval poslouchat komorní hudbu začátkem století. Tento amatér měl ve své knihovně – vedle opusů od Haydna, Mozarta, Beethovena a Onslowa – také transkripce symfonií nebo oper pro smyčcové kvarteto. Jeho knihovna obsahovala asi deset svazků skladeb aranžovaných pro kvarteto, například předehru k Rossiniho *Vilému Tellovi*, a také árie s doprovodem v úpravě pro kvarteto.[307] Provozování komorní hudby se v té době totiž rozšířilo i na transkribovaná operní a symfonická díla. Tyto transkripce umožňovaly zejména přístup k operám hraným v divadlech, a to za nízkou cenu či možnost, si je znovu poslechnout v době, kdy nahrávky neexistovaly. Nedávné studie Nancy November a Mary Sumner Lott, které zkoumaly rozšíření smyčcového kvartetu v katalozích nakladatelů v 19. století, ukazují, jaký význam měl tento jev,

307 Knihovna barona z Trémontu byla rozprodána ve dražbě po jeho smrti. V té době vyšel katalog, který nám umožňuje nahlédnout do jejího obsahu; viz NOTICE 1852. Tento pramen naneštěstí neumožňuje přesněji určit díla upravená pro kvarteto nebo s kvartetem. Vedle předehry z *Guillauma Tella* jsou zmíněny pouze *La Muette de Portici* a *La Fiancée* od Daniela-Françoise-Esprita Auberta a Eugèna Scriba.

sérieuse réflexion sur ce genre et les conditions dans lesquelles devaient se dérouler les répétitions. L'*Ouverture* ***générale*** pourrait en effet avoir pour ambition de proposer un cadre de travail universel, susceptible de préparer les musiciens à jouer n'importe quelle œuvre lors de leurs séances. Quoi qu'il en soit, il est manifeste que le compositeur n'écrivait pas de manière abstraite et désincarnée pour le quatuor, mais bien pour des musiciens dont il connaissait parfaitement les pratiques.

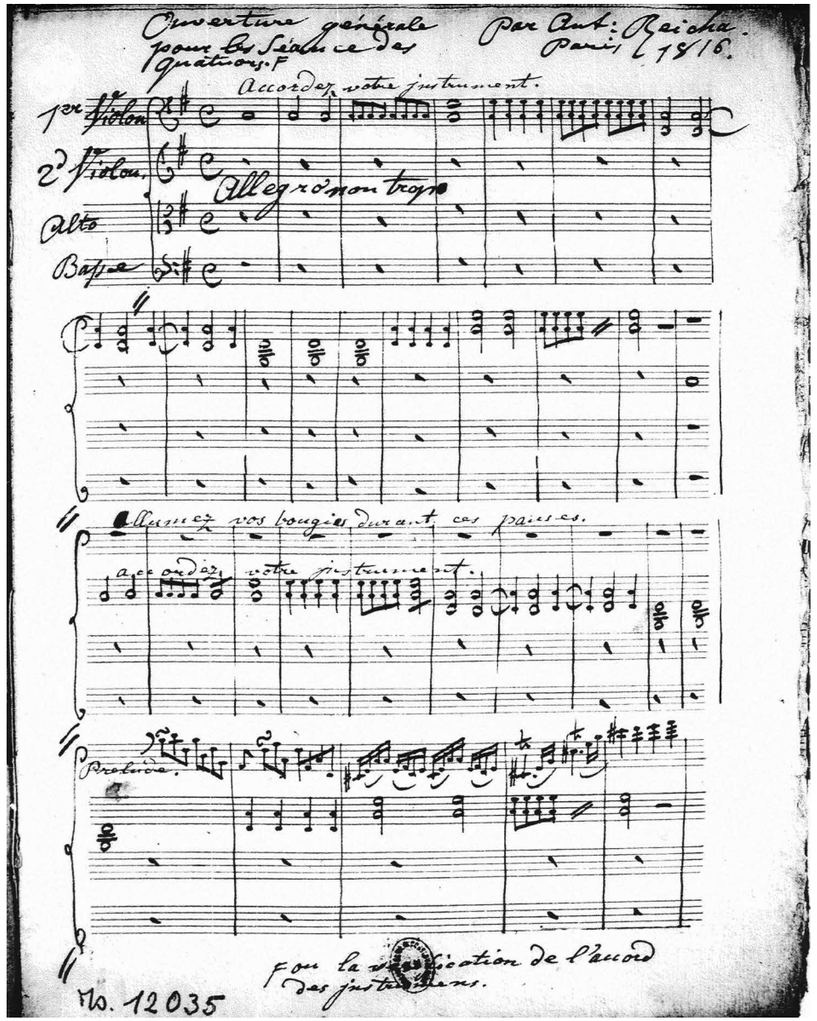
Revenons au baron de Trémont chez qui Reicha avait l'habitude d'aller écouter de la musique de chambre au début du siècle. Cet amateur possédait dans sa bibliothèque musicale – outre des opus de Haydn, Mozart, Beethoven et Onslow – des transcriptions de symphonies ou d'opéras pour quatuor à cordes. Sa bibliothèque comportait ainsi une dizaine de volumes d'œuvres arrangées pour quatuor, dont l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, ainsi que des airs dont l'accompagnement est arrangé pour quatuor [307]. La pratique de la musique de chambre s'étendait en effet à l'époque aux transcriptions d'opéras ou de symphonies. Ces transcriptions permettaient notamment un accès, à moindre coût, aux opéras joués dans les théâtres, ou de les réentendre, à une époque où l'enregistrement n'existait pas. Les récents travaux de Nancy November et Mary Sumner Lott qui étudient la dissémination du quatuor à cordes à travers l'étude des catalogues d'éditeurs du XIXe siècle ont montré l'importance de ce phénomène longtemps ignoré par l'historiographie [308]. Au tournant du XVIIIe siècle, la culture du quatuor était pourtant étroitement liée à celle du théâtre [309]. Outre les transcriptions pour quatuor de symphonies ou d'opéras dont il vient d'être question, le genre était exécuté dans des contextes où le théâtre – lyrique ou non – était également cultivé de diverses manières. Dans les salons mondains parisiens de la fin du XVIIIe siècle, la musique était ainsi étroitement mêlée à différents aspects de l'hospitalité et du divertissement aristocratiques, dont le théâtre [310]. À Vienne, lors des concerts privés donnés par la noblesse au début du XIXe siècle,

307 La bibliothèque du baron de Trémont fut dispersée à sa mort lors d'une vente aux enchères. Un catalogue qui donne un aperçu de son contenu fut alors édité ; voir NOTICE 1852. Cette source ne permet malheureusement pas d'identifier précisément les œuvres arrangées pour ou avec quatuor. Outre l'ouverture de *Guillaume Tell*, seules *La Muette de Portici* et *La Fiancée* de Daniel-François-Esprit Auber et Eugène Scribe sont mentionnées.

308 Voir NOVEMBER 2017 et SUMNER LOTT 2018. Cette pratique est attestée dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, comme en témoignent, par exemple, les nombreux arrangements des opéras de Grétry pour diverses formations instrumentales (voir AUDÉON 2009).

309 Au sujet des lignes qui suivent, voir NOVEMBER 2013, p. 19-24.

310 LILTI 2008, p. 132-133.



56 Antoine Reicha : *Ouverture générale pour les séances des quatuors.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Paris, 1816, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-12035. (© Bibliothèque nationale de France)

les invités pouvaient également rejouer des œuvres données au théâtre national (comédies de société), ou exécuter des pantomimes de scènes célèbres (*Geschichten spielen*) : musique et théâtre cohabitaient donc dans ces mêmes espaces.

Comme pour beaucoup d'autres, la carrière même de Reicha traduit la proximité entre musique de chambre et théâtre lyrique [311]. Le compositeur nourrissait l'ambition d'être entendu à l'Opéra de Paris où il tenta à de multiples reprises, mais sans succès, de percer comme compositeur dramatique [312]. La publication du *Traité de mélodie* (1814) et de l'*Art du compositeur dramatique* (1833) témoigne également de cet attrait pour la vocalité. En l'état des connaissances de son catalogue, il apparaît que le compositeur n'a jamais réalisé d'arrangements d'opéras pour quatuor en tant que tels. Cependant, ses quatuors – édités ou manuscrits – témoignent de diverses manières de l'importance du théâtre lyrique et de la vocalité pour le compositeur. Je présenterai dans la suite de ce chapitre quelques exemples illustrant les manières dont ces œuvres sont marquées par le contexte auquel elles étaient destinées [313]. Il sera d'abord question de deux manuscrits dans lesquels les liens avec le théâtre sont tout à fait singuliers. Je prendrai ensuite l'exemple d'un mouvement lent extrait d'un des quatuors édités, représentatif de la façon dont Reicha envisageait la relation entre le monde du quatuor et celui de l'opéra. La vocalité des thèmes, la construction dramatique et le travail sur le timbre seront analysés.

Reicha dramaturge : quelques exemples de vocalité et de théâtralité dans les quatuors à cordes

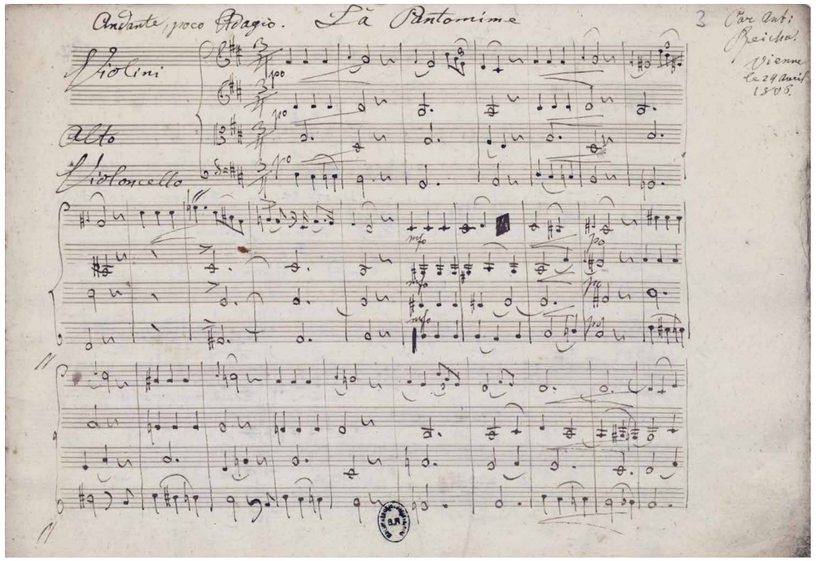
Deux des manuscrits inédits pour quatuor de Reicha présentent un lien direct avec la scène lyrique et le théâtre. Sa *Fugue sur un thème de L. Cherubini*, datant probablement de 1809, prend ainsi comme sujet un motif orchestral issu du deuxième acte des *Deux Journées ou le Porteur d'eau* de son contemporain [314]. Bien que les arrangements pour quatuor de cet opéra-comique créé au Théâtre Feydeau en 1800 et au

311 Voir à ce sujet NOVEMBER 2017, p. 24-29. L'auteure met en lumière les liens entre musique instrumentale et musique vocale dans les carrières d'Anton Wranitzky, Emanuel Aloys Förster et Adalbert Gyrowetz, tous actifs à Vienne au début du XIXe siècle.

312 Voir à ce sujet REIBEL 2015, p. 421-445 et chapitres VII et VIII du présent volume.

313 Sur la question de l'influence de ces soirées informelles de musique de chambre sur la manière de composer pour le quatuor, voir SUMNER LOTT 2018, p. 79-84.

314 Ce motif orchestral irrigue le finale du deuxième acte des *Deux Journées* à partir de la mesure 113.



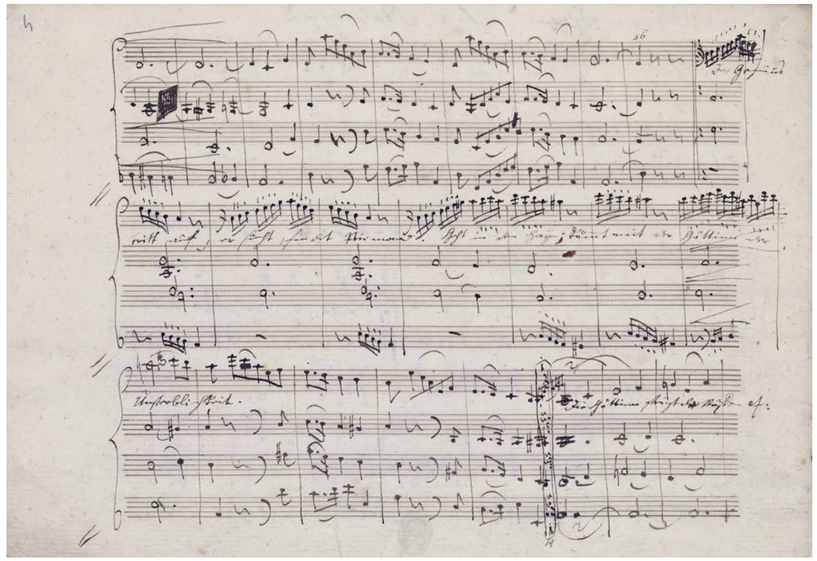
57 Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 1 de la partition / s. 1 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

který hudební historiografie dlouho vůbec neznala.[308] Na přelomu 18. století byl přitom svět kvartetů a divadel úzce spjat.[309] Vedle kvartetních transkripcí symfonií nebo oper, o nichž jsme se právě zmínili, byl tento žánr pěstován v prostředí, kde se různým způsobem hrálo také operní či neoperní divadlo. V mondénních pařížských salónech konce 18. století byla hudba úzce spjata s pohostinností a aristokratickou zábavou, což se týkalo i divadla.[310] Ve Vídni si během soukromých koncertů ve šlechtických palácích na počátku 19. století mohli pozvaní přehrát díla uváděná v národním divadle (společenské komedie), anebo provozovat pantomimu ze slavných pódií (*Geschichten spielen*): hudba a divadlo se v tomto prostředí tedy prolínaly.

308 Viz NOVEMBER 2017 a SUMNER LOTT 2018. Tato praxe je doložena od druhé poloviny 18. století, jak ukazují mimo jiné například četné úpravy Grétryho oper pro různá nástrojová uskupení (viz AUDÉON 2009).

309 S ohledem na následující řádky, viz NOVEMBER 2013, s. 19–24.

310 LILTI 2008, s. 132–133.



58 Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 2 de la partition / s. 2 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

succès retentissant aient été nombreux [315], l'utilisation d'un de ses motifs comme sujet de fugue paraît plus originale – ce qui explique peut-être qu'elle n'ait pas été publiée [316]. Cette œuvre témoigne en tout cas du fait que l'idée du quatuor comme divertissement (référence à une œuvre lyrique à la mode) et comme art de la subtile combinaison des voix (écriture fuguée) ne s'opposaient pas dans l'esprit de Reicha.

La Pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle en *ré* majeur, composée à Vienne le 24 avril 1806, traduit sous une autre forme ce lien avec le théâtre. Cette pièce est constituée d'un seul mouvement dans lequel s'enchaînent des sections très contrastées et dont les harmonies et les modulations sont souvent très audacieuses. En ce sens, l'œuvre se rapproche de la fantaisie pour piano –

315 On en trouve par exemple plusieurs dans le catalogue de 1804 de l'éditeur de musique viennois Traeg. Voir NOVEMBER 2017, p. 27.

316 D'après Delaire, cette composition est le fruit d'un défi qui lui aurait été lancé à son arrivée à Paris en 1808. Voir DELAIRE 1837, p. 9-10.

Stejně jako pro mnohé jiné i Rejchova kariéra svědčí o propojenosti komorní hudby a opery.[311] Skladatel měl ambice prosadit se v Pařížské opeře, kde se mnohokrát pokusil uplatnit, avšak bez úspěchu, jako operní skladatel.[312] Zájem o vokalitu dokládá také vydání *Traité de mélodie* (Pojednání o melodii, 1816) a *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele, 1833). Z toho, co víme o jeho katalogu, to vypadá, že nikdy sám nerealizoval transkripce oper pro kvarteto. Nicméně jeho kvartety, publikované i rukopisné, jsou důkazem o tom, jak významná byla pro skladatele opera a vokalita obecně. V další části této kapitoly uvedu několik příkladů, jak jsou jeho díla ovlivněna prostředím, pro nějž byla složena.[313] Nejprve se bude jednat o dva rukopisy, ve kterých jsou vazby na divadlo naprosto výjimečné. Poté se podíváme na pomalou větu vyňatou z jednoho z vydaných kvartetů, která demonstruje způsob, jak si Rejcha představoval spojení prostředí smyčcových kvartetů a opery. Analýze bude podrobena zpěvnost témat, dramatická stavba a práce s témbrem.

Rejcha jako dramaturg: několik příkladů vokality a teatrality smyčcových kvartetů

Dva nevydané rukopisy Rejchových kvartetů ukazují na přímou souvislost s operní scénou a divadlem. Jeho *Fugue sur un thème de L. Cherubini* (Fuga na téma L. Cherubiniho) pravděpodobně z roku 1809 rozvíjí jako téma orchestrální motiv z druhého jednání komické opery *Deux Journées ou le Porteur d'eau* (Dva dny aneb Nosič vody) tohoto Rejchova současníka.[314] Ačkoliv transkripcí pro kvarteto této veleúspěšné komické opery, která byla napsána pro divadlo Feydeau roku 1800, bylo mnoho,[315] použití jednoho z motivů jako námětu pro fugu je originální – to je možná důvod, proč nevyšla tiskem.[316] Toto dílo v každém případě svědčí o tom,

311 Více na toto téma viz NOVEMBER 2017, s. 24–29. Autorka zde vysvětluje vztahy mezi instrumentální a vokální hudbou na příkladu kariéry Antonína Vranického, Emanuela Aloyse Förstera a Vojtěcha Jírovce, všech činných ve Vídni na počátku 19. století.

312 Více na toto téma viz REIBEL 2015, s. 421–445 a kapitoly VII a VIII této knihy.

313 O otázce vlivu těchto neformálních večerů komorní hudby na komponování pro kvarteto viz SUMNER LOTT 2018, s. 79–84.

314 Tento orchestrální motiv vyplnil finále druhého aktu Deux Journées od taktu 113.

315 Najdeme jich několik například v katalogu z roku 1804 vídeňského hudebního vydavatele Traega. Viz NOVEMBER 2017, s. 27.

316 Dle Delaira je tato skladba odpovědí na výzvu, kterou mu měli dát po příjezdu do Paříže v roce 1808. Viz DELAIRE 1837, s. 9–10.

genre auquel Reicha s'est beaucoup adonné au début du XIXe siècle [317] – ce qui est, en soi, déjà très inattendu pour un quatuor à cordes. L'aspect le plus déconcertant (pour un mélomane du XXIe siècle) de ce manuscrit autographe en partition réside dans la présence d'un texte noté sous la partie de premier violon (fig. 57 et 58).

Ce texte en allemand évoque la déesse de l'Immortalité (*die Göttin der Unsterblichkeit*), ainsi que Mars, l'Amour, un Génie et les trois Parques [318] :

Der Genius tritt auf, er sucht, findet niemand. Steht in den Hayn, kömmt mit der Göttin der Unsterblichkeit.	Entre en scène le Génie qui cherche et ne trouve personne. Il pénètre dans le bois, revient avec la déesse de l'Immortalité.
Die Göttin stricht die Stuffen etc. Sie äussern ihre Verwun:[derung], ihre Freude.	La déesse effleure les marches. Ils manifestent leur étonnement, leur joie.
Die Unsterblichkeit zündet den Opferaltar an etc. etc.	L'Immortalité allume le feu sur l'autel, etc., etc.
Der Genius führt den Mars vor etc.	Le Génie présente Mars, etc.
Der Genius führt die Liebe vor etc.	Le Génie présente l'Amour, etc.
Allgemeines Staunen. Sie lassen sich auf ein Knie etc.	Étonnement général. Ils mettent un genou à terre, etc.
Der Genius führt die 4 anderen Character vor etc.	Le Génie présente les quatre autres personnages, etc.
Feierliche Stille !	Silence solennel !
Der Donner rollt etc. etc.	Roulement du tonnerre, etc.
Die 3 Parzen erscheinen etc.	Arrivée des trois Parques, etc.
Eine Flamme von Spitze der Pira:[mide] [?].	Une flamme [jaillit] du sommet de la pyramide [?]
Die Parzen fliehen.	Les Parques s'enfuient.

317 Voir à ce sujet BARTOLI 2015, p. 257-275.

318 Je remercie vivement François-Pierre Goy pour m'avoir communiqué une transcription de ce texte très difficilement lisible et Jean-Michel Mestre pour sa traduction.

že kvartet pro účely zábavy (odkaz na módní operní dílo) a myšlenka kvartetu jako umění důvtipné kombinace hlasů (kompozice fugy) v Rejchově pojetí nebyly v protikladu.

La Pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle (Pantomima, fantasie pro dvoje housle, violu a violoncello) v D dur, zkomponovaná ve Vídni 24. dubna 1806, svědčí o propojení s divadlem zcela jiným způsobem. Tato skladba má jedinou větu, v níž se řetězí kontrastní části a jejíž harmonie a modulace jsou přinejmenším odvážné. V tomto smyslu je dílo blízké fantazii pro klavír – žánr, kterému se Rejcha významně věnoval na počátku 19. století[317] – to samo o sobě je pro smyčcový kvartet velmi netypické. Co je velmi matoucí na této autografní partituře (pro milovníka hudby ve 21. století), je skutečnost, že pod partem pro první housle je napsán text (obr. 57 a 58).

Tento německý text evokuje bohyni nesmrtelnosti (*die Göttin der Unsterblichkeit*), dále Marta, Lásku, Ducha a tři sudičky:[318]

Der Genius tritt auf, er sucht, findet niemand. Steht in den Hayn, kömmt mit der Göttin der Unsterblichkeit.	Duch přichází na scénu, hledá, ale nikoho nenachází. Jde do háje, vrací se s Bohyní nesmrtelnosti.
Die Göttin stricht die Stuffen etc. Sie äussern ihre Verwun:[derung], ihre Freude.	Bohyně se jemně dotkne schodů. Jsou překvapeni, radují se.
Die Unsterblichkeit zündet den Opferaltar an etc. etc.	Nesmrtelnost zažehne oheň na oltáři, etc., etc.
Der Genius führt den Mars vor etc.	Duch přivádí Marta, etc.
Der Genius führt die Liebe vor etc.	Duch přivádí Lásku, etc.
Allgemeines Staunen. Sie lassen sich auf ein Knie etc.	Všeobecný údiv. Všichni pokleknou, etc.
Der Genius führt die 4 anderen Character vor etc.	Duch přivádí další čtyři postavy, etc.

317 Na toto téma viz BARTOLI 2015, s. 257-275.

318 Velice děkuji François-Pierru Goyovi, že mi dal k dispozici přepis tohoto velmi těžko čitelného textu, a také Jeanu-Micheli Mestrovi za jeho překlad do francouzštiny.

L'usage fréquent de la locution « etc. » laisse supposer que le texte est incomplet dans ce manuscrit et qu'il renvoie à un document en contenant une version intégrale – document, dont je n'ai, pour l'heure, pas retrouvé trace. Difficile, dans ces conditions, de dire à quel genre se rattache exactement cette pièce. Il pourrait s'agir d'une véritable pantomime (comme son titre l'indique), dont la tradition était très vivante à Vienne au début du XIXe siècle. En ce cas, le texte devait être rendu par les gestes et la physionomie expressive d'un ou plusieurs danseurs – ce que semble confirmer son contenu très descriptif. Mais la pièce pourrait également s'apparenter au mélodrame, forme de théâtre musical apparue sur les scènes des grandes capitales européennes, dont Vienne, à la fin du XVIIIe siècle. En supposant qu'il a existé une version complète du texte, on peut imaginer que celui-ci a pu être déclamé par un récitant dont les expressions devaient également être spectaculaires. Ces deux aspects ne s'excluent d'ailleurs pas nécessairement tant l'époque vit d'expérimentations en la matière dans certaines œuvres dramatiques. Le mélodrame ne se résumait en effet pas à l'alternance entre musique et texte déclamé ; d'autres formes d'expression, telles que la pantomime justement, pouvaient s'y ajouter [319]. Le manuscrit ne comporte pas d'indications précisant quelles étaient les conditions d'exécution de cette œuvre, ce qui laisse la possibilité d'imaginer une troisième voie où le texte aurait eu pour fonction de stimuler l'imagination des musiciens (et non d'être déclamé ou traduit par la danse), afin que ceux-ci l'incarnent dans leur jeu instrumental, mais aussi, peut-être, dans une forme de mise en scène de leurs interactions musicales. Quel que soit le mode d'exécution imaginé par le compositeur, la musique de la *Pantomime* est, en elle-même, extrêmement expressive et caractéristique de la musique de théâtre par ses brusques changements d'atmosphères et ses harmonies instables. La deuxième section, par exemple, est ainsi une marche en *la* majeur, qui pourrait tout à fait accompagner une scène d'action dans un opéra (*Tempo di marcia*, fig. 59).

L'épisode central (Allegro), utilise quant à lui plusieurs marqueurs musicaux caractéristiques des scènes d'opéra où intervient le monde surnaturel des morts ou des dieux (l'œuvre met en scène, après tout, la déesse de l'Immortalité et le Génie) : l'usage des trémolos et de la tonalité de *do* mineur, les accords dissonants de septième diminuée, le passage très rapide de la nuance *piano* au *fortissimo*, les silences abrupts ou encore l'emploi des unissons concourent à l'évocation du surnaturel (fig. 60).

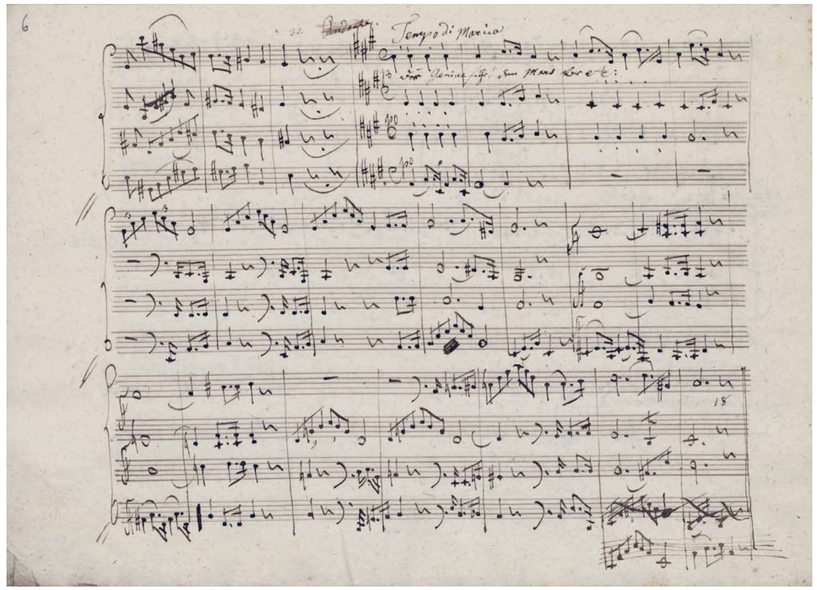
319 Voir HAMBRIDGE - HICKS 2018, p. 1-24, notamment les p. 9-11.

Feierliche Stille !	Slavnostní ticho!
Der Donner rollt etc. etc.	Hřmění hromu, etc.
Die 3 Parzen erscheinen etc.	Příchod tří sudiček, etc.
Eine Flamme von Spitze der Pira:[mide] [?].	Oheň vyšlehne z vrcholu pyramidy [?].
Die Parzen fliehen.	Sudičky prchají.

Z častého použití výrazu „etc." můžeme usuzovat, že text není v tomto rukopise úplný a že odkazuje k nějakému dokumentu s celistvou verzí – dosud jsem nenalezla stopu po takovém dokumentu. Za takových podmínek je těžké určit, ke kterému žánru tento kus patří. Může se jednat o skutečnou pantomimu (jak naznačuje název), ve Vídni počátku 19. století byla tradice tohoto žánru velmi živá. V tom případě musel text interpretovat gesty a expresivním výrazem jeden nebo více tanečníků – což podporuje velmi popisný obsah textu. Avšak skladba může příslušet k žánru melodramu, formě hudebního divadla, který se na konci 18. století objevil na scénách evropských divadel, například i ve Vídni. Za předpokladu, že existovala kompletní verze textu, si lze představit, že byl text deklamován recitátorem, jehož expresivita musela být velkou podívanou. Tyto dva aspekty se ostatně nevylučují, neboť doba žila experimenty v dramatickém umění. Melodram se neomezoval pouze na střídání hudby s deklamovaným textem, ale využíval i dalších výrazových forem, například pantomimy.[319] Rukopis neobsahuje poznámky k podmínkám provedení tohoto díla, což umožňuje představit si ještě třetí možnost, kdy by text měl funkci vzbudit fantazii hudebníků (a nesloužil k deklamaci ani k tanečnímu ztvárnění), kteří by jeho význam pak ztělesnili v instrumentální hře, ale možná i formou nějakých scénických hudebních interakcí. Ať je způsob provedení, které si skladatel představoval, jakýkoli, hudba *Pantomimy* je sama o sobě velmi expresivní a má charakter hudebního divadla, zejména svými náhlými změnami nálady a nestabilními harmoniemi. Například druhá část je pochod v A dur, který by mohl okamžitě doprovodit akční scénu v opeře (*Tempo di marcia*, obr. 59).

Ústřední část (Allegro) vykazuje několik hudebních znaků, které jsou typické pro operní scénu, anebo se vztahují k nadpřirozenému prostředí mrtvých nebo

319 Viz HAMBRIDGE - HICKS 2018, s. 1-24, zejména s. 9-11.

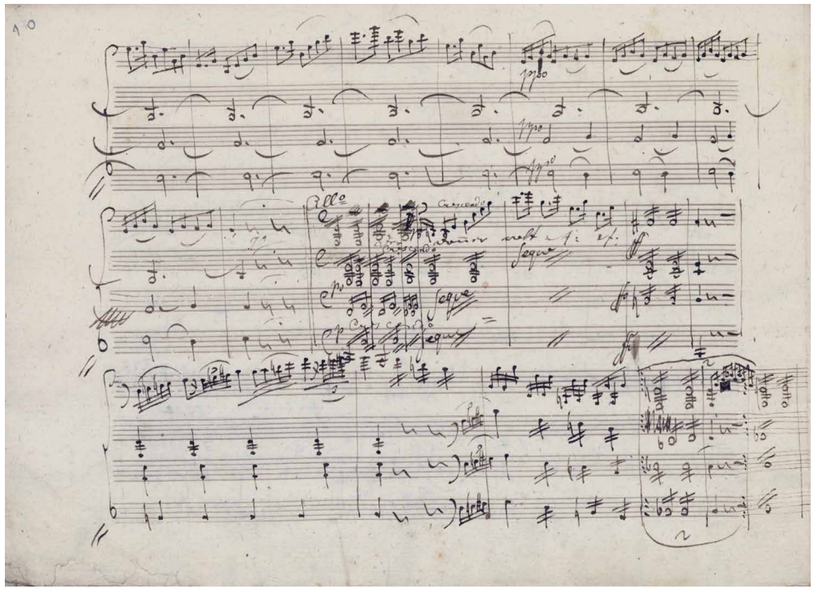


59 Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 6 de la partition / s. 6 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

La *Pantomime* illustre de manière édifiante la façon dont musique de chambre et théâtre pouvaient interagir dans les mêmes espaces au début du XIXe siècle. Au-delà de cet exemple très singulier, de nombreux mouvements lents des quatuors de Reicha de facture plus habituelle réfèrent au monde vocal. Rien d'étonnant à cela, la plupart des grandes méthodes instrumentales de violon, violoncelle et piano de la première moitié du XIXe siècle érigeant la voix comme modèle absolu de l'expression musicale [320]. Du fait de leur timbre particulier et de leur capacité à lier les sons entre eux, les instruments à cordes y sont désignés comme les plus aptes à imiter la voix humaine dans sa dimension expressive [321].

320 Sur l'importance du modèle vocal italien dans les méthodes instrumentales françaises du début du XIXe siècle, voir ROUDET 2004 et 2005.

321 Cette idée est par exemple exprimée dès l'introduction de la première méthode officielle de violon du Conservatoire de 1803, rédigée par Baillot : « Par le secret qu[e le violon] a de soutenir, d'enfler et de modifier ▹



60 Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 10 de la partition / s. 10 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

bohů (v díle je na scéně ostatně Bohyně nesmrtelnosti a Duch): použití tremola a tónina c moll, disonantní zmenšené septakordy, velmi rychlé přechody z *piana* do *fortissima*, vše přerušující ticho nebo použití unisona jen přispívají k vyvolání dojmu nadpřirozena (obr. 60).

Pantomima je dobrým příkladem toho, jak se komorní hudba a divadlo mohly vzájemně ovlivňovat ve stejném kulturním prostoru na počátku 19. století. Vedle tohoto vzácného příkladu jsou vokálním prostředím inspirovány i mnohé pomalé věty Rejchových kvartetů s obvyklejší formou. Na tom není nic překvapivého, protože většina významných příruček hry na nástroj – housle, violoncello a klavír – první poloviny 19. století vyzdvihovala hlas jako absolutní vzor

Depuis le début du XIXe siècle, les méthodes de chant françaises – dont les méthodes de piano et de cordes sont tributaires – comme les écrits de Reicha, manifestent plus précisément leur engouement pour le *cantabile* italien. Cette fascination pour un chant caractérisé notamment par sa lenteur et sa simplicité (apparente) se traduit dans les méthodes de violon de la première moitié du XIXe siècle par l'intérêt porté aux sons filés (capables de transcrire la *messa di voce* des chanteurs) ainsi qu'aux différentes manières d'exécuter le port de voix [322]. Mais le *canto fiorito* intéresse également ces instrumentistes. Toutes leurs méthodes proposent ainsi une étude minutieuse des différents « agrémens du chant » (appoggiatures, différentes sortes de trilles, gruppettos, mordants, etc.), ainsi que des points d'orgue. Dans son *Art du violon* de 1834, Baillot propose, par exemple, pas moins de 132 types de points d'orgues et terminaisons de cadences illustrant les manières de transposer au violon des figures vocales ornementales non mesurées (fig. 61).

Il existe une grande proximité de pensée entre ces méthodes instrumentales et les écrits de Reicha dans lesquels le modèle vocal italien est également très prégnant [323]. Le compositeur consacre une section de son *Traité de mélodie* à « la manière d'exécuter la mélodie et […] l'art de la broder », qui traduit elle aussi l'importance du chant italien. Il commence par lister les qualités essentielles d'un grand chanteur. Comme pour les instrumentistes qui viennent d'être évoqués, c'est avant tout le caractère expressif et émotif de la voix qui est valorisé, à travers l'importance accordée à la qualité du timbre, la flexibilité, ainsi que la sensibilité de l'interprète [324]. Reicha souligne également la nécessité de l'ajout d'ornements et de points d'orgue qui ne devront toutefois pas dénaturer la mélodie ou la largesse du chant [325].

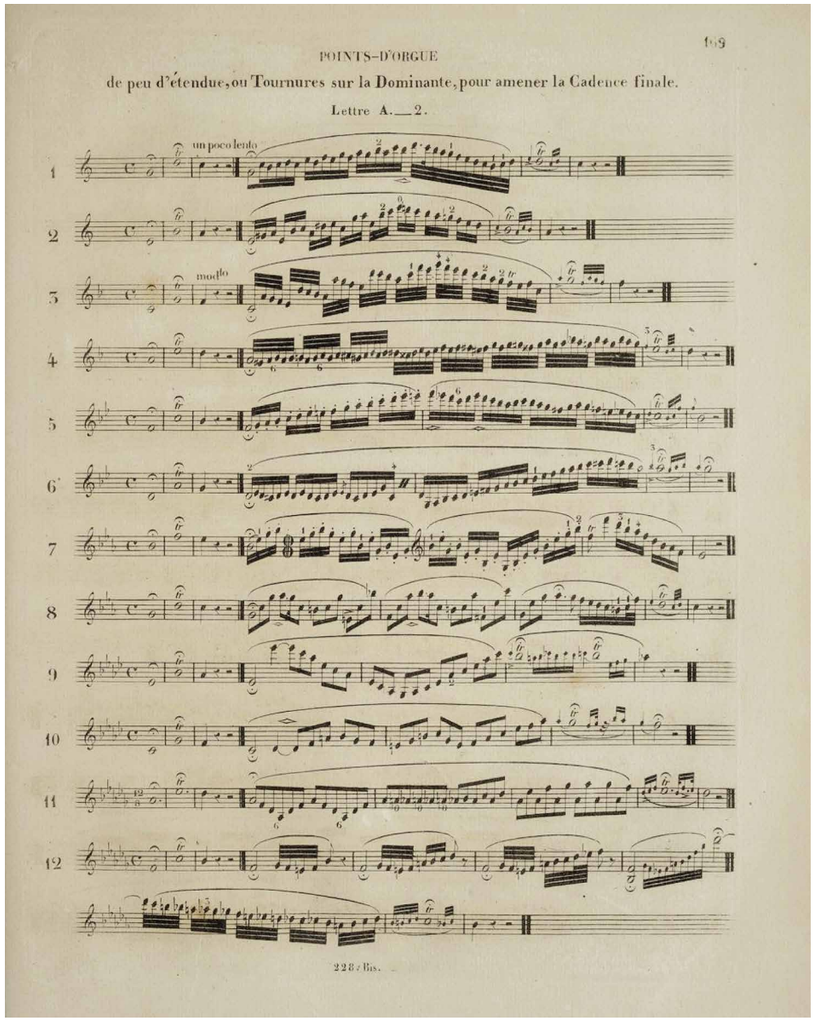
les sons, de rendre les accens de la passion comme de suivre tous les mouvements de l'âme, il obtient l'honneur de rivaliser avec la voix humaine », BAILLOT – RODE – KREUTZER 1803, p. 1.

322 ROUDET 2005.

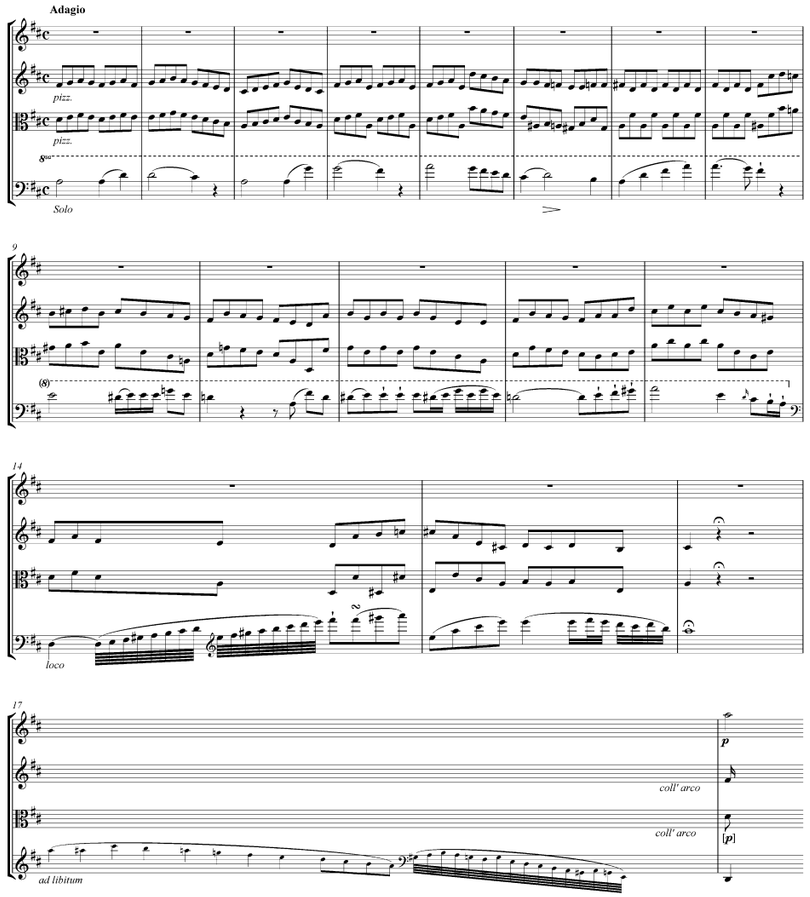
323 Voir BERNARD DE RAYMOND 2015, p. 119-143. Les compositeurs italiens sont régulièrement cités dans le *Traité de mélodie* (1814) et *Sur la musique comme art purement sentimental*, texte rédigé par Reicha au début des années 1810 traitant essentiellement de musique vocale. Piccinni, Sacchini, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Giordanello, Della Maria et Zingarelli sont ainsi fréquemment pris pour exemples dans ces deux textes. VOIR REICHA 1814, « préface », p. iv et *Sur la musique comme art purement sentimental*, dans REICHA 2011.

324 REICHA 1814, « Sur la manière d'exécuter la mélodie et sur l'art de la broder », p. 65 : « Pour être un chanteur excellent, il faut, I°. une voix sonore et en même tems douce, flexible et agréable, et d'une étendue suffisante et égale ; 2°. une sensibilité profonde ; 3°. un goût exquis ; 4°. une école parfaite ; 5°. les organes auditifs très-exercés, fins et délicats. »

325 *Ibid.*, p. 66.



61 Pierre Baillot : *L'art du violon : nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. Paris : Dépôt central de la musique et de la librairie, [1835], p. / s. 169. F-Pn, VM8 C-24.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



62 Antoine Reicha : Quatuor op. 58, Adagio, thème principal / hlavní téma.

En tant que compositeur, Reicha s'attache à définir les procédés qui rendront une pièce capable de soutenir, voire d'appeler ces ornementations. Pour le théoricien, ce type de *cantabile* est, comme pour ses contemporains, d'un mouvement

hudebního projevu.[320] Smyčcové nástroje jsou zde díky svému zvláštnímu témbru a schopnosti spojovat tóny uváděny jako nejvhodnější pro napodobení lidského hlasu a jeho výrazových možností.[321]

Od počátku 19. století se ve francouzských učebnicích zpěvu, na něž navazují učebnice hry na klavír a smyčcové nástroje, stejně jako v Rejchových spisech, objevuje stále větší nadšení pro italské *cantabile*. Tato fascinace pro zpěv s typickou pomalostí a (zdánlivou) jednoduchostí se projevuje v příručkách hry na housle v první polovině 19. století pomocí pozornosti, která je věnována vázaným tónům (podobajícím se *messa di voce* u zpěváků) a rovněž různým způsobům provedení appoggiatury.[322] Avšak *canto fiorito* zajímá také instrumentalisty. Všechny příručky hry na nástroj podávají pečlivý rozbor různých „pěveckých ozdob" (appoggiatur, různých trilků, gruppett, mordentů atd.) a rovněž fermat. Baillot ve svém *Art du violon* z roku 1834 například uvádí ne méně než 132 druhů fermat a kadencí, které ilustrují možnosti použití netaktovaných vokálních figur pro housle (obr. 61).

Lze hovořit o značné myšlenkové spřízněnosti těchto příruček hry na nástroj s Rejchovými spisy, ve kterých je italský vokální model také velmi pregnantní.[323] Skladatel věnuje jednu kapitolu svého *Traité de mélodie* „O způsobu provádění melodie a […] umění jejího zdobení", což také dokládá význam italského zpěvu. V úvodu jmenuje základní kvality velkého pěvce. Stejně jako pro instrumentální hru, o které byla řeč výše, jde především o expresivní a emotivní charakter hlasu, jenž zhodnotíme, zdůrazníme-li kvalitu barvy, flexibilitu a citlivost interpreta.[324]

320 Ohledně významu italského vokálního vzoru ve francouzských instrumentálních příručkách z počátku 19. století, viz ROUDET 2004 a 2005.

321 Tato myšlenka je například vyslovena v úvodu první oficiální učebnice hry na housle na Pařížské konzervatoři v roce 1803, kterou napsal Baillot: „Tajemstvím, kterým [housle] umí vést, zesílit a přetvářet tóny, přenášet akcenty vášně a následovat pohyby duše, získávají tu čest konkurovat lidskému hlasu," BAILLOT - RODE - KREUTZER 1803, s. 1.

322 ROUDET 2005.

323 Viz BERNARD DE RAYMOND 2015, s. 119-143. Italští skladatelé jsou pravidelně citováni v *Traité de mélodie* (1814) a v *Sur la musique comme art purement sentimental*, textu napsaném Rejchou na počátku let 1810, v němž se věnuje zejména vokální hudbě. Piccinni, Sacchini, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Giordanello, Della Maria a Zingarelli jsou často uváděni příkladem v obou těchto textech. Viz REICHA 1814, „préface", s. IV a *Sur la musique comme art purement sentimental,* v REICHA 2011.

324 REICHA 1814, „O způsobu provádění melodie a umění jejího zdobení", s. 65: „Aby se člověk stal vynikajícím zpěvákem, musí mít: 1. znělý a současně jemný, poddajný a příjemný hlas dostatečného a vyrovnaného rozsahu; 2. velkou citlivost; 3. vybraný vkus; 4. dokonalé školení; 5. správně cvičený, jemný a vytříbený sluch." (viz REICHA 2012, s. 135).

très lent et composé d'une « mélodie large et simple ». Celle-ci doit être articulée par des cadences très claires et sous-tendue par une harmonie « la plus simple possible », c'est-à-dire que celle-ci doit se limiter à quelques modulations dans des tons voisins et éviter une succession trop rapide des accords. Ces derniers seront essentiellement restreints aux accords parfaits majeurs et mineurs et aux septièmes de dominante [326].

Cet attrait pour le *cantabile* trouve donc un écho dans les quatuors de Reicha. Dans l'Adagio de l'op. 58 (1804) – de forme thème et variations – le compositeur transpose au quatuor à cordes les caractéristiques du *cantabile* italien décrites dans le *Traité de mélodie*. Le thème, tout d'abord confié au violoncelle dans un registre concurrençant celui du premier violon, est sobrement accompagné par les croches régulières du second violon et de l'alto en pizzicato. Outre les sauts d'intervalles très vocaux de la mélodie de violoncelle, l'harmonisation du thème répond bien aux prescriptions théoriques de Reicha : rythme harmonique lent, emploi d'accords restreints pour l'essentiel à des accords de trois sons et de septième de dominante (fig. 62). Au-delà de la vocalité du thème lui-même, c'est la cadence finale du violoncelle qui frappe par sa proximité avec les points d'orgue notés par Baillot dans *L'Art du violon* [327].

La référence au monde vocal dans ce mouvement de quatuor ne s'arrête pas au caractère vocal de son thème principal, ni à ses points d'orgue, on peut y percevoir une véritable dramaturgie. Dans son *Traité de haute composition* (1825 [328]), Reicha dresse d'ailleurs une analogie entre la forme sonate et la structure de la tragédie telle qu'elle est définie dans la *Poétique* d'Aristote :

> « La première partie de cette coupe [l'exposition de la forme sonate] est l'**exposition** du morceau ; La première section [de la seconde partie, c'est-à-dire le développement] en est l'**intrigue ou le nœud**. La seconde section [réexposition] en est le **dénouement** [329]. »

326 REICHA 1814, p. 68-69.

327 On trouve le même type de procédés dans certains mouvements lents des quatuors op. 9 et 17 de Haydn témoignant du même attrait pour le *cantabile* : thème dont les intervalles, les articulations et la tessiture seraient facilement transposables à la voix chantée, cadences à l'aspect improvisé en fin de sections, simplicité de construction du mouvement laissant la place à des variations ornementales du thème. Voir NOVEMBER 2008, p. 355-357.

328 La date habituellement retenue pour le second volume du traité est 1826, mais celui-ci apparaît dans les registres du dépôt légal dès 1825.

329 REICHA 1825, vol. 2, 6e livre, chapitre V, « Sur les coupes ou cadres des morceaux de musique qui sont le plus avantageux au développement des idées », p. 298.

Rejcha také zdůrazňuje, že je třeba přidávat ozdoby a fermaty, které nemusí nutně vykořenit melodii nebo šíři hlasu.[325]

Rejcha se jako skladatel cítil zavázán definovat prostředky, které ve skladbě tyto ozdoby podpoří nebo přímo vynutí jejich použití. Pro teoretika je tento typ *cantabile*, stejně jako pro jeho současníky, velmi pomalý a v jeho jádru stojí „táhlá a jednoduchá melodie". Členění této melodie mají zajišťovat velmi zřetelné kadence podpořené „co nejjednodušší" harmonií, to znamená, že tato harmonie se musí omezit na několik modulací v rámci sousedících tónů a vyhnout se příliš rychlému sledu akordů. Ty se v zásadě omezují na durové a mollové kvintakordy a na dominantní septakordy.[326]

Tato obliba *cantabile* se odráží také v Rejchových kvartetech. V *Adagiu* z op. 58 (1804), které má formu tématu s variacemi, skladatel do smyčcového kvartetu obtiskává rysy italského *cantabile*, jak je popsáno v *Traité de mélodie*. Téma je svěřeno nejdříve violoncellu v poloze, která konkuruje prvním houslím, a je úsporně doprovázeno pravidelnými osminami v *pizzicatu* v druhých houslích a viole. Vedle intervalových skoků jasně vokálního charakteru v melodii pro violoncello odpovídá harmonická struktura tématu Rejchovým teoretickým východiskům: pomalý harmonický rytmus, použití akordů, které se omezují na třítónový základ a na dominantní septakordy (obr. 62). Vedle příznačné vokality samotného tématu nás zaskočí finální violoncellová kadence, která je velmi podobná fermatám, jak je uvádí Baillot ve svém *L'Art du violon*.[327]

Odkazy na vokální hudbu v této větě kvartetu nejsou pouze charakter hlavního tématu nebo fermaty, ale můžeme zde sledovat skutečnou dramaturgii. Ve svém *Traité de haute composition* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici, 1825)[328] Rejcha vznáší myšlenku analogie sonátové formy a struktury tragédie, jak ji definuje Aristoteles v *Poetice*:

325 REICHA 1814, s. 66.

326 *Ibid.*, s. 68-69.

327 Stejný postup nalezneme v některých pomalých větách Haydnových kvartetů op. 9 a 17, které vykazují zálibu v *cantabile*: intervaly, artikulace a rozsah tématu jsou snadno přenositelné do zpěvního hlasu, na konci úseků jsou kadence improvizačního charakteru, prostá konstrukce věty nechává prostor zdobným variacím tématu. Viz NOVEMBER 2008, s. 355-357.

328 Obvykle uváděné datum vydání druhého svazku pojednání je 1826, v registru povinných výtisků se však objevuje již v roce 1825.

Le travail du compositeur de musique instrumentale ne semble donc pas, pour Reicha, si éloigné de celui du dramaturge. Bien que ce mouvement soit de forme thème et variations (et non de forme sonate), il le construit en compositeur-dramaturge avec une mise en scène d'un véritable duo « vocal » entre le premier violon et le violoncelle. Dans la première variation (mes. 17-33), la mélodie est confiée au premier violon presque sans modifications, seul l'accompagnement est renouvelé rythmiquement et dans son mode de jeu (*arco* et non plus pizzicato). Reicha prend soin de faire taire le violoncelle pendant ces mesures. Lors de la seconde variation (mes. 33-49), premier violon et violoncelle qui étaient les solistes jusqu'ici (la mention « solo » apparaît d'ailleurs sur les parties séparées) sont réunis en duo, comme pourraient l'être deux protagonistes d'une scène d'opéra. Le thème lui-même – ici repris au violoncelle – n'est pas modifié. Le changement provient de l'accompagnement, mais surtout de la partie de premier violon constituée de figures ornementales qui répondent à la mélodie de violoncelle quand celle-ci comporte des valeurs longues (fig. 63).

Le duo de cette variation se rapproche de ce que Reicha définit comme un « duo dialogué » dans son *Art du compositeur dramatique* (1833) [330]. La différence marquée des timbres du violoncelle et du violon permet aisément de donner l'illusion de la présence de deux personnages distincts dans ce passage : une soprano et un ténor dont les voix seraient entendues alternativement avant d'être réunies.

Cet exemple tout empreint du théâtre lyrique amène aussi à réfléchir à la place des exécutants dans la création du sens de l'œuvre à l'époque. Reicha prend en effet le soin de laisser dans la partition des indices visuels permettant aux instrumentistes de percevoir le référent vocal et de construire ainsi leur interprétation. Le compositeur se montrait en effet très conscient de l'incomplétude de la notation musicale et des défis auxquels elle confronte. La préface qu'il place en tête des trios avec piano op.101 en rend compte : « le grand mérite de l'exécution consiste en ce qu'on sente et devine les intentions de l'Auteur pour l'indication desquelles il n'existe pas de signes ». Le *Traité de mélodie* précise :

> « Il ne suffit pas d'inventer des Mélodies heureuses il faut encore qu'elles soient exécutées d'une manière parfaite. S'il est difficile de les créer, il est non moins difficile de bien les rendre. Qu'on ne compare

330 Au sens où le premier violon et le violoncelle ne sont jamais réunis à la tierce ou à la sixte. REICHA 1833, « Des duos », p. 40 : « Lorsque le duo est bâti sur un dialogue, on l'appelle *Duo dialogué* et l'on y chante presque toujours alternativement parce que les paroles l'exigent, et ne permettent que rarement de marier les deux voix ».

> „První díl této formy [expozice v sonátové formě] je **expozicí** kompozice. První oddíl [druhého dílu, to znamená provedení] je **intrikou (zápletkou) neboli zauzlením**. Druhý oddíl [repríza] je **rozuzlením.**“[329]

Pro Rejchu, zdá se, kompozice instrumentální hudby není tak vzdálena od práce dramaturgické. Přestože tato věta má formu tématu s variacemi (a nikoli formu sonátovou), „inscenoval“ ji jako skladatel-dramaturg do podoby vokálního duetu prvních houslí a violoncella. V první variaci (takty 17–33) je melodie svěřena prvním houslím téměř bez úprav, pouze doprovod dostál změn v rytmu a ve způsobu hry (*arco*, nikoli *pizzicato*). Rejcha si dává záležet, aby violoncello během těchto taktů umlklo. V průběhu druhé variace (takty 33–49) jsou první housle a violoncello, dosud sólové nástroje (poznámka *solo* se ostatně objevuje v partech), spojeny v duet, jako by tomu bylo v operní scéně: duet dvou protagonistů. Samotné téma, zde zopakované ve violoncellu, není změněno. Změna vychází až z doprovodu, a to zejména z partu prvních houslí, jehož strukturou jsou hudební figury, které odpovídají dlouhým hodnotám v hlavní violoncellové melodii (obr. 63).

Duet této variace se blíží tomu, co Rejcha ve svém *Art du compositeur dramatique* (1833) definuje jako „duet ve formě dialogu“.[330] Markantní rozdíl v barvě violoncella a houslí v této pasáži snadno dodává iluzi přítomnosti dvou různých postav: sopránu a tenoru, jejichž hlasy by nejprve zazněly střídavě a poté společně.

Tento příklad nás jako otisk operního divadla přivádí k zamyšlení nad úlohou hráčů v procesu tvoření obsahu tohoto díla v dané době. Rejcha si dává záležet, aby v partituře zanechal vizuální značení, které instrumentalistům pomáhá vnímat vokální charakter a vystavět tak jejich interpretaci. Skladatel si je plně vědom nedokonalosti hudební notace a nedostatků, s nimiž se musí vypořádat. Předmluva, kterou umístil do záhlaví trií pro klavír, op. 101, o tom jasně hovoří: „velká zásluha hudební interpretace spočívá v tom, zda vycítí a vytuší záměr autora ve sdělení, pro které neexistuje značení.“ V *Traité de mélodie* je upřesnění:

> „Nestačí pouze vytvořit dobrou melodii; musí se také dokonalým způsobem provést. Je-li obtížné melodii vytvořit, je neméně obtížné ji zdařile přednést. Umění jejího přednesu nemůžeme srovnávat

329 REICHA 1825, sv. 2, 6. kniha, kapitola V, „O formách nebo rámcích hudebních kompozic, které jsou nejvýhodnější pro rozvádění myšlenek“, s. 298; viz REICHA 2016, s. 856.

330 Ve smyslu, že první housle a violoncello nikdy nehrají společně v tercii nebo v sextě. REICHA 1833, „Des duos“, s. 40: „Jestliže je duet vystavěn na dialogu, nazýváme ho *Dialogický duet*, a téměř vždy se zde zpívá střídavě, protože to vyžadují slova, není zde prakticky možné oba hlasy spojit.“

point l'art de l'exécution avec l'art de la simple déclamation […].
Il y a une évidence d'exécution qui, si elle pouvait être connue de tous
les chanteurs excluerait [*sic*] toute autre exécution […] [331]. »

On comprend dans ce texte que l'exécution ne consiste pas à rendre servilement ce qui est noté dans la partition (« la simple déclamation »), mais qu'elle consiste en l'ajout d'un supplément de sens qui ne peut être traduit en signes. Comme le rappelle Jeanne Roudet, « la notation romantique n'est pas seulement une notation de l'*exécution* », elle « se fixe de nouveaux objectifs : représenter visuellement, à la faveur de nouvelles conventions, la signification émotive du texte musical [332] ». L'Adagio de l'op. 58 est illustratif de ces nouveaux enjeux de la notation musicale au début du XIXe siècle : l'indication *ad libitum* et la disparition des barres de mesures dans le point d'orgue de violoncelle renvoient à l'idée de figures vocales ornementales non mesurées et improvisées. Plus encore, en prenant soin de noter ce point d'orgue en petites notes, le compositeur donne *à voir* une « image de la voix [333] » aux instrumentistes. La hiérarchie établie entre les notes par le biais de la notation renvoie en effet à la fragilité de la voix dans ce type de passage : la qualité de son timbre et sa puissance étant alors étroitement liées à la maîtrise du souffle du chanteur. D'ailleurs, la grande liaison indiquée par le compositeur est sans doute une image de la grande respiration nécessaire au chanteur pour réaliser ce type de cadence [334]. La grande liaison – qui devient petit à petit idiomatique de la notation au XIXe siècle – est rarissime dans les quatuors de Reicha. Le compositeur conserve au contraire une habitude de notation tout à fait caractéristique de celle de la fin du XVIIIe siècle (dans le reste de l'Adagio de l'op. 58, on remarquera d'ailleurs que malgré le caractère vocal de la mélodie, les liaisons ne dépassent jamais la mesure). Cette liaison tout à fait exceptionnelle doit donc être envisagée soigneusement. Elle indique bien sûr un mode de jeu général *legato*, mais il me semble qu'ici, elle doit également être envisagée comme une indication de coup d'archet. Pour mieux donner l'illusion de la fragilité de la voix dans ce point d'orgue, les violoncellistes doivent s'efforcer de garder ce coup d'archet contraignant qui impose une grande retenue dans la vitesse d'archet et par là, un timbre plus ténu (fig. 64).

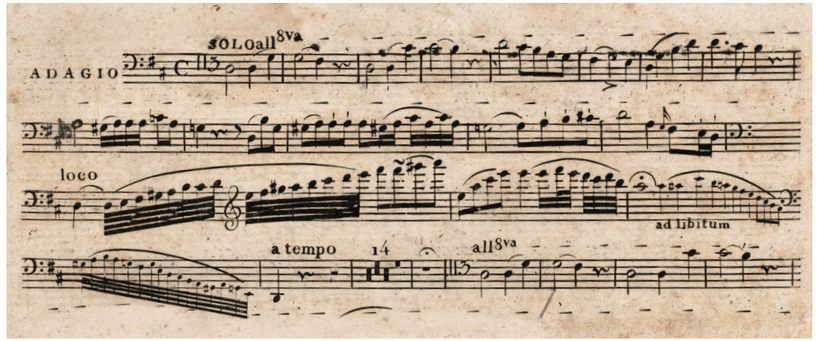
331 REICHA 1814, p. 65.
332 ROUDET 2005, p. 224.
333 L'expression est empruntée à ROUDET 2005, p. 199.
334 Voir à ce sujet ROUDET 2005, p. 238.

s uměním jednoduché mluvené deklamace […]. Existuje určitý
způsob provedení, který, pokud by ho všichni zpěváci znali, by všechny
jiné způsoby vyloučil […]."[331]

Z tohoto textu lze pochopit, že interpretace nespočívá pouze v servilním předání zápisu v partituře („pouhá deklamace"), ale že spočívá v dodání obsahu, což nemůže být předáno zápisem. Jak toto zmiňuje Jeanne Roudet, „romantická notace není pouze zápisem *provedení,* ale klade si nové cíle: v souladu s novými konvencemi vizuálně ukázat emotivní význam hudebního textu."[332] Adagio z op. 58 je dobrým příkladem této nové snahy hudební notace na počátku 19. století: označení *ad libitum* a zmizení taktových čar ve violoncellové kadenci odkazuje k myšlence volných a improvizovaných vokálních figur. Skladatel navíc pečlivě zapisuje kadenci malými notami, aby instrumetalistům *zviditelnil* „obraz hlasu".[333] Stanovená hierarchie not prostřednictvím odlišné notace podtrhuje křehkost hlasu v tomto typu pasáže: kvalita témbru a síla jsou podmíněny zvládnutím dechu zpěváka. Skladatel kromě toho naznačil velký oblouček, vizuálně to znamená velký nádech pěvce, aby mohl realizovat tento typ kadence.[334] Velký oblouček – který je pro notaci 19. století charakteristický – je v Rejchových kvartetech spíše vzácností. Skladatel naopak zachovává notaci, která je obvyklá pro konec 18. století (ve zbytku Adagia z op. 58 si můžeme všimnout, že i přes vokální charakter melodie obloučky nikdy nepřesahují jeden takt). Tento naprosto výjimečný úsek pod obloučkem tak musí být pečlivě promyšlen. Samozřejmě předepisuje obecný způsob hry *legato*, ale mám za to, že zde se jedná také o naznačení smyku. Violoncellisté se musí pokusit zachovat tento svazující tah smyčcem, který vyžaduje velké zadržení v rychlosti tahu smyčcem, a tím i jemnější témbr, aby dokázali navodit dojem křehkosti hlasu v této kadenci (obr. 64).

V codě této věty naposledy zaznívá téma v partu prvních houslí. Rejcha přidává označení *sopra una corda* – v jeho kvartetech velmi výjimečné. Spíše než označení hudebního provedení se opět jedná o impuls pro hráčskou představivost. Hra na struně *d* zde znamená nejen určitý témbr, ale může pro hudebníky té doby znamenat jiný charakter, neboli jinou *postavu.* Struny (tehdy střevové) byly totiž spojovány s určitým charakterem nebo typem hlasu. Třetí struna byla pro Pierra Baillota

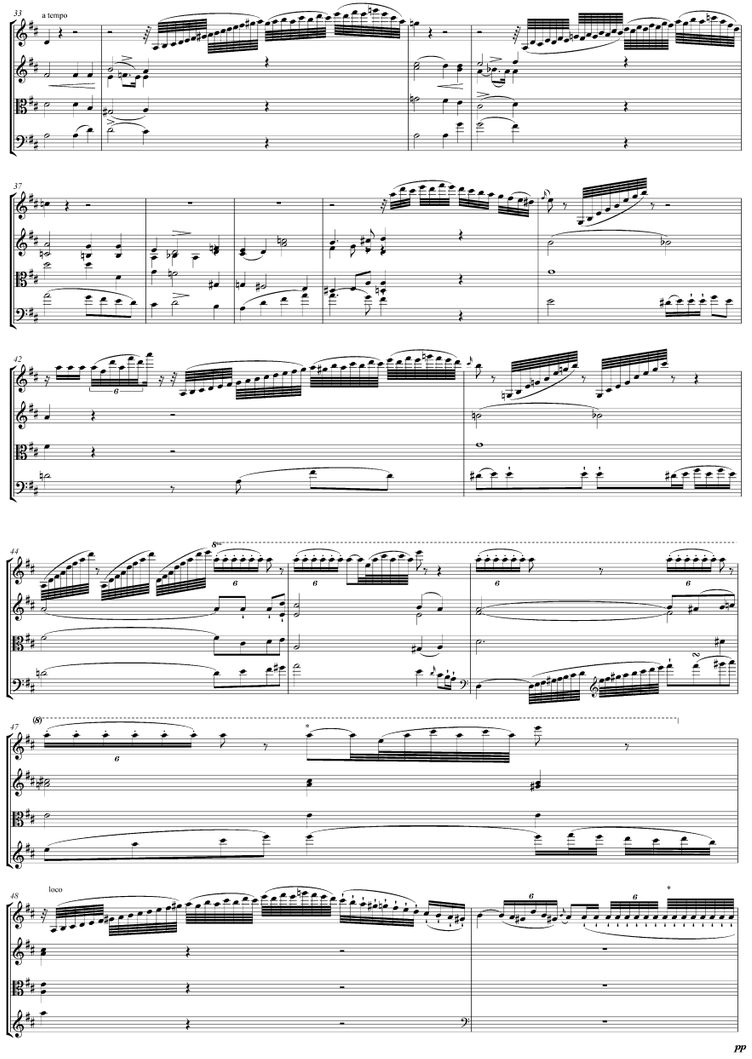
331 REICHA 2012, s. 135; srov. REICHA 1814, s. 65.
332 ROUDET 2005, s. 224.
333 Termín pochází od ROUDET 2005, s. 199.
334 Na toto téma viz ROUDET 2005, s. 238.



63 Antoine Reicha : *Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle Œuv. 58*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, [1804], partie de violoncelle, fragment de la p. 3 / part violoncella, úryvek ze s. 3. CZ-Pu, 59a 5898. (© Národní knihovna České republiky)

Dans la coda de ce mouvement, le thème est énoncé une dernière fois au premier violon. Reicha ajoute l'indication « sopra una corda », rare dans ses quatuors. Plus qu'une indication d'exécution, il s'agit une fois encore de stimuler l'imagination des exécutants. Le jeu sur la corde de *ré* sous-entendu ici implique non seulement un timbre particulier, mais pouvait suggérer pour les musiciens de l'époque un caractère, voire un *personnage* différent. En effet, les cordes (alors en boyau) étaient associées à différents caractères et types de voix. La troisième corde était ainsi pour Pierre Baillot l'équivalent d'une voix de contralto, au caractère grandiose et majestueux [335]. Par ce moyen, Reicha semble indiquer aux violonistes qui joueront cette partie que c'est un nouveau personnage qui chante le thème dans la coda, charge aux instrumentistes de le mettre en scène. Ainsi, non seulement le compositeur construit son mouvement comme une scène d'opéra où les deux protagonistes finissent par chanter en duo, mais il laisse en plus des indices dans la partition permettant aux instrumentistes d'incarner au mieux ces personnages. La notation musicale – même imparfaite – vient en quelque sorte suppléer l'absence de didascalies. Dans un mouvement marqué par l'absence totale

335 BAILLOT 1835, « timbre et caractère des quatre cordes du violon », p. 142. Fabio Morabito propose une étude passionnante des annotations que Pierre Baillot a laissées sur les partitions sur lesquelles ce dernier a travaillé. Il montre comment le violoniste construisait son interprétation comme l'aurait fait un acteur. En choisissant minutieusement doigtés et cordes sur lesquelles jouer en fonction du caractère de chaque passage, Baillot semblait bien vouloir mettre en scène différents personnages. Voir MORABITO 2020b, p. 270-299.



64 Antoine Reicha : Quatuor op. 58, Adagio, variation 2 / variace 2.

de modulation, c'est donc par une véritable dramaturgie des timbres que Reicha maintient l'intérêt.

L'étude des quatuors de Reicha nous donne donc l'occasion de nous plonger dans une culture musicale bien éloignée de la nôtre. Cette immersion permet également de saisir la distance qui sépare les œuvres elles-mêmes et les conditions de leur pratique des propos de Reicha sur le quatuor à cordes. Dans son *Cours de composition musicale* (1819), le compositeur définit en effet ainsi les caractéristiques de l'écriture de ce genre musical :

> « L'harmonie à quatre parties [sert] au développement des idées dans les productions où chaque partie à [*sic*] la même importance, telle que les Quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, et enfin partout où l'on employe le style Fugué. C'est ici que l'harmonie joue le role [*sic*] le plus distingué. […]
> Dans le Quatuor proprement dit ce n'est pas une seule partie qui doit briller au dépend des trois autres ; toutes les quatre doivent à la fois concourir à l'effet total : les combinaisons fines et toutes les ressources de l'art doivent y être employées pour atteindre le vrai but. Le *contre-point double*, les *Imitations*, les *Canons*, le *genre Fugué* […] y trouvent leur place [336]. »

On retrouve dans ce texte toute la rhétorique associée au « véritable quatuor » qui se développe alors chez certains auteurs de langue allemande, notamment dans la revue *Allgemeine musikalische Zeitung* [337]. Reicha reprend ici à son compte cette vision idéalisée d'un genre associé à un petit nombre de compositeurs – Haydn et Mozart en tête – et défini par une parfaite égalité des voix rendue possible par l'usage intensif des différentes ressources du contrepoint [338]. Je n'ai pas évoqué ici la place du contrepoint dans les quatuors de Reicha, procédé d'écriture que l'on rencontre bien évidemment (notamment sous des formes très originales) [339], mais qui est loin de caractériser l'ensemble de ses œuvres. Les *topoï* de la musique vocale

336 REICHA 1819, p. 202-203.

337 Voir notamment PETISCUS 1810.

338 Cet article de Petiscus, et plus largement les théories sur le quatuor au début du XIXe siècle, sont abondamment commentés dans NOVEMBER 2013, p. 8-38.

339 Voir BERNARD DE RAYMOND 2014, p. 59-78.

ekvivalentem pro kontraaltový hlas, tedy grandiózní a majestátní charakter.[335] Tímto způsobem Rejcha zřejmě houslistům dával najevo, že v této části partu se jedná o novou postavu, která zpívá téma v codě, a je úkolem hráče, aby ji uvedl na scénu. A tak nejen skladatel vystavěl svou větu jako operní scénu, kde oba protagonisté zakončují zpěv v duetu, ale nechává také více indicií v notách, aby hráči tyto postavy ztělesnili co nejvěrněji. Hudební notace, i když nedokonalá, určitým způsobem supluje neexistující popis scény. Ve větě, která se vyznačuje totální absencí modulace, Rejcha udržuje pozornost posluchače skutečnou dramaturgií témbrů.

Studium Rejchových kvartetů je příležitostí ponořit se do hudební kultury, která je velmi vzdálená od té naší. Toto pohroužení rovněž umožňuje uchopit vzdálenost, která dělí samotná díla a podmínky jejich provedení od Rejchových výroků o smyčcovém kvartetu. Ve svém *Cours de composition musicale* (Kurzu hudební kompozice, 1819) skladatel hovoří o zvláštnostech komponování tohoto hudebního žánru takto:

> „Čtyřhlasá harmonie [slouží] jako prostředek k rozvíjení myšlenek v kompozicích, v nichž má každý hlas stejnou důležitost, například v Haydnových a Mozartových smyčcových kvartetech a všude, kde používáme fugový styl. Právě zde harmonie sehrává největší roli […]. V kvartetu by neměl jeden hlas vynikat na úkor dalších tří hlasů. K celkovému účinku musí současně přispívat všechny čtyři hlasy. Správné kombinace a veškeré umělecké prostředky musí být využity tak, aby dospěly k pravému cíli. Své místo zde má *dvojitý kontrapunkt, imitace, kánony, fugový styl*.“[336]

V tomto textu nacházíme hudební rétoriku spojenou s „pravým kvartetem“, kterou rozvíjí někteří německy hovořící autoři, zejména okolo revue *Allgemeine musikalische Zeitung*.[337] Rejcha zde přebírá idealizované pojetí žánru spjaté s hrstkou skladatelů – s Haydnem a Mozartem v čele –, kde dokonalá vyrovnanost hlasů

335 BAILLOT 1835, „témbr a charakter čtyř houslových strun“, s. 142. Fabio Morabito nabízí poutavou studii anotací, které Pierre Baillot zanechal v partiturách, na kterých sám pracoval. Ukazuje, jak houslista vystavěl svou interpretaci, podobně jako by to byl herec. Velmi pečlivě vybral prstoklady a struny, na kterých hrál v závislosti na charakteru každé pasáže; vypadá to, jakoby Baillot chtěl uvést na scénu různé postavy. Viz MORABITO 2020b, s. 270-299.

336 REICHA 2014, s. 309; srov. REICHA 1819, s. 202-203.

337 Viz zejména PETISCUS 1810.

et dramatique présents dans ses quatuors indiquent que contrairement à la posture prise dans ses écrits théoriques, le quatuor n'était pas pour lui un genre pur et abstrait, dont la composition se résumerait à un subtil agencement des voix, mais un genre dont l'existence était étroitement liée à ses différents contextes d'exécution et aux musiciens, dont il connaissait parfaitement les pratiques.

existuje díky plnému využití možností kontrapunktu.[338] Nezmiňovala jsem zde úlohu kontrapunktu v Rejchových kvartetech, což je prostředek, s nímž se zde samozřejmě setkáváme (zejména ve velmi originálních formách),[339] avšak není charakteristický pro jeho dílo jako celek. *Topoi* vokální a dramatické hudby v jeho kvartetech naznačují, že narozdíl od jeho teoretických spisů pro něho kvartet není čistý a abstraktní hudební žánr, jehož kompozice je dána jemným řazením hlasů, ale jde o žánr, jehož existence je úzce spojena s rozličným provozovacím prostředím a s hudebníky, jejichž hráčskou praxi výborně znal.

338 Tento Petiscusův článek, a v širším smyslu teorie o kvartetu na počátku 19. století, jsou bohatě komentovány v publikaci NOVEMBER 2013, s. 8-38.

339 Viz BERNARD DE RAYMOND 2014, s. 59-78.

ANNEXE

LISTE DES QUATUORS ÉDITÉS DE REICHA

La date de publication des quatuors « viennois » indiquée dans les principaux ouvrages de référence est 1804 pour l'op. 48 et ?1804-5 (STONE 2001) ou 1805 (FINSCHER 2005) pour les op. 49, 52 et 58. Cette date a manifestement été déterminée grâce aux numéros de cotage présents sur les parties séparées imprimées de la maison d'édition Breitkopf & Härtel. En fait, l'op. 48 est annoncé parmi les nouveautés de la maison d'édition dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en avril 1804 et les op. 52 et 58 en août de la même année (*Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung*, N° X, avril 1804, col. 47, et N° XX, août 1804, col. 86). En revanche, l'op. 49 ne paraît qu'à la fin de 1805 (*Ibid.*, N° I, décembre 1805, col. 1).

Estimer les dates de publication des quatuors « parisiens » est une tâche plus délicate. Les numéros de cotage des maisons d'édition concernées sont en effet très irréguliers. Ces opus sont par ailleurs absents des registres du dépôt légal. Quant aux adresses des éditeurs présentes sur les exemplaires conservés, elles donnent des fourchettes de temps très grandes que les informations fournies par les dédicaces ne permettent pas d'affiner.

L'édition Breitkopf de l'op. 90 est annoncée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de mars 1820 comme nouveauté de 1819 [340]. L'édition Simrock apparaît quant à elle dans le second supplément du *Handbuch der musikalischen Literatur* [341], qui couvre la période allant de septembre 1817 à février 1819. Une édition Richault

340 « Ankündigung », *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung*, mars 1820, col. 8.

341 Cet ouvrage est constitué d'un premier volume comportant la liste des œuvres en impression ou en stock vers 1816 chez les revendeurs de musique dans une quinzaine de pays européens (réimpression de ce volume publié en 1817 et des dix suppléments qui l'ont suivi de 1818 à 1827 dans WHISTLING – HOFMEISTER 1975).

PŘÍLOHA

SOUPIS REJCHOVÝCH VYDANÝCH KVARTETŮ

V hlavních referenčních publikacích je jako datum vydání „vídeňských" kvartetů uvedeno 1804 pro op. 48 a ?1804–5 (STONE 2001) nebo 1805 (FINCHER 2005) pro op. 49, 52 a 58. Toto datum bylo zjevně odvozeno díky číslům ploten pro tisk přítomným na vydaných partech u nakladatelství Breitkopf & Härtel. Op. 48 je totiž anoncován jako novinka vydavatelství v *Allgemeine musikalische Zeitung* v dubnu 1804 a op. 52 a 58 v srpnu téhož roku (*Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung*, N° X, duben 1804, sl. 47, a N° XX, srpen 1804, sl. 86). Naproti tomu op. 49 vyšel až na konci roku 1805 (*Ibid.*, N° I, prosinec 1805, sl. 1).

Odhadnout data vydání „pařížských" kvartetů je mnohem náročnější úkol. Čísla ploten dotčených vydavatelství jsou totiž velmi nepravidelná. Tyto opusy navíc nefigurují v registrech povinných výtisků. Adresy vydavatelů, které se objevují na dochovaných exemplářích, udávají příliš velké časové rozpětí, a ani informace v dedikacích neumožňují jejich upřesnění.

Breitkopfovo vydání op. 90 bylo oznámeno v magazínu *Allgemeine musikalische Zeitung* z března 1820 jako novinka roku 1819.[340] Simrockovo vydání se objevilo ve druhé příloze *Handbuch der musikalischen Literatur*,[341] která pokrývá období od září 1817 do února 1819. Richaultova edice op. 90 je zmíněna ve čtvrté příloze *Handbuch der musikalischen Literatur* (březen 1820 – únor 1821), avšak jelikož tuto edici neznám, domnívám se, že by se mohlo jednat o edici Philippa Petita.

340 „Ankündigung", *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung*, březen 1820, sl. 8.

341 Tento svazek je složen z prvního dílu, který obsahuje seznam skladeb v tisku nebo skladem u prodejců hudebnin kolem roku 1816 v patnácti evropských zemích. (Reprint tohoto dílu z roku 1817 a deseti dodatků z let 1818–1827 viz WHISTLING – HOFMEISTER 1975).

de l'op. 90 est mentionnée dans le quatrième supplément du *Handbuch der musikalischen Literatur* (mars 1820 - février 1821), mais n'ayant pas connaissance de cette édition, je fais l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de l'édition de Philippe Petit. L'adresse de cet éditeur sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de la République tchèque à Prague permet d'affirmer que la publication est postérieure à 1818. Le catalogue Philippe Petit de 1826 mentionne quant à lui les deux livres de l'op. 90, mais ceux-ci ne figurent pas parmi les nouveautés de l'éditeur. Tout ceci permet d'estimer la date d'édition par Philippe Petit à 1818-1826. La proximité de ces trois éditions dans la manière dont elles sont gravées laisse penser que des mêmes planches ont pu être utilisées par les trois éditeurs. Tous ces éléments semblent accréditer l'hypothèse d'une édition simultanée autour de 1819.

L'adresse de l'éditeur Pacini indiquée sur les pages de titre des quatuors op. 94 et 95 indique qu'ils ont été publiés après 1819 (et avant 1846). Les cotages de Pacini sont irréguliers et ne permettent donc pas de réduire cette fourchette de temps. Bien que ces deux opus n'apparaissent pas dans le *Handbuch der musikalischen Literatur* et ses suppléments qui couvrent la période allant jusqu'à 1827, il est probable qu'ils ont été publiés vers 1820. En effet, parmi les rares œuvres de Reicha reçues au dépôt légal, la seule déposée en cette même année 1820 a un numéro d'opus proche (*Études dans le genre fugué,* op. 97).

Adresa tohoto vydavatele na exempláři dochovaném v Národní knihovně České republiky v Praze dokládá skutečnost, že publikace vyšla až po roce 1818. Katalog Philippa Petita z roku 1826 uvádí dva sešity op. 90, avšak tyto nejsou uvedeny v novinkách vydavatele. To vše umožňuje odhadnout datum vydání Philippa Petita v letech 1818–1826. Blízkost těchto tří edic ve způsobu jejich tiskařské úpravy může svědčit o tom, že všichni tři vydavatelé použili tytéž tiskové desky. Všechny tyto skutečnosti potvrzují hypotézu o souběžném vydání kolem roku 1819.

Adresa vydavatele Paciniho uvedená na titulních stránkách kvartetů op. 94 a 95 ukazuje spíše na to, že vyšly po roce 1819 (a před 1846). Paciniho čísla ploten jsou variabilní a neumožňují blíže určit toto časové rozpětí. Přestože se tyto dva opusy neobjevují v *Handbuch der musikalischen Literatur* a přílohách, které pokrývají období sahající až do roku 1827, je pravděpodobné, že vyšly kolem roku 1820. Ve vzácných Rejchových tiscích odevzdaných jako povinné výtisky totiž v tomto roce figuruje nedaleké číslo (*Études dans le genre fugué,* op. 97).

	Opus	Titre / Název	Dédicataire / Dedikace	Éditeur(s) / Nakladatel	Date de publication / Datum vydání
Quatuors « viennois » / „vídeňské“ kvartety	48	*Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle œuvre 48*	/	Breitkopf & Härtel (Leipzig)	1804
	49	*Trois quatuors pour deux violons, alto et basse œuvre 49*	/	Breitkopf & Härtel (Leipzig)	1805
	52	*Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle* […] *œuvre 52*	/	Breitkopf & Härtel (Leipzig)	1804
	58	*Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle* […] *œuvre 58*	/	Breitkopf & Härtel (Leipzig)	1804
Quatuors « parisiens » / „pařížské“ kvartety	90	*Six quatuors pour deux violons, alto et basse* […] *œuvre 90, 1er livre*	Dédiés à Monseigneur le Duc de Duras, Pair de France, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi / Věnované Vévodovi de Duras, Pairu Francie, Prvnímu Komořímu krále	Ph. Petit (Paris) Breitkopf & Härtel (Leipzig)	c. 1819
	90	*Six quatuors pour deux violons, alto et basse* […] *œuvre 90, 2e livre*		Simrock (Bonn)	
	94	*Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvre 94*	Composés et dédiés à son ami Baillot / Zkomponovány a věnovány jeho příteli Baillotovi	Pacini (Paris)	c. 1820
	95	*Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvre 95*	Composés et dédiés à son ami Rhode [*sic*] / Zkomponovány a věnovány jeho příteli Rhodemu	Pacini (Paris)	c. 1820

SEZNAM NEVYDANÝCH REJCHOVÝCH KVARTETŮ

Až na několik výjimek nejsou Rejchovy rukopisné kvartety datovány. Určení papíru použitého skladatelem či jeho kopisty, kterému se věnoval François-Pierre Goy umožnilo zpřesnit dataci rukopisů (podrobnosti jsou k dispozici online v daných záznamech o pramenech ve všeobecném katalogu Francouzské národní knihovny).

V případě rukopisů z hamburského (1794–1799) a vídeňského období (1802–1808) odkryla tato práce zajímavé aspekty vývoje děl a způsobu práce skladatele. Rejcha měl zjevně ve zvyku přepracovávat některé kompozice – u dvou prvních kvartetů v tabulce se ukazují pomalé věty jako starší oproti třem ostatním větám. Ačkoliv pomalé věty zřejmě pochází z hamburského období, další věty jsou nové verze sepsané pravděpodobně během vídeňského pobytu skladatele, jak lze vyčíst z použitého papíru.

Určení původu děl zapsaných na francouzském papíře je komplikovanější. Skladatel totiž používal stejné papíry již od svého prvního pařížského pobytu, nelze tedy s jistotou určit, zda pocházejí rukopisy z let 1800–1802, či až z období po definitivním usazení v Paříži v roce 1808. Dále také nemůžeme vědět, zda se jedná o díla zkomponovaná v Paříži, či zde jen opsaná na základě starších a později ztracených rukopisů. V každém případě se zdá, že Rejcha se smyčcovými kvartety tak či onak zabýval po roce 1808.

	Dates de composition supposées / Předpokládané datum zkomponování	Dates de composition indiquées dans les Ms / Data zkomponování uvedená v rukopisech	Titre / Název	Nombre de mouvements / Počet vět	Informations sur le manuscrit / Informace k rukopisu	Cotes BnF / Signatura BnF
Hambourg – Vienne / Hamburk – Vídeň	1795-1808		Quatuor pour deux Violons, alto et Violoncelle	4	Ms autographe retravaillé l'Andante provient d'un Ms plus ancien Parties séparées / Přepracovaný autografní rukopis Andante ze staršího rukopisu Nástrojové party	L-19682
	1795-1808		[Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle]	4	Ms autographe retravaillé l'Adagio provient d'un Ms plus ancien Parties séparées / Přepracovaný autografní rukopis Adagio ze staršího rukopisu Nástrojové party	L-19692, RESERVE D-18443 (Adagio)
Vienne / Vídeň	1802-1808		[Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle]	4	Copiste non identifié Parties séparées / Neidentifikovaný kopista Nástrojové party	L-19683
				4		L-19679
				4		L-19684
	1802-1808		[Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle]	4	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19689
				4		
				4		
		1806 (24 avril) / (24. duben)	Quatuor scientifique	12	Copiste non identifié Parties séparées / Neidentifikovaný kopista Nástrojové party	MS-12020 (1-5)
			La Pantomime, fantaisie	1	Ms autographe en partition / Autografní rukopis partitura	

Paris / Paříž	1809		Fugue sur un thème de L. Cherubini	1	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19670 (1)
		1809	Fugue en *mi* mineur	1	Ms autographe Parties séparées et partition / Autografní rukopis Nástrojové party a partitura	L-19670 (2)
	ca 1824		3 fugues	3	Ms autographe Partiess séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19670 (3)
	1810-1830		Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle	4	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19680
				4		
				4		
	1810-1830		Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle	4	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19681
	1810-1830		Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle	4	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19687
	1810-1830		Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle	4	Ms autographe Parties séparées / Autografní rukopis Nástrojové party	L-19690
		1816	Ouverture générale pour les séances des quatuors ou vérification de l'accord des instrumens à cordes	1	Ms autographe en partition / Autografní rukopis partitura	MS-12035

LISTE DES QUATUORS MANUSCRITS INÉDITS DE REICHA

À l'exception de quelques-uns d'entre eux, les quatuors manuscrits de Reicha ne sont pas datés. Le travail sur les papiers utilisés par le compositeur ou ses copistes réalisé par François-Pierre Goy a permis d'établir une datation des manuscrits (les détails sont visibles dans les notices correspondantes du catalogue général de la BnF disponible en ligne).

Dans le cas des manuscrits datant des périodes hambourgeoise (1794-1799) et viennoise (1802-1808), ce travail a permis de mettre en lumière des aspects intéressants de la genèse des œuvres et de la manière de travailler du compositeur. Reicha avait manifestement pour habitude de reprendre certaines compositions : dans les deux premiers quatuors de ce tableau, il apparaît que les mouvements lents sont antérieurs aux trois autres mouvements. En effet, alors que les mouvements lents datent vraisemblablement de la période hambourgeoise, les autres mouvements sont de nouvelles versions probablement réalisées lors du séjour viennois du compositeur, à en juger par le papier utilisé pour les consigner.

L'origine des œuvres notées sur papiers français est plus difficile à établir. Les types de papiers utilisés par le compositeur pour ces quatuors le furent dès le premier séjour parisien, on ne peut donc savoir avec certitude si les manuscrits remontent à 1800-1802 ou s'ils datent d'après l'installation définitive à Paris en 1808. Par ailleurs, il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'œuvres composées à Paris ou recopiées à partir de manuscrits antérieurs qui auraient été perdus. Il apparaît en tout cas que le genre du quatuor à cordes a continué à occuper Reicha, d'une manière ou d'une autre, après 1808.

CHAPITRE VII / KAPITOLA VII

Reicha et l'opéra

Jana Franková et François-Pierre Goy

L'œuvre lyrique et plus généralement vocal d'Antoine Reicha compte parmi les domaines les moins connus et les moins explorés de son legs créatif. Le nombre de ses expériences compositionnelles dans ce sens, qui recouvrent l'ensemble de sa carrière internationale, comme le fait qu'il ait consacré son dernier ouvrage théorique au savoir-faire d'un compositeur d'opéra, montrent cependant que ce domaine était d'une grande importance pour lui. Aujourd'hui, nous connaissons l'existence de douze opéras [342], dont dix ont probablement été achevés par le compositeur, mais seulement cinq ont été joués en public. Par ailleurs, on trouve dans l'œuvre de Reicha quatre cantates – *Lenore* (1805-1806), *Gelegenheitscantate* (Cantate de circonstance, 1806), *Der neue Psalm* (Le Psaume nouveau, 1807), *Polymnie et les Enfants d'Apollon* (1814) –, un *Requiem* (vers 1802-1808) et un *Te Deum* (1825), ainsi que le mélodrame *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* (Adieu de Jeanne d'Arc à sa patrie, 1806) et enfin plus de trente pièces vocales pour une à trois voix [343]. Sur les quelque trois cent soixante compositions de Reicha, les œuvres vocales, malgré leur ampleur, restent toutefois minoritaires en nombre.

Abstraction faite de ses romances et lieder, de son œuvre choral et de ses cantates, les compositions de Reicha pour le théâtre musical possèdent des liens avec la majorité des genres musicaux existants, de l'opéra italien à la tragédie lyrique française en passant par le singspiel allemand et l'opéra-comique français. Il a ensuite récapitulé son expérience de la composition d'opéras, qui s'étale sur presque toute sa vie, dans son dernier manuel, publié en 1833 sous

342 STONE 2001, p. 132, répertorie un total de vingt pièces dans l'inventaire des œuvres dramatiques (« theatrical works ») de Reicha, parmi lesquelles il inclut plusieurs scènes italiennes, que nous rangeons ici parmi les autres pièces vocales. Inversement, l'identification par Stone de certaines des œuvres dramatiques apparaît comme problématique, comme nous l'expliquons ci-dessous. Dans l'annexe de ce chapitre et du chapitre suivant, nous présentons des synopsis de toutes les œuvres dramatiques connues de Reicha, voir p. 382-408.

343 La musique vocale est décrite en détail dans le catalogue thématique de ŠOTOLOVÁ 1977, p. 125-133.

Rejcha a opera

Jana Franková a François-Pierre Goy

Operní či vůbec vokální tvorba Antonína Rejchy patří k nejméně známým a prozkoumaným oblastem jeho tvůrčího odkazu. Množství jeho skladebných pokusů v tomto směru, které se prolínají celou jeho mezinárodní kariérou, stejně jako skutečnost, že svůj poslední teoretický spis věnoval umění operního skladatele, však ukazují, že právě tato oblast měla pro Rejchu velký význam. V současnosti víme o existenci dvanácti oper,[342] z nichž zřejmě deset bylo skladatelem dokončeno, však pouze pět bylo veřejně provedeno. Dále v Rejchově tvorbě nalezneme čtyři kantáty – *Lenore* (1805–1806), *Gelegenheitscantate* (Příležitostná kantáta, 1806), *Der neue Psalm* (Nový žalm, 1807), *Polymnie et les Enfants d'Apollon* (Polymnie a Apollonovy děti, 1814) – *Requiem* (ca 1802–1808) a *Te Deum* (1825), také melodram *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* (Rozloučení Johanky z Arcu s rodnou vlastí, 1806) a konečně přes třicet vokálních kusů pro jeden až tři hlasy.[343] Z celkového počtu přibližně 360 Rejchových skladeb, však představují vokální díla i přes svoji rozsáhlost početní menšinu.

Ponecháme-li stranou písňovou a sborovou tvorbu a kantáty, Rejchovy skladby pro hudební divadlo mají vazby k většině existujících hudebních druhů, od italské opery přes německý singspiel, francouzskou komickou operu až k vážné francouzské opeře. Své téměř celoživotní zkušenosti s operní tvorbou pak Rejcha shrnul do poslední učebnice, vydané roku 1833 pod názvem *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele). Právě na tuto učebnici se dosud převážně cílila pozornost badatelů zajímajících se o Rejchu a opery. Tomuto směřování

342 STONE 2001, s. 132 uvádí v soupisu Rejchových operních děl („theatrical works") celkem dvacet položek, mezi něž počítá i několik italských scén, které zde zařazujeme mezi další vokální kusy. Naopak identifikace některých ze Stonem uvedených operních kusů se jeví jako problematická, jak ukážeme dále. V dodatku této a následující kapitoly uvádíme synopse děje všech Rejchových známých operních kusů, viz s. 383–407.

343 Vokální skladby uvádí v detailu v tematickém katalogu ŠOTOLOVÁ 1977, s. 125–133.

65 Johann Ziegler : *Vue de la résidence électorale de Cologne à Bonn* (1798), estampe colorée, d'après Lorenz Janscha. / Pohled na rezidenci kolínského kurfiřta v Bonnu (1798), kolorovaný mědiryt dle předlohy od Lorenza Janschy. D-BNsm, Inv. SMB 1991/Alt056. (© StadtMuseum Bonn)

le titre *Art du compositeur dramatique*. C'est vers ce traité que les chercheurs ont généralement dirigé leur attention pour étudier l'opéra chez Reicha, attitude bien compréhensible étant donné l'état problématique des sources de ses compositions scéniques [344]. Que comprend donc la musique dramatique de Reicha et comment y met-il en œuvre sa conception de l'art de la composition opératique ?

344 C'était le cas d'Alena Krutová qui à cause de problèmes d'accès aux sources à l'étranger n'a pu travailler qu'avec le traité publié et les exemples musicaux qu'il contient. Après sa collaboration à l'édition des *Notes sur Antoine Reicha* (voir REICHA – VYSLOUŽIL 1970), elle résuma donc pour le lecteur tchèque le dernier traité de Reicha dans son mémoire de master resté inédit, voir KRUTOVÁ 1971. Martin D. Smith à son tour consacra sa thèse à une analyse critique et une mise en contexte du traité de Reicha (SMITH 1979). Enfin Emmanuel Reibel exploita également pour son article des manuscrits de deux opéras sérieux de Reicha : *Natalie* et *Sapho*, voir REIBEL 2015.

se nelze divit s ohledem na problematickou pramennou situaci Rejchových oper.[344] Co vše tedy Rejchova operní tvorba zahrnuje a jak uskutečňoval své pojetí umění operního skladatele?

Rejchovy první vokální kusy, italské scény, patří k jeho prvním skladebným pokusům, když se jako člen kurfiřtské kapely v Bonnu učil tajně komponovat. Jednalo se o árie na úryvky z italských libret, jež se v té době objevovala na operních scénách.[345] V těchto dílech tak můžeme spatřovat snahu mladého hudebníka seznámit se s jednou ze základních dovedností skladatele, tedy se zhudebněním textu. Právě tyto kusy měly dle Rejchových vzpomínek pomoci začínajícímu skladateli, aby se mohl komponování věnovat s posvěcením svého strýce, který jej od této aktivity dříve zrazoval.[346] Výběr italských libret je pochopitelný s ohledem na německé kulturní prostředí značně ovlivněné italskou hudební produkcí. V kurfiřtském divadle se však mladý hudebník mohl seznámit i s dalšími druhy hudebního divadla, s francouzskou komickou operou a německým singspielem, kterým se oběma následně věnoval. Přestože se o tom ve svých pamětech nezmiňuje, z bonnského období pochází i Rejchův snad první pokus o vokální ansámbl, tentokrát na francouzský text „Voici le moment favorable".[347]

K italské opeře se Rejcha vrátil během svého pobytu ve Vídni. Tehdy dle své autobiografie dostal od císařovny Marie Terezie Neapolsko-Sicilské (1772–1807), která byla zdatnou zpěvačkou a hráčkou na klavír, italský text z císařské knihovny,

344 To byl případ Aleny Krutové, která se z důvodu nepřístupnosti pramenů v zahraničí musela pro svoji práci spokojit s vytištěným traktátem a tam uvedenými hudebními ukázkami. Po spolupráci na vydání *Zápisků o Antonínu Rejchovi* (viz REICHA – VYSLOUŽIL 1970) tak ve své nevydané diplomové práci českému čtenáři zpřístupnila shrnutím Rejchův spis, KRUTOVÁ 1971. Kritickému posouzení a uvedení do dobového kontextu Rejchova posledního traktátu věnoval svoji disertační práci Martin D. Smith (SMITH 1979). Až Emmanuel Reibel se ve své studii o Rejchovi dramatikovi opřel také o rukopisy jeho dvou vážných oper *Natalie* a *Sapho*, viz REIBEL 2015.

345 Dochovaným pramenům Rejchových italských scén, které byly považovány za převážně ztracené (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 17; STONE 2001, s. 132–134; FINSCHER 2005, sl. 1458–1459), se podrobně věnuje připravovaná studie GOY 2022b.

346 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 49. „Jednou jsem zhudebnil scénu z Calzabigiho *Armidy*. Ráno, než strýc vstal, jsem ji položil na klavír a odešel ven. Vrátil jsem se pozdě a řekli mi, že strýc se mnou chce mluvit, než si lehne. Překvapilo mě to, protože jsem věděl, že obvykle chodí spát velmi brzo. Vstoupil jsem do jeho pokoje, kde mě očekával a přecházel o berlích, které potřeboval, neboť trpěl silnými bolestmi nohou. ‚Pojď, drahý synovče,' řekl a objal mě. ‚Tvůj výstup mi učinil velkou radost, jdi za svým hlasem, nebudu tomu už bránit.' Dovedete si představit, co jsem v tom okamžik pocítil, jak mě toto přiznání z jeho úst učinilo šťastným. Slzy radosti mi stékaly po tváři. Rozkoše, které skýtá jmění, jsou vedle toho nicotné." Srov. REICHA 2011, s. 100.

347 F-Pn, MS-13017 (15), viz také EMMANUEL 1937, s. 115 a kapitola III. Zdroj textu tohoto vokálního kvintetu pro soprán, tenor a tři basy není znám, obsahuje postavy: Aloïse, le Marquis, Grospierre, L'Épine, René.

Les plus anciennes pièces vocales de Reicha, des scènes italiennes, comptent parmi ses premiers essais de composition, alors qu'il était membre de l'orchestre du prince électeur à Bonn et apprenait à composer en secret. Il s'agit d'arias sur des extraits de livrets italiens qui étaient alors présentés sur les scènes d'opéra [345]. Dans ces œuvres, nous pouvons reconnaître la volonté du jeune musicien de se familiariser avec l'une des compétences de base d'un compositeur, à savoir mettre un texte en musique. Selon les souvenirs de Reicha, ce sont précisément ces pièces qui lui ont permis de continuer à se consacrer à la composition avec la bénédiction de son oncle, qui dans un premier temps avait cherché à l'en dissuader [346]. Le choix de livrets italiens est compréhensible compte tenu de l'environnement culturel allemand qui était fortement influencé par la production musicale italienne. Cependant, au théâtre du prince électeur, le jeune musicien a pu se familiariser aussi avec d'autres formes du théâtre musical, l'opéra-comique français et le singspiel allemand, deux genres auxquels il s'est consacré par la suite. Bien qu'il n'en fasse pas mention dans ses mémoires, la première tentative de Reicha pour un ensemble vocal, cette fois sur le texte français « Voici le moment favorable », date également de cette période de Bonn [347].

Reicha est revenu à l'opéra italien pendant son séjour à Vienne. Selon son autobiographie, l'impératrice Marie-Thérèse de Bourbon-Naples (1772-1807), qui était une chanteuse et une pianiste habile, lui a confié un poème italien de la Bibliothèque impériale à mettre en musique. L'auteur du poème devait être « le successeur du célèbre Métastase [348] ». C'est probablement sur la base de cette remarque

345 Les sources existantes des scènes italiennes de Reicha, qui étaient considérées comme largement perdues (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 17 ; STONE 2001, p. 132-134 ; FINSCHER 2005, col. 1458-1459), sont examinées en détail dans l'étude à paraître GOY 2022b.

346 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 48 et 50. « Enfin ayant mis en musique une scène d'*Armide* de Calzabigi, le matin avant que mon oncle fût levé, je la posai sur son piano et partis pour la campagne. Je rentrai fort tard à la maison et on me dit que mon oncle avant de se coucher voulait me parler, ce qui me surprit très fort sachant qu'il se couchait ordinairement de fort bonne heure. J'entre dans son appartement où en m'attendant, il se promenait avec deux béquilles que de fortes douleurs aux jambes lui avaient rendues nécessaires. « Viens, mon cher neveu, me dit-il, et il me serra dans ses bras ! Ta scène m'a fait un extrême plaisir ; poursuis ta destinée, je ne m'y opposerai plus. » Que l'on se fasse une idée de ce que j'éprouvai dans ce moment, comme cet aveu sorti de sa bouche me rendit heureux. Des larmes de joie coulèrent sur mes joues. Les plaisirs que la fortune procure sont nuls auprès de cela. » Cf. REICHA 2011, p. 100.

347 F-Pn, MS-13017 (15), cf. aussi EMMANUEL, p. 115 et le chapitre III. La source du poème de ce quintette vocal pour soprano, ténor et trois basses est inconnue ; il comprend les personnages suivants : Aloïse, le Marquis, Grospierre, L'Épine et René.

348 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 24 ; REICHA 2011, p. 76.

66 Élisabeth Vigée Le Brun : *Marie-Thérèse de Bourbon-Naples* (1790). Museo di Capodimonte (© Public domain)

de Reicha que Giambattista Casti (1724-1803) est considéré comme le librettiste de l'opéra *Argene, regina di Granata* (Argene, reine de Grenade) [349] : après la mort de Metastasio, il a effectivement été le principal librettiste à Vienne entre 1783 et 1786 sans toutefois atteindre le titre de *poeta cesareo*, qui ne lui a été conféré qu'en 1792, mais dès 1796, il a quitté Vienne en raison de ses sympathies envers les Jacobins. Aucune source confirmant sa paternité du livret d'*Argene* n'a pu être découverte et cette attribution semble peu probable à la lumière des informations mentionnées ci-dessus. Le nom d'Argene apparaît dans les titres de plusieurs livrets depuis la fin du XVIIe jusqu'au début du XIXe siècle [350], ainsi que dans une *novella morale* en vers d'Angelo Anelli publiée à Venise en 1794 [351]. On retrouve aussi un personnage du même nom dans nombre d'autres livrets, dont par exemple *L'Olimpiade* de Metastasio. Néanmoins, il n'a pas encore été possible de trouver d'analogie avec l'action de l'opéra de Reicha et donc d'établir la paternité du livret. Selon Reicha lui-même, l'œuvre « était destinée à être exécutée dans les appartemens de l'Impératrice, ce qui eut lieu en effet et Marie-Thérèse elle-même y chanta [352] ». Un autre interprète, probablement du rôle d'Almerico, était Girolamo Crescentini (1762-1846), un castrat italien qui a enseigné le chant à la cour impériale de 1804 à 1806 [353]. C'est dans cette période qu'il convient de situer également la genèse et la réalisation d'*Argene* de Reicha. Cet opéra en deux actes pour sept solistes et chœur, qui exploite pleinement les sonorités d'un orchestre fourni [354], a été conservé dans deux partitions manuscrites ; aucune source séparée du livret n'est connue.

349 Cette information sur la possible paternité de Casti sur le livret apparaît dans FINSCHER 2005, col. 1459, tandis que STONE 2001, p. 132, cite à tort Ranieri Calzabigi comme possible librettiste.

350 Il s'agit des opéras *Argene* (livret de Paolo Antonio Badi, musique d'Antonio Caldara, Venise 1689 ; SARTORI 1990 : 02424), *Argene* (livret de Domenico Lalli, musique de Leonardo Leo, Venise 1728 ; SARTORI 1990 : 02432), *Argene* (livret de Gaetano Rossi, musique de Giovanni Simone Mayr, Venise 1801 ; ID 7678 dans BELLINA et al. 2019, [en ligne] disponible sur http://www.librettodopera.it/id/7678 [consulté le 13. 9. 2021]), *Argene* (livret de Rosatio Barresi, musique de Placido Mandanici, Naples 1832 ; cf. POMPILIO 2020 [en ligne] disponible sur http://corago.unibo.it/libretto/0000376293 [consulté le 13. 9. 2021]).

351 Il serait tentant d'y voir le modèle de l'opéra de Reicha, vu la carrière réussie d'Angelo Anelli (1761-1820) comme librettiste. Or, la *novella morale* n'a aucun rapport avec l'intrigue de l'opéra. Voir ANELLI 1794.

352 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 24, cf. REICHA 2011, p. 76.

353 En lien avec la future destination de Reicha, il est peut-être intéressant de rappeler que Crescentini partit de Vienne en 1806 pour Paris, où il fut jusqu'à 1812 maître de chant de la famille impériale de Napoléon Ier. Voir LUCARELLI 2014.

354 Effectif : 2 violons, 2 altos, basses, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 3 bassons, 2 trompettes, 3 trombones, timbales.

aby jej zhudebnil. Autorem textu měl být „nástupce slavného Metastasia".[348] Zřejmě na základě této Rejchovy poznámky je za libretistu opery *Argene, regina di Granata* (Argene, královna granadská) považován Giambattista Casti (1724–1803),[349] který byl po Metastasiově smrti v letech 1783–1786 skutečně hlavním libretistou ve Vídni, aniž by však dosáhl titulu *poeta cesareo*. Ten mu byl udělen až roku 1792 a již v roce 1796 Vídeň opustil pro své sympatie k jakobínům. Žádné prameny potvrzující jeho autorství libreta *Argene* se nepodařilo nalézt a tato atribuce se zdá málo pravděpodobná s ohledem na zmíněné informace. Jméno Argene se objevuje v názvech hned několika libret od konce 17. do počátku 19. století,[350] včetně veršovaného textu s podtitulem *novella morale* od Angela Anelliho, vydaného v Benátkách roku 1794.[351] Dále najdeme postavu stejného jména v množství dalších libret, včetně například Metastasiovy *Olimpiade*. Dějovou shodu s Rejchovou operou se však dosud nalézt nepodařilo, a tím ani upřesnit autorství libreta. Opera měla být dle Rejchových slov „určena k hraní v císařských komnatách. Byla tam také provedena a Marie Terezie v ní sama zpívala".[352] Dalším interpretem, zřejmě role Almerica, byl Girolamo Crescentini (1762–1846), italský kastrát, který byl v letech 1804–1806 učitelem zpěvu na císařském dvoře.[353] Někdy do tohoto období je také třeba situovat vznik a provedení Rejchovy *Argene*. Tato dvouaktová opera pro sedm sólistů a sbor, využívající zvuk plně obsazeného orchestru,[354] se dochovala ve dvou rukopisných partiturách, žádný samostatný pramen libreta znám není.

348 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 25; srov. REICHA 2011, s. 76.

349 Tato informace o Castiho možném autorství libreta se objevuje ve FINSCHER 2005, sl. 1459, zatímco STONE 2001, s. 132 uvádí mylně jako možného libretistu Ranieri Calzabigiho.

350 Jedná se o opery *Argene* (libreto Paolo Antonio Badi, hudba Antonio Caldara, Benátky 1689; SARTORI 1990: 02424), *Argene* (libreto Domenico Lalli, hudba Leonardo Leo, Benátky 1728; SARTORI 1990: 02432), *Argene* (libreto Gaetano Rossi, hudba Giovanni Simone Mayr, Benátky 1801; ID 7678 in BELLINA et al. 2019 dostupné na http://www.librettodopera.it/id/7678 [cit. 13.9.2021]), *Argene* (libreto Rosatio Barresi, hudba Placido Mandanici, Neapol 1832; viz POMPILIO 2020 [online] dostupné na http://corago.unibo.it/libretto/0000376293 [cit. 13.9.2021]).

351 Bylo by jistě lákavé považovat tento text za zdroj pro Rejchovu stejnojmennou operu, vezmeme-li v potaz úspěšnou kariéru Angela Anelliho (1761–1820) jako operního libretisty. Jeho *novella morale* však nevykazuje shodné prvky s dějovou linkou opery. Viz ANELLI 1794.

352 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 25; srov. REICHA 2011, s. 76.

353 V souvislosti s Rejchovou další destinací je zde možná vhodné připomenout, že Crescentini odjel z Vídně v roce 1806 směrem do Paříže, kde působil až do roku 1812 jako učitel zpěvu císařské rodiny Napoleona I. Viz LUCARELLI 2014.

354 Obsazení: 2 housle, 2 violy, bas, 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 lesní rohy, 3 fagoty, 2 klariny, 3 trombony, tympány.

Un des manuscrits de la partition, en fascicules non reliés, fait partie du fonds Reicha de la Bibliothèque nationale de France [355], le second, en deux volumes, qui provient de la Bibliothèque impériale de Vienne, se trouve à présent à la Bibliothèque nationale d'Autriche [356]. Sur la base des sources existantes, John A. Rice considère qu'il est peu probable que Marie-Thérèse ait chanté dans une représentation complète de l'opéra et pense que seuls des extraits ont été joués à la cour. Le fait est que la Bibliothèque nationale d'Autriche conserve aussi les partitions séparées de deux numéros, provenant également de la Bibliothèque impériale : la cavatine, le récitatif et le duo Almerico et Argene (n° 25) et le final (n° 37), tous deux du second acte [357]. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que le manuscrit parisien de la partition ne contient que deux numéros écrits de la main du compositeur et ce, à nouveau le n° 25 puis le n° 34. Ce fait ne possède toutefois peut-être aucun rapport avec les circonstances de la représentation viennoise. Sur le plan de la composition, Reicha exploite ici pleinement, sur un total de trente-sept numéros fermés, les qualités des interprètes dans les rôles exposés d'Almerico (Crescentini), mais aussi d'Argene (Marie-Thérèse), d'Edimiro et de Rossana [358], en utilisant une orchestration variée avec des passages solistes, et des chœurs divisés ou mixtes qui ajoutent à cette variété. Du fait qu'elle était probablement destinée à une représentation dans les appartements impériaux, l'œuvre ne comporte pas de ballet. Que l'opéra ait été joué ou non dans son intégralité à la cour impériale, il a été le premier à susciter de nos jours l'intérêt des interprètes. Les partitions conservées font d'ailleurs plus qu'encourager à cela. En 2013, dans le cadre d'une série de concerts de l'Orchestre symphonique de Prague FOK, une représentation en concert d'une version abrégée de l'opéra a été donnée à Prague, sous la direction de Vojtěch Spurný [359].

355 F-Pn, MS-12034, manuscrit incomplet des n°s 3, 4 et 31 donné en 1927 par la petite-fille du compositeur (cf. chapitre III).

356 A-Wn, Mus.Hs.9993.

357 A-Wn, Mus.Hs.10688 et 10687, cf. RICE 2003, p. 234.

358 Pour un résumé de l'intrigue de l'opéra voir p. 390.

359 Le concert a eu lieu les 20 et 21 février 2013 à la Maison municipale de Prague, avec les solistes Kateřina Kněžíková (Argene), Jana Šrejma Kačírková (Rossane), Michaela Šrůmová (Almerico), Jaroslav Březina (Edimiro), Zdeněk Plech (le prêtre). Nous remercions les archives du FOK d'avoir aimablement mis à notre disposition les documents relatifs à cette première moderne, notamment les textes du programme, y compris le livret.

Jeden z rukopisů partitury, v podobě nesvázaných složek, je součástí Rejchova fondu ve Francouzské národní knihovně,[355] druhý, dvousvazkový, pocházející z císařské knihovny je nyní uložen v Rakouské národní knihovně.[356] Na základě dochovaných pramenů považuje John A. Rice za nepravděpodobné, že by Marie Terezie zpívala v kompletním provedení opery a má za to, že byly u dvora provedeny jen výňatky. Rakouská národní knihovna totiž uchovává prameny pocházející z císařské knihovny, a to party pouze ke dvěma částem: cavatině, recitativu a duettu Almerica a Argene (č. 25) a k finále (č. 37), obojí z druhého aktu.[357] V tomto kontextu je zajímavé, že pařížský rukopis partitury obsahuje pouze dvě čísla psaná rukou skladatele, a to opět č. 25 a dále č. 34. Tato okolnost se však nemusí nijak vztahovat k okolnostem vídeňského provedení. Skladebně zde Rejcha v celkem 37 uzavřených číslech plně využívá kvalit interpretů v exponovaných rolích Almerica (Crescentini), ale také Argene (Marie-Terezie), Edimira a Rossany,[358] používá rozmanitou orchestraci se sólistickými pasážemi, varietu doplňují sborová čísla s děleným i smíšeným sborem. Zřejmě s ohledem na záměr provedení v císařských komnatách dílo neobsahuje balet. Ať již byla na císařském dvoře opera provedena kompletně, či nikoli, ve své novodobé historii se dočkala jako první zájmu interpretů. Dochované partitury k tomu ostatně více než vybízejí. V roce 2013 proběhlo v Praze v rámci koncertní řady Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK koncertní provedení zkrácené verze opery pod vedením Vojtěcha Spurného.[359]

Vedle italské opery, spjaté s ranou tvorbou Antonína Rejchy a později s jeho vídeňským pobytem, tedy ve zcela logické vazbě na místní převažující hudební styl, se skladatelova operní tvorba zaměřila zejména na smíšené formy hudebního divadla, tedy na německý singspiel a francouzskou komickou operu, obsahující vždy mluvené dialogy a uzavřená zpěvní čísla. S oběma se mohl seznámit již v kurfiřtském

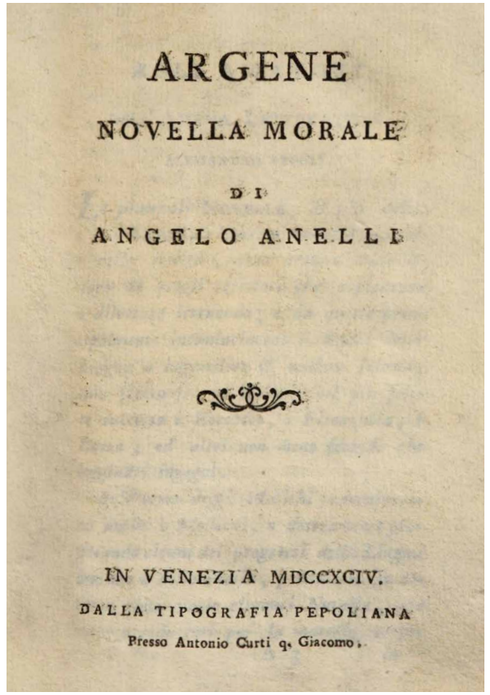
355 F-Pn, MS-12034, nekompletní rukopis č. 3, 4 a 31, který darovala v roce 1927 vnučka skladatele, viz kapitola III.

356 A-Wn, Mus.Hs.9993.

357 A-Wn, Mus.Hs.10688 a 10687, viz RICE 2003, s. 234.

358 Synopse děje opery, viz s. 391.

359 Koncert proběhl 20. a 21. února 2013 v Obecním domě v Praze, sólisté: Kateřina Kněžíková (Argene), Jana Šrejma Kačírková (Rossane), Michaela Šrůmová (Almerico), Jaroslav Březina (Edimiro), Zdeněk Plech (kněz). Děkujeme archivu FOK za laskavé zpřístupnění materiálů spjatých s touto novodobou premiérou, zejména textů k programu včetně libreta.



ARGENE

NOVELLA MORALE

DI

ANGELO ANELLI

IN VENEZIA MDCCXCIV.

DALLA TIPOGRAFIA PEPOLIANA

Presso Antonio Curti q. Giacomo.

67 Angelo Anelli : *Argene. Novella morale*. Venezia : Pepoli, 1794, page de titre / titulní strana. A-Wnhd, 28363-A. (© Österreichische Nationalbibliothek)

Outre l'opéra italien, associé aux premières œuvres d'Antoine Reicha et plus tard à son séjour à Vienne, donc en lien tout à fait logique avec le style musical localement prédominant, la production lyrique du compositeur s'est principalement concentrée sur des formes mixtes de théâtre musical, à savoir le singspiel allemand et l'opéra-comique français, qui contiennent toujours des dialogues parlés et des numéros de chant fermés. S'il avait déjà pu se familiariser avec l'un et l'autre au théâtre du prince électeur à Bonn [360], la composition de ses premières œuvres

360 Même si Reicha ne le mentionne pas dans son autobiographie, il aurait déjà composé un singspiel à Bonn en 1790 d'après d'autres sources. Voir chapitre IV, note 226. Est-il possible que ce soit le même dont il situe la composition à Hambourg dans ses *Notes* (*Der Eremit auf Formentera*) ? Le livret était, comme nous le montrerons ci-dessous, déjà disponible en 1790.

divadle v Bonnu,[360] své první operní kusy však začal skládat během pobytu v Hamburku, tedy ve městě s velmi významnou a živou tradicí hudebního divadla. V této době také začal komponování považovat za své povolání, ačkoli jej dle vlastních slov „neživilo". Jeho příjmy plynuly zejména z vyučování harmonie, skladby a klavíru.[361] Jak sám sděluje: „[…] za pět let, která jsem zde strávil, jsem složil různá instrumentální a vokální díla, ale nedovedl jsem je uplatnit. Tuto schopnost jsem nikdy nezískal, a proto jsem se stal známým mnohem později."[362] Mezi díly, která v Hamburku složil, uvádí Rejcha „dvě opery, jedna na německý text, druhá na francouzský text". V případě první se jednalo o dvouaktový singspiel na libreto německého dramatika jménem August Kotzebue (1761–1819) s názvem *Der Eremit auf Formentera* (Poustevník na Formenteře). Z Rejchova zhudebnění se zřejmě nic nedochovalo a sám zmiňuje, že nemohl „dosáhnout uvedení [této] opery".[363]

Rejcha však nebyl prvním, kdo s tímto libretem pracoval a je otázkou, jak se k němu dostal. V roce 1788 byl v Národním divadle v Mannheimu uveden singspiel s hudbou Petera Rittera, prvního violoncellisty orchestru.[364] Samotný text vyšel tiskem ve Frankfurtu a Lipsku v roce 1790. Snad současně s Rejchovým zhudebněním vznikla i verze od braunschweigského skladatele Johanna Heinricha Carla Bornhardta (1774–1840).[365] Vedle Ritterova a Bornhardtova zhudebnění se do dnešní doby dochovaly prameny i další verze singspielu s hudbou bratrů Lorenze a Willibalda Schermerových (1762–1838 a 1773–1806) z roku 1802 z Eichstättu.[366] Tištěné libreto z Rostocku z roku 1801 pak dokládá zhudebnění Jeanem Nislem (1780–1873?).[367]

360 Přestože se o tom Rejcha sám ve své autobiografii nezmiňuje, dle jiných pramenů měl komponovat první singspiel již v Bonnu v roce 1790. Viz kapitola IV, pozn. 226. Můžeme snad za tímto opusem vidět operu, kterou sám udává v *Zápiscích* pro Hamburk (*Der Eremit auf Formentera*)? Jak ukážeme níže, libreto bylo k dispozici již v roce 1790.

361 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 19; srov. REICHA 2011, s. 68.

362 *Ibid.*, s. 21.

363 Operu uvádí pod francouzským názvem: *L'Ermite sur l'île Formosa*. Viz *ibid.*

364 WÜRTZ 2001.

365 Toto dílo je známo z úpravy pro zpěv a klavír (BORNHARDT 1797), která vyšla v Musikalisches Magazin auf der Höhe, tedy u nakladatele, který vydával i Rejchovu ranou tvorbu.

366 D-Eu, Esl VIII 344, RISM Id: 450301271. K této signatuře je připojen samostatný pramen předehry, kterou kopista atribuuje Reichardtovi, od nejž však není známé žádné zhudebnění tohoto libreta (D-Eu, Esl VIII 344d, RISM Id: 450301132). S ohledem na doloženou záměnu Rejchova jména za Reichardta v Paříži, viz kapitola III, se v tomto případě může jednat o jediný dochovaný pramen Rejchova zhudebnění singspielu.

367 US-Wc, ML48 [S7169]. Dochované hudební prameny (H-SFm, 909 a 1427, RISM Id: 530004412 a 530004434) neuvádějí datum premiéry.

scéniques remonte à son séjour à Hambourg, une ville riche d'une tradition très importante et vivante de théâtre musical. C'est également durant cette période qu'il a commencé à considérer la composition comme sa vocation, même si, selon ses propres dires, elle « ne le faisait pas vivre ». Ses revenus provenaient essentiellement de l'enseignement de l'harmonie, de la composition et du piano [361]. Comme il le dit lui-même : « Durant les cinq années que j'y ai passées, j'ai composé différens ouvrages tant instrumentaux que vocaux, mais que je n'eus pas le talent de faire valoir ; talent que je ne pus jamais acquérir et qui fut la cause que je ne fus connu que fort tard [362]. » Parmi les œuvres qu'il a composées à Hambourg, Reicha cite « deux opéras, l'un sur des paroles allemandes, l'autre sur des paroles françaises ». Dans le cas du premier, il s'agissait d'un singspiel en deux actes sur un livret du dramaturge allemand August Kotzebue (1761-1819), intitulé *Der Eremit auf Formentera* (L'Ermite à Formentera). Rien de la mise en musique de Reicha ne semble avoir été conservé et lui-même déclare que « je ne pus obtenir sa mise en scène [363] ».

Reicha n'a cependant pas été le premier à travailler sur ce livret et la question se pose de savoir comment il est parvenu entre ses mains. En 1788, le singspiel a été représenté au Théâtre national de Mannheim avec une musique de Peter Ritter, premier violoncelle de l'orchestre [364]. Le poème lui-même a été publié à Francfort et à Leipzig en 1790. C'est peut-être en même temps que la mise en musique de Reicha qu'a vu le jour une version du compositeur de Brunswick Johann Heinrich Carl Bornhardt (1774-1840) [365]. Outre les mises en musique de Ritter et de Bornhardt, les sources d'une autre version du singspiel avec la musique des frères Lorenz et Willibald Schermer (1762-1838 et 1773-1806) d'Eichstätt en 1802 ont été conservées jusqu'à nos jours [366]. Un livret imprimé à Rostock datant

361 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 18, cf. REICHA 2011, p. 68.

362 *Ibid.*, p. 20.

363 Il présente l'opéra sous un titre français erroné : *L'Ermite sur l'île Formosa.* Voir *ibid.*

364 WÜRTZ 2001.

365 Cette œuvre est connue par sa réduction pour voix et piano (BORNHARDT 1797) publiée par le Musikalisches Magazin auf der Höhe, éditeur chez qui sont également parues les premières œuvres de Reicha.

366 D-Eu, Esl VIII 344, RISM Id: 450301271. Cette cote est accompagnée d'une source séparée pour l'ouverture, que le copiste attribue à Reichardt, dont aucune composition sur ce livret n'est connue (D-Eu Esl VIII 344d, RISM Id: 450301132). Compte tenu de la substitution, documentée pour Paris, du nom de Reichardt à celui de Reicha (cf. chapitre III), il s'agit peut-être dans ce cas de la seule source conservée du singspiel de ce dernier.

Ačkoli se jedná o kus z počátku kariéry slavného dramatika, je vidět, že našel svoji oblibu u skladatelů v době, kdy se jím zabýval i Rejcha. Námět s cizokrajnou tematikou z prostředí Baleárských ostrovů jistě skýtal zajímavé možnosti pro hudebního skladatele.[368] Jak si s tímto svým prvním operním kusem Rejcha poradil, však nemůžeme pro nedostatek pramenů posoudit.

68 Carl Griese : *Pferdemarkt in Hamburg, 1796*, lithographie / litografie, 1900. D-Hs, AH B,7. (CC BY-SA 4.0) ; adresse de Reicha en 1799 / Rejchova adresa v roce 1799.

368 Viz synopsi děje s. 383.

de 1801 atteste en outre d'une mise en musique par Jean Nisle (1780-1873?) [367]. Bien qu'il s'agisse d'une pièce datant du début de la carrière du célèbre Kotzebue, il apparaît clairement qu'elle était appréciée des compositeurs à l'époque où Reicha a lui aussi travaillé dessus. Le sujet, avec sa thématique exotique dans les îles Baléares, offrait certainement des possibilités intéressantes pour un compositeur [368]. En raison de l'absence de sources, nous sommes toutefois dans l'impossibilité de juger de la manière dont Reicha a traité cette première œuvre dramatique.

Il n'existe aucun autre opéra de Reicha basé sur un poème original allemand, bien que certaines listes de ses œuvres mentionnent comme tels les singspiels *Amor, der Jou-jou Spieler* (Amour, le joueur de yo-yo) et *Rosalia* [369]. Dans le premier cas, il s'agit seulement d'un lied sur un poème de Klamer Eberhard Karl Schmidt (1746-1824), qui commence par les mots « Ach ! Amor, Herzenzieler », mis en musique par Reicha [370]. Dans le cas du singspiel *Rosalia*, il s'agit réellement d'un opéra complet sur un poème de Johann Friedrich Schink (1755-1835), mais mis en musique par Joseph Schubert (1754-1837), un violoniste et compositeur originaire de Varnsdorf, dans le nord de la Bohême, qui a étudié à Prague avant de partir pour Berlin. C'est également là que vers 1780, il a fait représenter *Rosalia*, un de ses quatre opéras. L'attribution erronée à Antoine Reicha provient des archives de la bibliothèque princière de la famille Thurn und Taxis à Ratisbonne, où la partition manuscrite de l'œuvre qui y fut jouée en 1782 et 1783 porte l'ancienne cote « A. Reicha 2 [371] », tandis que le manuscrit d'une des scènes italiennes de Reicha y est conservé sous la cote « A. Reicha 1 [372] ». Il se peut ici que l'attribution erronée sous la cote « A. Reicha 2 » se soit faite de la manière décrite par

367 US-Wc, ML48 [S7169]. Les sources musicales (H-SFm, 909 et 1427, RISM id: 530004412 et 530004434) n'indiquent pas la date de première représentation.

368 Cf. le synopsis de l'intrigue p. 382.

369 STONE 2001, FINSCHER 2005.

370 L'attribution du poème est basée sur : SCHMIDT 1826, p. 363 (Lieder, Erstes Buch, Nr. 32). L'information sur la possible paternité de la mise en musique par Reicha est présentée avec un point d'interrogation dans STONE 2001. L'œuvre lui est cependant attribuée dans le périodique *Auswahl der besten Compositionen für das Clavier*, Hamburg : Meyn ; Hannover : Lamminger, [ca 1800?], édité par Johann Henrich Olbers (1757-1839), organiste à Stade (n° 20, intitulé *Aus : Amor, der Joujou Spieler Arie*). RISM B/II répertorie un seul exemplaire (D-Lr Mus. ant. pract. 19), mais il en existe un second (D-STsa, Dep. 10 Nr. 02747). La formulation du titre dans la source a fait supposer qu'il s'agissait d'un extrait de singspiel (cf. WELTER 1950, p. 275).

371 D-Rtt, A. Reicha 2, RISM Id: 450010712.

372 D-Rtt, A. Reicha 1, RISM Id: 450010711, il s'agit d'une copie non autographe.

Nemáme informace ani o žádných dalších Rejchových operách na původní německý text. V některých soupisech jeho děl uváděné singspiely *Amor, der Jou-jou Spieler* a *Rosalia* totiž nejsou Rejchovými operami.[369] V prvním případě se jedná pouze o píseň na text básně od Klamera Eberharda Karla Schmidta (1746–1824), začínající slovy „Ach! Amor, Herzenzieler", již měl Rejcha zhudebnit.[370] V případě singspielu *Rosalia* se skutečně jedná o celou operu na text Johanna Friedricha Schinka (1755–1835), avšak zhudebněnou Josephem Schubertem (1754–1837), houslistou a skladatelem pocházejícím ze severočeského Varnsdorfu, který studoval v Praze, než odešel do Berlína. Tam uvedl mezi svými celkem čtyřmi operami také *Rosalii* přibližně v roce 1780. Mylná atribuce Antonínu Rejchovi pochází z archivu knížecí knihovny Thurn-Taxisů v Regensburgu, kde je rukopisná partitura díla tam uvedeného v letech 1782 a 1783 označena starou signaturou „A. Reicha 2".[371] Pod signaturou „A. Reicha 1" je zde uložen rukopis jedné z Rejchových italských scén.[372] Je možné, že zde došlo k mylné atribuci pod signaturou „A. Reicha 2" postupem, jaký popsal Murray Barbour s ohledem na záměrně chybně atribuované symfonie Františka Xavera Pokorného (1729–1794) tamním knihovníkem Baronem Theodorem von Schacht (1748–1823) jiným autorům v katalogu sepsaném kolem roku 1795. Vždy první jedna či několik signatur bylo od skutečných autorů a níže jim byla připsána díla jiných, v Barbourem popsaném případě vždy symfonie Pokorného.[373]

Zatímco singspiel najdeme v Rejchově operní tvorbě jen jeden, francouzské komické opeře se věnoval většinově. Právě komická opera byla onou druhou

369 STONE 2001, FINSCHER 2005.

370 Atribuce textu vychází z: SCHMIDT 1826 s. 363 (Lieder, Erstes Buch, Nr. 32). Informaci o Rejchově možném autorství zhudebnění uvádí s otazníkem STONE 2001. Píseň mu je nicméně atribuována v periodiku *Auswahl der besten Compositionen für das Clavier*, Hamburk: Meyn; Hannover: Lamminger, [ca 1800?], který vydával Johann Henrich Olbers (1757–1839), varhaník ve Stade. Viz č. 20 s názvem *Aus: Amor, der Joujou Spieler Arie*. RISM B/II uvádí pouze jeden exemplář tisku (D-Lr, Mus. ant. pract. 19), ale dochoval se ještě jeden (D-STsa, Dep. 10 Nr. 02747). Způsob, jakým je píseň v tisku nazvána, vedl k domněnce, že se jedná o část ze singspielu (srov. WELTER 1950, s. 272).

371 D-Rtt, A. Reicha 2, RISM Id: 450010712.

372 D-Rtt, A. Reicha 1, RISM Id: 450010711, jedná se o opis cizí rukou.

373 BARBOUR 1963. Je možné, že Schachtem prováděné záměrně mylné atribuce zahrnovaly i další produkci kromě symfonií, na něž se zaměřil Barbour. Jím popsané charakteristiky Schachtova postupu lze nalézt i u jednoho pramene flétnového koncertu, viz FRANKOVÁ 2015, vol. I, s. 388–390. Je tedy možné, že se problémy s atribucemi nevyhnuly ani pramenům divadelní hudby a byly širšího rázu nejen ve vazbě na tvorbu Františka Xavera Pokorného.

Murray Barbour pour les symphonies de František Xaver Pokorný (1729-1794), qui ont délibérément été réattribuées à d'autres auteurs par le bibliothécaire du lieu, le baron Theodor von Schacht (1748-1823), dans son catalogue rédigé vers 1795. Invariablement, la ou les premières cotes étaient celles des auteurs réels et, en dessous, les œuvres d'autres auteurs leur étaient attribuées ; dans le cas décrit par Barbour, il s'agissait toujours des symphonies de Pokorný [373].

Si la production lyrique de Reicha ne compte qu'un seul singspiel, il s'est en revanche majoritairement consacré à l'opéra-comique français. C'est justement l'un d'eux qui était le deuxième opéra composé à Hambourg sur un poème français et dont il espérait le succès. L'auteur du livret de cet opéra-comique en deux actes intitulé *Obaldi ou les Français en Egypte*, que Reicha dans son autobiographie désigne seulement comme « un émigré français réfugié à Hambourg », pourrait être Gabriel de Laroze-Fonbrune, ancien conseiller au Parlement de Bordeaux, comme le suggère François-Pierre Goy [374]. Cet opéra était considéré comme partiellement perdu. Bien que l'on ne connaisse aucune source du livret, ce qui constitue une lacune notable pour un opéra-comique avec des dialogues parlés, de récentes recherches révèlent que la mise en musique a été conservée dans son intégralité et même en trois versions pour certains numéros [375]. Toujours à Hambourg, le théâtre français de la ville s'est intéressé à l'opéra en 1798, probablement après une représentation privée, car, selon les mots de Reicha, il avait trouvé « la musique […] à son gré [376] ». Cependant, sur les conseils de ses amis émigrés français, Reicha a décidé de partir avec l'opéra directement à Paris et de le faire monter là-bas. Bien que cette décision ait été certainement bénéfique pour la suite de sa carrière, elle n'a pas apporté à l'œuvre le succès escompté. Selon ses propres dires, il a présenté l'opéra « au Théâtre Favart et ensuite au Théâtre

373 BARBOUR 1963. Il est possible que les attributions délibérément erronées de Schacht aient aussi inclus des productions autres que les symphonies sur lesquelles Barbour s'est concentré. Les caractéristiques qu'il a décrites du procédé de Schacht se retrouvent également dans une source d'un concerto pour flûte, cf. FRANKOVÁ 2015, vol. I, p. 388-390. Il est donc possible que les sources de la musique théâtrale n'aient pas échappé non plus aux problèmes d'attribution, qu'ils aient été d'une nature plus large et ne concernent pas seulement l'œuvre de František Xaver Pokorný.

374 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 20, REICHA 2011, p. 70. Cf. chapitre I et GOY 2022a.

375 F-Pn, MS-12011 (1-27), MS-12044 et MS-8478. Les sources conservées de l'opéra, y compris celles nouvellement identifiées, sont analysées en détail dans l'étude à paraître GOY 2022a. Aucune ne comporte les dialogues parlés, ce qui vaut aussi pour les manuscrits des autres opéras-comiques de Reicha.

376 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 20, REICHA 2011, p. 70, note 16.

operou, kterou v Hamburku na francouzský text složil a v jejíž úspěch doufal. Autorem libreta této dvouaktové komické opery nazvané *Obaldi ou les Français en Egypte* (Obaldi aneb Francouzové v Egyptě) byl zřejmě Gabriel de Laroze-Fonbrune, bývalý člen parlamentu v Bordeaux, jak navrhuje François-Pierre Goy, a kterého Rejcha ve svých pamětech označuje pouze jako „francouzského emigranta usídleného v Hamburku".[374] Tato opera byla považována za částečně ztracenou. Přestože není známý žádný pramen libreta, což u formy komické opery s mluvenými dialogy představuje značný nedostatek, nedávné výzkumy odhalují, že se zhudebnění dochovalo kompletní, pro některá čísla dokonce hned ve třech verzích.[375] Ještě v Hamburku mělo o operu v roce 1798 zájem tamní francouzské divadlo, zřejmě po nějaké soukromé přehrávce, neboť dle Rejchových slov: „hudba se líbila".[376] Rejcha se však na radu svých přátel, francouzských emigrantů, rozhodl odjet s operou přímo do Paříže a nechat ji provést tam. Ačkoli to s ohledem na vývoj jeho budoucí kariéry jistě bylo přínosné rozhodnutí, úspěch opery nepřineslo. Dle svých slov nabídl operu „k uvedení Favartovu divadlu a potom divadlu Feydeauovu. Zbytečná námaha. Přijali hudbu, ale odmítli text."[377] Podobné soudy nalezneme u Rejchy v souvislosti s jeho operami často a umění vybrat si vhodné libreto se obsáhle věnuje i ve své učebnici pro operní skladatele. Jak tomu bylo v tomto případě, nemůžeme pro nedostatek pramenů posoudit. Provedení jeho prvotiny na poli francouzské komické opery mu však zřejmě leželo hodně na srdci, protože v přípravách na svůj přesun do Vídně opsal celou operu (bez dialogů) a připojil německý překlad zpěvních textů. Ani z Vídně však nemáme informace o byť i soukromém provedení této opery. Je zajímavé, že se Rejcha ve svých prvotinách pohybuje v podobné tematice. Italská scéna z opery *Armida*, která měla způsobit požehnání strýce jeho kompozičním pokusům, stejně jako některá jména postav z *Obaldiho* mají totiž vazbu na první křížovou výpravu a jí inspirovaný velmi oblíbený epos *Osvobozený Jeruzalém* (*La Gierusalemme liberata*)

374 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 21; srov. REICHA 2011, s. 70. Viz kapitola I a také GOY 2022a.

375 F-Pn, MS-12011 (1-27), MS-12044 a MS-8478. Detailně se dochovaným pramenům opery včetně nově identifikovaných věnuje GOY 2022a. Žádný z pramenů neobsahuje mluvené dialogy, což je ostatně případ i rukopisů ostatních Rejchových komických oper.

376 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 21; srov. REICHA 2011, s. 70, pozn. 16.

377 *Ibid*. V jiné verzi svých pamětí upřesňuje situaci: „Provedení *Obaldiho* v divadle komické opery bylo zamítnuto, ledaže by se zcela přepracoval text; v takovém případě by však bylo nutné přepracovat i celou hudbu, vyškrtnout z původní partitury to nejlepší. Skladatel se rozhodl vzdát se prozatím myšlenky na scénické provedení svého díla a zachovat svoji hudbu nedotčenou." Viz REICHA 2011, s. 72.

Feydeau pour le faire représenter : inutiles efforts ; on accueillit la musique mais on rejeta le poème [377] ». On retrouve souvent des jugements similaires quant à ses opéras chez Reicha, qui par ailleurs analyse longuement l'art de choisir un livret approprié dans son manuel pour les compositeurs d'opéra. Faute de sources, nous ne pouvons pas juger dans quelle mesure cela a été le cas ici. La présentation de sa première œuvre dans le domaine de l'opéra-comique français lui tenait néanmoins visiblement très à cœur, car pendant son séjour à Vienne, il a recopié l'opéra entier – sans les dialogues – accompagné d'une traduction allemande. Cependant, nous ne disposons pas davantage d'informations relatives à une représentation même privée d'*Obaldi* à Vienne. Il est intéressant de constater que les premières œuvres de Reicha suivent des thèmes similaires. En effet, la scène italienne d'*Armida*, qui devait amener son oncle à approuver ses expériences compositionnelles, tout comme les noms de certains personnages d'*Obaldi*, possèdent un lien avec la première croisade et le poème épique inspiré par elle et très apprécié *La Jérusalem délivrée* (*La Gierusalemme liberata*) de Torquato Tasso (le Tasse), qui a d'ailleurs servi de base à de nombreux livrets. Bien que l'intrigue de l'opéra n'y soit pas thématiquement liée, le personnage d'Argene apparaît également dans l'une des versions d'*Armida* (Vienne 1761) de Gianambrogio Migliavacca (1718-1787), où celle des compagnes de la protagoniste que la version de Quinault nomme Sidonie est appelée ainsi. Certains biographes situent également à Hambourg la composition d'un autre opéra de Reicha, *Godefroy de Montfort*, mais il ne s'agit en réalité que d'un autre titre pour *Obaldi* [378].

Dans sa volonté de s'intégrer à son nouvel environnement parisien, Reicha s'est lancé dans de nouvelles tentatives scéniques, cette fois avec des pièces entièrement mises en musique pour l'Opéra de Paris. Dans sa biographie, il décrit les péripéties de la recherche d'un livret approprié, qui lui ont finalement procuré

377 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 20 ; REICHA 2011, p. 70, note 16. Dans une autre version de ses mémoires, il clarifie la situation : « On refusa de représenter Obaldi au théâtre de l'opéra comique, à moins de refaire le poème entièrement ; dans cette hypothèse il aurait fallu aussi refaire la musique en entier, en supprimant ce qui se trouvait de mieux dans l'ancienne partition ; le compositeur jugea à propos d'abandonner pour le moment la mise en scène de son ouvrage, de conserver sa musique intacte ». Cf. REICHA 2011, p. 72.

378 Cette interprétation provient de FÉTIS 1841, p. 376 et a ensuite été adoptée par d'autres auteurs. Néanmoins, déjà dans les notes de Farrenc, cette erreur est rectifiée. Cf. F-Pn, RES F-1246 (4), non folioté. Cette erreur fut signalée déjà par ŠOTOLOVÁ 1977, mais nous trouvons encore chez SMITH 1979, p. 15, en se référant à BÜCKEN 1912, p. 25-26, l'information même qu'un opéra de ce nom fut joué en 1794 et 1796, qui ne semble pas être fondée sur une recherche de sources primaires. Voir à ce sujet GOY 2022a.

Torquata Tassa, který byl ostatně základem mnoha operních libret. Přestože tematicky na to děj opery nenavazuje, tak i postava Argene se objevuje v jedné z verzí *Armidy* (Vídeň 1761) od Gianambrogia Migliavaccy (1718–1787), kde je tak pojmenována jedna z jejích společnic, nesoucí v Quinaultově verzi jméno Sidonie. Do Hamburku někteří životopisci vkládají i vznik další Rejchovy opery *Godefroy de Montfort*, ve skutečnosti se však jedná pouze o jiný název příběhu *Obaldiho*.[378]

Ve snaze uplatnit se v novém prostředí Paříže se Rejcha pustil do dalších operních pokusů. Tentokrát pro pařížskou operu, tedy plně prokomponované kusy. Ve svém životopise popisuje peripetie hledání vhodného libreta, z čehož nakonec vzešla nabídka textu tříaktové lyrické tragédie s názvem *Télémaque dans l'île de Calypso*, který Rejchovi zprostředkoval administrátor opery Anne-Pierre-Jacques Devismes (1745–1819). Autorem textu byl Paulin Bailly.[379] Rejcha z opery zhudebnil dle svých slov dvě až tři první scény, když mu přátelé pokračování vymluvili s ohledem na v Pařížské opeře přetrvávající úspěšné provádění baletu téhož jména. Rejcha se tehdy dle svých slov měl pustit do práce na jiném libretu, opět ve formě komické opery. Nově nalezené prameny však doplňují mozaiku informací o Rejchově prvním pařížském pobytu a dokládají pokus o další lyrickou tragédii, tentokrát o dvou dějstvích s názvem *Hercule au mont Oëta*, o jejíž existenci se až do roku 2019 vůbec nevědělo.[380] Autorem textu byl Antoine-François Le Bailly. Zřejmě z důvodu odmítnutí libreta divadlem ukončil Rejcha práci na zhudebnění, z něhož se dochoval pouze jeden ansámbl pro tříhlasý ženský sbor, který celou operu otevírá.[381]

Zatímco o lyrické tragédii *Hercule au mont Oëta* Rejcha ve svých pamětech zcela mlčí, zmiňuje zde okolnosti získání dalšího libreta opět pro komickou operu s názvem *L'Ouragan* (Uragán). Jejímu libretistovi Jeanu-Henrimu Guyovi (1765–1835) měl Rejchu představit sám André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813), proslulý skladatel komických oper, který byl od roku 1795 inspektorem Pařížské konzervatoře. Ani u této opery se mu provedení v Paříži nezdařilo, obě divadla specializovaná

378 Tato interpretace pochází již z Fétisova hesla o Rejchovi (FÉTIS 1841, s. 376) a byla následně převzata dalšími autory. Nicméně již v poznámkách Farrencových je tento omyl uveden na pravou míru. Viz F-Pn, RES F-1246 (4), nefoliováno. Na tento Fétisův omyl upozornila již ŠOTOLOVÁ 1977. Avšak ještě SMITH 1979, s. 15 s odvoláním na BÜCKENA 1912, s. 25–26 uvádí dokonce, že opera tohoto jména byla provedena v letech 1794 a 1796. Tyto informace se však zdají zcela nepodložené pramenným výzkumem.

379 Viz heslo 5c.

380 *Ibid.*

381 F-Pn, RESERVE D-18442. Viz také heslo 5c.

un poème pour une tragédie lyrique en trois actes intitulée *Télémaque dans l'île de Calypso*, pour lequel l'administrateur de l'Opéra Anne-Pierre-Jacques Devismes (1745-1819) lui a servi d'intermédiaire. L'auteur du poème était Paulin Bailly [379]. Selon ses propres dires, Reicha en a mis en musique les deux ou trois premières scènes, jusqu'à ce que ses amis le dissuadent de poursuivre son travail en raison du succès continu à l'Opéra d'un ballet du même nom. Reicha s'est alors mis, toujours si l'on s'en tient à son autobiographie, à travailler sur un autre livret, de nouveau sous la forme d'un opéra-comique. Des sources nouvellement découvertes complètent cependant la mosaïque d'informations sur le premier séjour parisien de Reicha, et documentent sa tentative d'un autre grand opéra, cette fois une tragédie lyrique en deux actes intitulé *Hercule au mont Oëta*, dont l'existence resta complètement inconnue jusqu'en 2019 [380]. L'auteur du texte était Antoine-François Le Bailly. Le refus du livret par le théâtre semble avoir mis un terme au travail de Reicha sur la mise en musique, dont il ne subsiste que le chœur initial à trois voix de femmes [381].

Si Reicha passe totalement sous silence la tragédie lyrique *Hercule au mont Oëta* dans ses mémoires, il y évoque les circonstances de l'obtention d'un autre livret, cette fois pour un opéra-comique intitulé *L'Ouragan*. Reicha aurait été présenté à son librettiste, Jean-Henri Guy (1765-1835) par André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) en personne, lui-même compositeur renommé d'opéras-comiques et inspecteur au Conservatoire de Paris depuis 1795. Mais comme les fois précédentes, il échoue à faire monter cet opéra à Paris, les deux scènes spécialisées dans l'opéra-comique, les théâtres Favart et Feydeau, ayant refusé la pièce. Après son arrivée à Vienne, il essaie de faire présenter *Obaldi* et *L'Ouragan* sur la scène locale. Ici aussi, des découvertes récentes font état d'un grand nombre de numéros nouvellement mis en musique ou remaniés sur du papier typique du milieu viennois et accompagnés d'une traduction allemande. Ces documents témoignent de la volonté de Reicha de présenter *L'Ouragan* à Vienne [382]. D'après ses propres dires, il n'est parvenu à faire jouer que *L'Ouragan* et cela dans le cercle fermé du palais du prince Lobkowicz [383].

379 Voir notice 5c.

380 *Ibid.*

381 F-Pn, RESERVE D-18442. Voir notice 5c.

382 GOY 2022a traite le sujet plus en détail.

383 « Le Prince de Lobkovitz, grand amateur de musique, fit exécuter dans son hôtel avec tout l'orchestre, la musique de l'Ouragan. » REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 24, REICHA 2011, p. 76.

na komickou operu, divadlo Favart a Feydeau, kus odmítla. Po příjezdu do Vídně se snažil *Obaldiho* i *L'Ouragan* uplatnit na tamní scéně. I zde poslední objevy ukazují na množství nově zhudebněných či upravených čísel doplněných o německý překlad, kde je použit papír typický pro vídeňské prostředí, což dokumentuje Rejchovy snahy o uplatnění *L'Ouraganu* ve Vídni.[382] Dle vlastních slov se mu podařilo nechat provést pouze *L'Ouragan*, a to v uzavřené společnosti paláce knížete Lobkowicze.[383] Ani tento význačný šlechtic však neměl tu moc nechat Rejchovu operu provést ve vídeňském divadle. František Josef Maximilián, 7. kníže z Lobkowicz (1772–1816), byl významný mecenáš a milovník hudby, sám zdatný houslista, zpěvák a hráč na skleněnou harmoniku, dlouhodobě podporoval Ludwiga van Beethovena a ten mu dedikoval několik opusů. Nevíme, zda se Rejcha dostal do kontaktu s knížetem z Lobkowicz díky svému příteli z mládí Beethovenovi, či zda tomu předcházel kontakt s císařským dvorem a zakázka na *Argene*. Kníže měl totiž poměrně blízko k císařovně a jejím hudebním aktivitám, jak zmiňuje Rice. Měli podobný hudební vkus a podporovali si vzájemně hudebníky.[384] Žádné bližší údaje o koncertním provedení *L'Ouraganu* v Lobkowiczově paláci dosud známy nejsou. Do dnešní doby nemáme ani žádný pramen libreta s mluvenými dialogy. Dochovaný fragment zhudebnění se však díky posledním nálezům značně rozšířil a umožňuje udělat si lepší představu o díle a zároveň snad vzbudit i zájem interpretů.[385]

Skutečnost, že neměl ve Vídni úspěch se svými dvěma francouzskými komickými operami v německém překladu, hodnotí Rejcha následovně: „Snad bych býval mohl složit nějakou operu, kdybych se rozhodl zhudebnit slova nějaké německé básně postrádající zdravý rozum, a tedy nezajímavé."[386] Zdá se tedy, že původně francouzské texty dostatečně nezapadaly do aktuálního vídeňského vkusu. Tradice francouzské komické opery, která se zde od druhé poloviny 18. století rozvíjela, již zřejmě neměla dostatečnou podporu publika. Původní německé texty a stále ještě italská libreta měly větší šanci na úspěch. Ve Vídni se Rejcha vedle zmíněné italské opery *Argene* věnoval nescénickým velkým vokálním kusům, snad i s ohledem

382 O tom detailněji připravovaná studie GOY 2022a.

383 „Velký milovník hudby hrabě Lobkovický dal orchestru ve svém sídle provést hudbu k ‚Uraganu'."
REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 25; srov. REICHA 2011, s. 76.

384 RICE 2003, s. 234.

385 F-Pn, L-19650 (5).

386 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 25; srov. REICHA 2011, s. 76.

Toutefois, pas même cet important aristocrate n'avait le pouvoir de faire jouer l'opéra de Reicha dans un théâtre viennois. Franz Joseph Maximilian, 7e prince de Lobkowicz (1772-1816), était un mécène et un amoureux de musique de premier plan. Lui-même habile violoniste, chanteur et joueur d'harmonica de verre, il a longtemps soutenu Ludwig van Beethoven, qui lui a dédié plusieurs opus. Nous ne savons pas si Reicha est entré en contact avec le prince de Lobkowicz grâce à son ami de jeunesse Beethoven, ou si cela a été précédé par un contact à la cour impériale et la commande d'*Argene*. Comme Rice le mentionne, le prince était assez proche de l'impératrice et de ses activités musicales. Ils partageaient des goûts musicaux similaires et soutenaient mutuellement leurs musiciens [384]. Aucune autre donnée relative à l'exécution de *L'Ouragan* en version de concert au palais Lobkowicz n'est connue jusqu'à présent. À ce jour, nous ne disposons pas même de la moindre source du livret avec les dialogues parlés. La part conservée de la musique s'est toutefois considérablement agrandie grâce aux récentes découvertes et nous permet de nous faire une meilleure idée de l'œuvre, et ainsi, peut-être, d'éveiller l'intérêt des interprètes [385].

Reicha évalue comme suit le fait qu'il n'ait pas rencontré le succès espéré à Vienne avec ses deux opéras-comiques français traduits en allemand : « Peut-être aurais-je pu parvenir à composer un opéra, si j'avais pu me résoudre à mettre en musique des paroles d'un poème allemand dépourvu de sens commun et par conséquent d'intérêt [386]. » Il semble donc que les textes français originaux ne correspondaient pas assez au goût du public viennois de l'époque. La tradition de l'opéra-comique français, qui s'est développée à Vienne à compter de la seconde moitié du XVIIIe siècle, ne disposait probablement pas encore suffisamment des faveurs du public. Les textes originaux allemands et encore les livrets italiens avaient plus de chances de succès. À Vienne, outre donc l'opéra italien *Argene* mentionné plus haut, Reicha s'est consacré à de grandes pièces vocales non scéniques, peut-être dans la perspective de possibles présentations dans la société fermée des cercles aristocratiques. Il s'agit de pièces très intéressantes et novatrices, qui sont également appréciées du public contemporain : les cantates *Lenore* et *Der neue Psalm*, ainsi que le mélodrame pour récitant et harmonica

384 RICE 2003, p. 234.

385 F-Pn, L-19650 (5).

386 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 24, cf. REICHA 2011, p. 76.

na případné možnosti provádění v uzavřené společnosti vyšších kruhů. Jedná se o velmi zajímavé a novátorské kusy, které si nacházejí oblibu i u současného publika: kantáty *Lenore* a *Der neue Psalm* a také dosud novodobě zřejmě neprovedený melodram *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* na text Friedricha von Schillera pro recitátora a skleněnou harmoniku s doprovodem orchestru.[387]

Rejcha se znovu k operní tvorbě vrátil po definitivním přesídlení do Paříže v roce 1808. Mezi první skladby, kterým se zde věnoval, patří zhudebnění tříaktové komické opery *Cagliostro ou les Illuminés*, jak dokazuje část použitého ještě vídeňského papíru.[388] Opera patří také k jedněm z mála Rejchových scénických děl, která byla provedena veřejně za jeho života. Z období kolem uvedení *Cagliostra* pochází zřejmě nově nalezený Rejchův zápisník – unikátní pramen v kontextu jeho známé pozůstalosti.[389] Téma této komické opery je téměř z Rejchovy současnosti – životní dobrodružství italského šarlatána Cagliostra. Giuseppe Balsamo, narozený v Palermu 1743, používal během svého dobrodružného života více jmen, nejznámější je však pod jménem hrabě Alessandro Cagliostro. Byl velmi úspěšným ve vyšší společnosti pro své zázračné lektvary a spiritistické seance. Jeho konání napříč Evropou mu nakonec přineslo doživotní žalář v papežském vězení, kde také roku 1795 zemřel. Za svého života hodně cestoval a byl poměrně známou osobností konce 18. století, nějaký čas žil i v Paříži, jak ostatně připomínají některé kritiky představení. Pro potřebu libreta se jeho příběhem nechali inspirovat dva dramatikové – Emmanuel Dupaty, řečený Mercier-Dupaty (1775–1851), a Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr (1767–1829). Rejcha sám vývoj textu libreta popisuje následovně: „Operní text bylo původně vážné drama, v němž nebylo nic komického. Vedení divadla chtělo, aby se tam přidalo něco veselého, což způsobilo zkázu.“[390] Jedním z komických prvků byl zřejmě Cagliostrův silný italský přízvuk, který dle kritiků ve výsledku bránil srozumitelnosti.

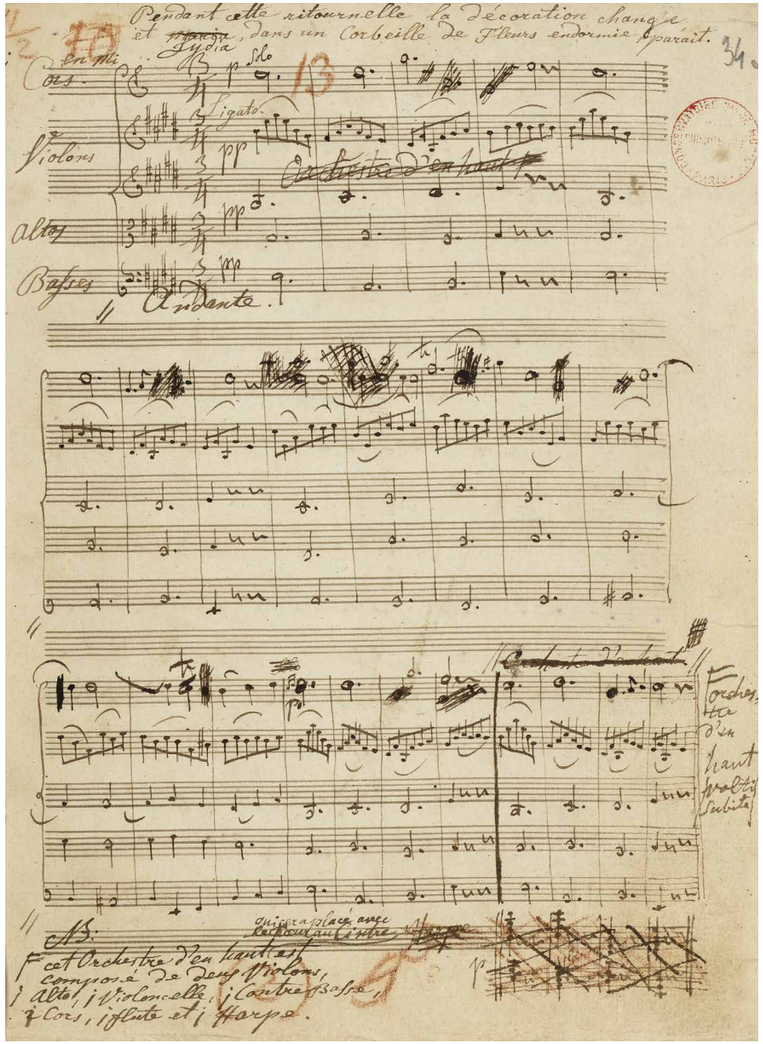
Věhlas Cagliostrova příběhu dokládá množství jeho zpracování. Libreto komické opery se vzdáleně inspirovalo čtyřaktovou komedií *L'Illuminé ou le Nouveau Cagliostro*, která měla premiéru 3. ledna 1807 v pařížském divadle

387 Viz heslo 7a.

388 Detailně se pramenům této komické opery věnujeme v připravované studii FRANKOVÁ 2022.

389 Viz heslo Zápisník, s. 459.

390 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 35; srov. REICHA 2011, s. 92.



69 Antoine Reicha : [*Cagliostro ou*] *Les Illuminés*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1810], fol. 34r. F-Pn, MS-2509. (© Bibliothèque nationale de France)

Théâtre des Variétés-Étrangères[391] a kritikou byla označena za úspěšnou.[392] Ještě za Rejchova života vzniklo další zpracování tematiky Cagliostrova dobrodružného života, a to formou tříaktového melodramu, s premiérou 9. května 1825 v pařížském divadle Théâtre de l'Ambigu-Comique.[393] Největší úspěch však měla zřejmě tříaktová komická opera z pera Eugèna Scriba a Henriho de Saint-Georgese s hudbou od Adolpha Adama, která měla premiéru v pařížském divadle Opéra Comique 10. února 1844. Tematika Cagliostrova života je také zednářským tématem, jak připomínají i kritiky na uvedení komické opery, na níž spolupracoval Antonín Rejcha.[394] Je otázkou, zda to byl jeden z důvodů, proč chtěl Rejcha zachovat text jako vážné drama, jak je popisuje ve svém životopise. Nemáme informace, že by byl Rejcha sám zednářem, pro zednáře však složil minimálně nově objevenou kantátu „Jenseit der Gräber, in des Todes Nacht".[395] I když o Rejchovi tyto informace nemáme, jeden z libretistů byl svobodným zednářem. Emmanuel Dupaty byl synem člena lóže Neuf sœurs (Devět sester) a sám byl členem lóže Saint-Joseph pařížské oratoře. Napsal několik zednářských písní a dalších kusů s touto tematikou.[396]

Během příprav uvedení komické opery bylo libreto upraveno. Dle Rejchových slov byl dokonce text „během zkoušek pozměněn více než třicetkrát bez ohledu na hudbu, která byla roztrhána, rozsekána, rozložena, zničena a rozdrobena na tisíc kousků".[397] Rejcha byl z průběhu zkoušek natolik zhrzen, že chtěl svůj podíl stáhnout, protože očekával, že dílo u publika propadne.[398] Zkoušená podoba komické

391 BOURSAULT 1807. Jedná se o volnou adaptaci původní německé hry *Der Graf von Santa Vecchia, ein Gemälde der Schwärmereien des achtzehnten Jahrhunderts in fünf Aufzügen* (Hrabě Santa Vecchia, obraz snění 18. století v pěti jednáních), za jejíhož autora francouzské vydání mylně považuje hraběte Julia von Söden (1754–1831), jejím autorem byl ve skutečnosti Friedrich Gottlieb Julius Burchard (1767–1807), pod pseudonymem Max Roller (BURCHARD 1792). O atribuci této nepodepsané adaptace Jeanu-Françoisi Boursaultovi, otci Léonie Kastner-Boursault (srov. kapitola III), viz QUÉRARD 1854, s. 63.

392 *Courrier des spectacles,* 5. ledna 1807, s. 2–3.

393 *Cagliostro*, melodram, 3 akty, text Antony Béraud a Léopold Chandezon, hudba Adrien.

394 „Autoři upozornili veřejným dopisem svobodné zednáře, že se jejich dílo zednářů nijak nedotýká; nicméně v něm byl rozpoznatelný jistý *bratr služebník,* stejně jako několik vět, které jakoby vypadly ze zednářského slovníku […]." *Mercure de France,* prosinec 1810, s. 270.

395 Viz heslo 7c.

396 Viz F-Pnm, FM Fichier Bossu (106).

397 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 35; srov. REICHA 2011, s. 92.

398 „Protože jsem předvídal výsledek, požádal jsem, aby můj part byl stažen, ale bylo už pozdě. Za všechnu námahu, únavu a ztrátu času jsem obdržel jako podíl 180 franků. Byl bych jich dal dva tisíce, abych zabránil uvedení tohoto bizarního díla." *Ibid.*

de verre avec accompagnement d'orchestre *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* sur un texte de Friedrich von Schiller, qui n'a encore probablement jamais été rejoué depuis lors [387].

Reicha est revenu à la musique dramatique après son installation définitive à Paris en 1808. Parmi les premières compositions qu'il a abordées, figure la mise en musique de l'opéra-comique en trois actes *Cagliostro ou les Illuminés*, comme en témoigne le papier utilisé, de provenance viennoise pour une faible partie [388]. Cet opéra compte également parmi les rares œuvres scéniques de Reicha à avoir été jouées en public de son vivant. Le carnet de Reicha récemment découvert, document unique dans le contexte des sources connues, semble dater de la période entourant la représentation de *Cagliostro* [389]. Cet opéra-comique a un sujet presque contemporain de Reicha – les aventures du charlatan italien Cagliostro. Giuseppe Balsamo, né à Palerme en 1743, a utilisé plusieurs noms au cours de sa vie aventureuse, mais il est surtout connu sous le nom de comte Alessandro Cagliostro. Il avait beaucoup de succès dans la haute société pour ses potions miraculeuses et ses séances de spiritisme. Ses actions en Europe lui ont finalement valu d'être emprisonné à vie dans une prison papale, où il est du reste mort en 1795. Il a beaucoup voyagé durant sa vie et était un personnage relativement bien connu à la fin du XVIIIe siècle, vivant même pendant un certain temps à Paris, comme le rappellent d'ailleurs certains comptes rendus de la représentation de l'opéra. Deux dramaturges, Emmanuel Dupaty, dit Mercier-Dupaty (1775-1851), et Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr (1767-1829), se sont inspirés de son histoire pour les besoins du livret. Reicha lui-même décrit l'évolution du poème du livret comme suit : « Le poème était dans l'origine un drame sérieux, dans lequel il n'y avait rien de comique. L'administration voulut qu'on fit entrer la gaîté, ce qui fut cause de la ruine [390]. » Un des éléments comiques était probablement le fort accent italien de Cagliostro, qui, selon les critiques, a finalement nui à la compréhension.

La célébrité de l'histoire de Cagliostro est attestée par le nombre de ses adaptations. Le livret de l'opéra-comique s'inspire d'assez loin de la comédie en quatre actes *L'Illuminé ou le Nouveau Cagliostro* représentée pour la première fois

387 Voir notice 7a.

388 Les sources de cet opéra-comique sont étudiées en détail dans l'étude à paraître FRANKOVÁ 2022.

389 Voir la notice Carnet, p. 458.

390 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 34, cf. REICHA 2011, p. 92.

opery byla totiž výsledkem spolupráce nejen dvou dramatiků, ale také dvou skladatelů. Předehra, druhý a třetí akt byly zhudebněny Antonínem Rejchou, první akt zhudebnil Victor Dourlen (1780–1864). Toto spojení dvou skladatelů je zajímavé s ohledem na jejich profesní dráhu – Dourlen byl totiž stejně jako Rejcha uznáván zejména jako hudební teoretik a pedagog, autor několika hudebních traktátů, který byl od roku 1800 spjat s Pařížskou konzervatoří a od roku 1816 tam byl řádným profesorem harmonie a kontrapunktu. V Dourlenově operní tvorbě je *Cagliostro* čtvrtým pokusem po třech neúspěšných komických operách.[399] Ani *Cagliostro*, jak Rejcha předvídal, si publikum nezískal. Po premiéře 27. listopadu 1810 proběhlo do poloviny prosince již pouze šest repríz.[400] Dourlenovo zhudebnění prvního aktu se nedochovalo, dle kritik se z něj líbila romance hlavní ženské postavy a kuplety Cagliostrova služebníka Lampiona, ale také živé finále prvního aktu. Z Rejchova zhudebnění se kritiky shodují na kvalitách předehry, dále jim však vadily dlouhé hudební fráze, příliš mnoho hudby. Kladně bylo hodnoceno Rejchovo použití tympánů v samém závěru opery, jejichž hřmot přehlušil nepříznivé ohlasy publika. Někde se dokonce můžeme dočíst, že byla hudba velmi špatně zahrána, či že bylo celé zhudebnění fiaskem. Kritiky se však shodují na atraktivnosti scénického provedení, tajných vchodů a východů ze scény před očima diváků. Ani toto však nezajistilo dílu úspěch na jevišti.

Komplikované přípravy provedení se odrážejí i v dochovaných pramenech této komické opery. Známe rukopis libreta předložený cenzuře nesoucí název *Cagliostro ou la Séduction* obsahující množství škrtů a úprav.[401] Tiskem bylo libreto vydáno pod názvem *Cagliostro ou les Illuminés*.[402] V obou těchto verzích se liší jména některých postav i obsah několika scén, je také zajímavé, že všechny kritiky používají název z rukopisu cenzora, stejně jako pro něj výlučná jména postav. Co se týče zhudebnění, v Rejchově verzi nalézáme úseky z obou verzí libret. Překvapivě se dochovalo téměř kompletní Rejchovo zhudebnění i prvního aktu, dále již zmiňovaný druhý a třetí akt, jehož rukopisná partitura vykazuje velké množství

399 *Philoclès* (2 akty, 1806), *Linnée ou les Mines de Suède* (3 akty, 1808), *La Dupe de son art ou les Deux Amants* (1 akt, 1809).

400 29. 11. 1810 (*Journal de Paris*) či 30. 11. 1810 (*Gazette de France*), dále 3. 12. 1810, 6. 12. 1810, 8. 12. 1810, 10. 12. 1810 a 16. 12. 1810.

401 F-Pan, AJ/13/1087.

402 DUPATY – RÉVÉRONI DE SAINT-CYR 1810.

le 3 janvier 1807 au Théâtre des Variétés-Étrangères à Paris [391] et qui a été saluée par la critique comme un succès [392]. Du vivant de Reicha, une autre adaptation de la vie aventureuse de Cagliostro a été créée, sous la forme d'un mélodrame en trois actes dont la première a été donnée le 9 mai 1825 au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris [393]. Cependant, c'est probablement l'opéra-comique en trois actes d'Eugène Scribe et Henri de Saint-Georges, sur une musique d'Adolphe Adam, représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique de Paris le 10 février 1844, qui a rencontré le plus grand succès. Le motif de la vie de Cagliostro est aussi un thème maçonnique, comme nous le rappellent les critiques de la production de l'opéra-comique d'Antoine Reicha [394]. On peut se demander si c'est là l'une des raisons pour lesquelles celui-ci a tenu à conserver le texte comme un drame sérieux, comme il le décrit dans sa biographie. Nous ne disposons pas d'élément permettant d'affirmer que Reicha était lui-même franc-maçon, néanmoins il a composé pour les francs-maçons au moins la cantate de circonstance « Jenseit der Gräber, in des Todes Nacht » qui a été récemment découverte [395]. Si nous n'avons pas de preuve que Reicha soit franc-maçon, nous pouvons le dire de l'un des librettistes. Emmanuel Dupaty, fils d'un membre de la loge des Neuf Sœurs, fut lui-même membre de la loge de Saint-Joseph de l'Oratoire de Paris et il créa plusieurs chansons et d'autres œuvres maçonniques [396].

Le livret a toutefois été modifié lors des préparatifs de la représentation de l'opéra-comique. Selon Reicha, le texte a même été changé « plus de trente fois durant les répétitions sans miséricorde pour la musique, qui fut coupée, hachée,

391 BOURSAULT 1807. Il s'agit d'une adaptation assez libre et abrégée d'un original allemand, *Der Graf von Santa Vecchia, ein Gemälde der Schwärmereien des achtzehnten Jahrhunderts in fünf Aufzügen* (Le Comte de Santa Vecchia, un tableau des rêveries du dix-huitième siècle en cinq actes), que l'édition française attribue faussement au comte Julius von Söden (1754-1831) et dont l'auteur est en réalité Friedrich Gottlieb Julius Burchard (1767-1807), sous le pseudonyme de Max Roller (BURCHARD 1792). Sur l'attribution de cette adaptation non signée à Jean-François Boursault, père de Léonie Kastner-Boursault (cf. chapitre III), voir QUÉRARD 1854, p. 63.

392 *Courrier des spectacles,* 5 janvier 1807, p. 2-3.

393 *Cagliostro*, mélodrame, 3 actes, paroles d'Antony Béraud et Léopold Chandezon, musique d'Adrien.

394 « Les auteurs avaient prévenu les frères francs-maçons, par une lettre rendue publique, qu'il n'était point question d'eux dans leur ouvrage ; on y a cependant pu reconnaître une sorte de *frère servant*, et quelques phrases qui sentaient un peu le dictionnaire maçonnique […]. » *Mercure de France,* décembre 1810, p. 270.

395 Voir notice 7c.

396 Voir F-Pnm, FM Fichier Bossu (106).

zásahů nejen rukou skladatele.[403] Z komplikované pramenné situace tak vychází téměř kompletně dochované Rejchovo zhudebnění komické opery, které by si jistě zasloužilo novodobé provedení.

Zřejmě dobový neúspěch této komické opery přiměl Rejchu pokusit se prorazit velkou operou. Krátce po *Cagliostrovi* se tak pustil do komponování opery *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina) od téhož libretisty jako byla komická opera *L'Ouragan*, s níž sdílí i hlavní zápletku.[404] Tato opera však čekala na své provedení několik let, Rejcha se tak opět vrátil ke komické opeře, s níž se snažil uspět v divadle Feydeau. Následující dvě Rejchovy komické opery se provedení nedočkaly a jejich přesnější datace je výsledkem až nových objevů. Rejcha je obě uvádí ve výčtu svých oper v životopise, nejdříve zmiňuje jednoaktovou komickou operu *Gusman d'Alfarache*. Autory libreta volně čerpajícího z pikareského románu Matea Alemána *Guzmán* ze samého počátku 17. století byli později slavný dramatik Eugène Scribe (1791–1861) a jeho vrstevník Jean-Henri Dupin (1791–1887).[405] Původní libreto známe pouze ze zpěvních textů. Milostnou zápletku, kterou zde Gusman prožívá, v původním románu nenalezneme, jeho šibalství, s nímž si se vším poradí, je však vlastní hrdinovi pikareského románu. V komentáři k této komické opeře se Rejcha výjimečně nevyjadřuje k libretu kriticky. Za důvod neuvedení opery v divadle zmiňuje odmítnutí představitelem hlavní role Jeanem-Blaisem Martinem.[406] Autoři libreta chtěli dle Rejchy své dílo spatřit na scéně, tak libreto přepracovali do podoby dvouaktové vaudevillové komedie, která se dočkala od své premiéry 22. října 1816 „asi třiceti představení".[407] Libreto vaudevillové komedie bylo vydáno tiskem a umožňuje udělat si bližší představu o ději celé opery.[408] Z porovnání se zpěvními texty je totiž zřejmé, že úpravy zasáhly strukturu zápletky jen minimálně. Z Rejchova zhudebnění původního libreta se dochovala předehra a celkem devět sólových

403 F-Pn MS-12018 (1-12) a MS-2509. K těmto pramenům viz také kapitolu III.

404 Této opeře se detailně věnuje následující kapitola.

405 S příběhem původního španělského románu se seznámili zřejmě prostřednictvím jeho nově vydané adaptace ve francouzštině od Alaina-Reného Lesage (1668–1747), publikované nejdříve v roce 1732, znovu v roce 1783 a také v rámci Lesageových spisů *Œuvres choisies* v roce 1810.

406 „Role Gusmana byla napsána pro pana Martina, pro něhož bylo pohodlnější se jí zbavit, než ji hrát." REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 35; srov. REICHA 2011, s. 94.

407 *Ibid.*

408 DUPIN – SCRIBE 1816.

disloquée, abîmée, taillée en mille morceaux [397] ». Reicha a été tellement dépité par le déroulement des répétitions qu'il a cherché à retirer sa partition, s'attendant à ce que l'œuvre soit un échec auprès du public [398]. La forme sous laquelle l'opéra-comique fut répété était en effet le résultat d'une collaboration non seulement entre deux dramaturges, mais aussi entre deux compositeurs. L'ouverture et les actes II et III ont été mis en musique par Antoine Reicha, tandis que le premier acte l'a été par Victor Dourlen (1780-1864). Cette coopération des deux compositeurs est intéressante au regard de leur parcours professionnel – comme Reicha, Dourlen est en effet surtout reconnu comme théoricien et professeur de musique, auteur de plusieurs traités musicaux, associé au Conservatoire de Paris dès 1800 et, à partir de 1816, professeur titulaire d'harmonie et de contrepoint. Dans la production lyrique de Dourlen, *Cagliostro* est son quatrième essai, après trois opéras-comiques infructueux [399]. *Cagliostro*, conformément à ce qu'avait prédit Reicha, n'a pas non plus conquis le public. Après sa première le 27 novembre 1810, seules six représentations ont eu lieu jusqu'à la mi-décembre [400]. La mise en musique du premier acte par Dourlen n'a pas été conservée, mais les critiques ont apprécié la romance du personnage féminin principal et les couplets du serviteur de Cagliostro, Lampiono, ainsi que le final animé du premier acte. Pour ce qui est de la mise en musique de Reicha, les critiques s'accordent sur les qualités de l'ouverture, mais ils n'apprécient pas les longues phrases musicales et l'excès de musique. L'utilisation par Reicha de timbales tout à la fin de l'opéra a été saluée avec ironie comme une « sage précaution » puisque leur fracas a couvert les réactions défavorables du public. Certains critiques estiment que la musique était très mal jouée ou que la mise en musique dans son ensemble était un fiasco. Les critiques s'accordent cependant sur l'attractivité de la mise en scène, les entrées et sorties de scène secrètes sous les yeux du public. Mais même cela n'a pas assuré le succès de l'œuvre.

397 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 34, cf. REICHA 2011, p. 92.

398 « Comme j'avais prévu le résultat de tout cela, j'avais demandé à retirer ma partition mais il n'était plus temps. Pour toutes mes peines, mes fatigues et ma perte de temps, je reçus pour ma quote part 180 francs et j'en aurais donné deux mille pour empêcher la représentation de cette bizarre production. » *ibid.*

399 *Philoclès* (2 actes, 1806), *Linnée ou les Mines de Suède* (3 actes, 1808), *La Dupe de son art ou les Deux Amants* (1 acte, 1809).

400 29 novembre 1810 (*Journal de Paris*) ou 30 novembre 1810 (*Gazette de France*), puis 3 décembre 1810, 6 décembre 1810, 8 décembre 1810, 10 décembre 1810 et 16 décembre 1810.

čísel a ansámblů.[409] Porovnáme-li dochované části zhudebnění s přepracovanou verzí libreta, zdá se, že se hudba dochovala téměř kompletní. Můžeme snad jen předpokládat, že Rejcha zhudebnil i nějakou sólovou árii pro hlavní ženskou postavu Lucii a také sólovou árii pro vedlejší postavu Luciina opatrovníka a Gusmanova strýce, klenotníka Bertranda. Dále se můžeme domnívat, že operu uzavíralo nějaké řetězené finále.

Z dochované části zhudebnění vidíme Rejchovu snahu přiblížit publiku lokální španělský kolorit: napálený ženich Cobardo zde zpívá bolero a předehra celé opery přímo začíná slavným popěvkem známým jako *Folies d'Espagne*, tedy španělské bláznovství.[410] Prvních čtyřicet taktů předehry Rejcha použil také ve své klavírní sbírce *Études dans le genre fugué*, op. 97, vydané roku 1820 (zde č. 33). Nicméně rukopis prvního kusu etudy č. 16, *L'Enharmonique* (F-Pn, MS-12069), nese datum „Paris 1815" a pochází tedy přibližně ze stejné doby jako *Gusman*, dokončený nejpozději 1816. Je tedy možné, že Rejcha předehru přepracoval na klavírní kus krátce po jejím zkomponování.

S použitím upraveného libreta vaudevillové komedie byla opera rekonstruována a provedena v rámci festivalu Olomoucké barokní slavnosti v červenci 2021.[411]

Druhou z komických oper, jejichž provedení se Rejcha sám nedočkal, je jednoaktová opera *Bégri ou le Chanteur à Constantinople*, která zřejmě vznikla v podobné době jako *Gusman* či krátce poté. Jedná se o poměrně neobvyklou tematiku, která v sobě navíc skýtala pro dnešního posluchače skryté narážky. Autorem dnes ztraceného libreta je francouzský dramatik Étienne Gosse (1773–1834), jak sám uvádí v předmluvě ke své jiné komedii.[412] Dle svých slov se potýkal s nepřízní cenzury a několik jeho děl tak bylo přímo zamítnuto řediteli divadel, mezi nimi i *Bégri*.[413] Tato informace podporuje i komentář, který k opeře ve svých pamětech uvádí sám Rejcha.[414] I když se nejedná o tentýž příběh, tematicky zjevně vychází

409 F-Pn, MS-12017.

410 Viz heslo 5b.

411 Premiéra rekonstruované verze proběhla 15. července 2021 na nádvoří Tereziánské zbrojnice v Olomouci. Na rekonstrukci se podíleli Jana Franková, Veronika Manová a Tomáš Studený, blíže se rekonstrukci opery věnuje připravovaná studie Jany Frankové.

412 GOSSE 1827.

413 *Ibid.*, s. XIV.

414 „Neznám skutečné důvody, které měla správa Feydeauova divadla, že toto dílo nechtěla uvést. Herci vyjádřili touhu zpívat mou hudbu (jak mi sdělili), jsem jim za to vděčný, ale bez dialogů to nešlo." REICHA 2011, s. 94, srov. také REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 37, kde je výraz „sans paroles" mylně přeložen jako „beze sporů".

Les préparatifs compliqués de la représentation se reflètent aussi dans les sources conservées de cet opéra-comique. Il existe un manuscrit du livret soumis à la censure, intitulé *Cagliostro ou la Séduction*, qui contient de nombreuses coupures et modifications [401]. Le livret a été publié sous le titre *Cagliostro ou les Illuminés* [402]. Dans ces deux versions, les noms de certains personnages et le contenu de plusieurs scènes diffèrent, et il est également intéressant de constater que toutes les critiques utilisent le titre du manuscrit du censeur, tout comme les noms des personnages qui lui sont propres. Quant à la mise en musique, nous trouvons dans la version de Reicha des passages des deux versions du livret. Étonnamment, la musique presque complète du premier acte par Reicha a également été conservée, de même que les deuxième et troisième actes susmentionnés, dont la partition manuscrite montre les nombreuses interventions, et pas seulement de la main du compositeur [403]. Malgré leur situation compliquée, les sources préservent ainsi presque entièrement la musique de l'opéra-comique de Reicha, qui mériterait certainement de revivre de nos jours.

C'est probablement l'échec de cet opéra-comique à l'époque qui a incité Reicha à tenter de percer avec un grand opéra. Peu après *Cagliostro*, il s'est ainsi lancé dans la composition de *Natalie ou la Famille russe*, du même librettiste que pour l'opéra-comique *L'Ouragan*, dont il partage l'intrigue principale [404]. Il a toutefois fallu attendre plusieurs années avant que cet opéra ne soit représenté, et Reicha est donc entre-temps revenu à l'opéra-comique avec lequel il avait tenté de réussir au Théâtre Feydeau. Ses deux opéras-comiques suivants n'ont jamais été représentés et leur datation plus précise est le fruit de nos recherches récentes. Reicha les cite tous les deux dans la liste des opéras qui figure dans sa biographie, mentionnant d'abord l'opéra-comique en un acte *Gusman d'Alfarache*. Les auteurs du livret, qui est librement inspiré du roman picaresque de Mateo Alemán *Guzmán* datant du tout début du XVIIe siècle, étaient le futur célèbre dramaturge Eugène Scribe (1791-1861) et son contemporain Jean-Henri Dupin (1791-1887) [405].

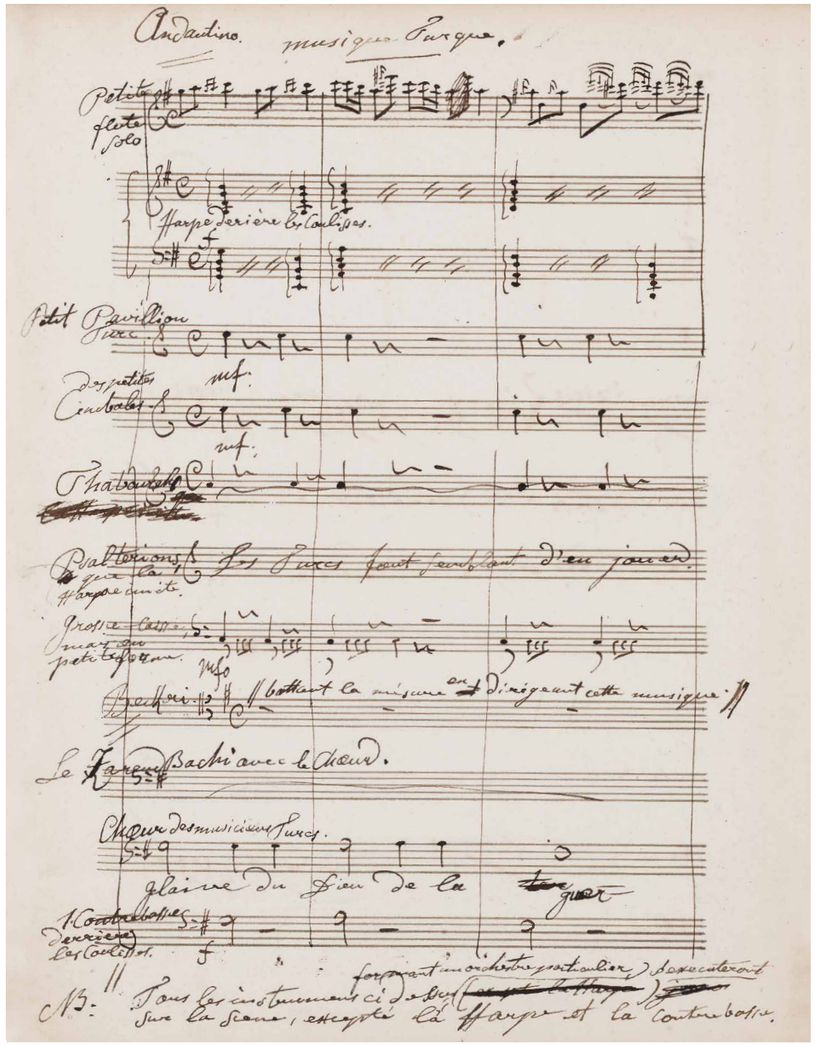
401 F-Pan, AJ/13/1087.

402 DUPATY – RÉVÉRONI DE SAINT-CYR 1810.

403 F-Pn, MS-12018 (1-12) et MS-2509. Pour ces sources, cf. également le chapitre III.

404 Le chapitre suivant est consacré en détail à cet opéra.

405 Ils se sont probablement familiarisés avec l'histoire du roman espagnol original grâce à son adaptation en français par Alain-René Lesage (1668-1747), publiée tout d'abord en 1732, de nouveau en 1783, puis également dans le cadre des *Œuvres choisies* de Lesage en 1810.



70 Antoine Reicha : *Begri*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1818], fol. 129v. F-Pn, MS-12014 (16). (© Bibliothèque nationale de France)

Nous ne connaissons le livret original que par les textes vocaux. On ne trouve pas trace de l'intrigue amoureuse que Gusman vit ici dans le roman original, mais l'espièglerie avec laquelle il fait face à tout est propre au héros du roman picaresque. Exceptionnellement, dans son commentaire sur cet opéra-comique, Reicha ne s'exprime pas sur un ton critique au sujet du livret. Comme raison de la non-présentation de l'opéra au théâtre, il avance le refus du rôle principal par Jean-Blaise Martin [406]. Selon Reicha, les auteurs du livret souhaitaient voir leur œuvre sur scène, ils ont donc retravaillé le livret pour en faire un vaudeville en deux actes, qui a fait l'objet d'« une trentaine de représentations » après sa première le 22 octobre 1816 [407]. Le livret de la comédie en vaudeville a été publié sous forme imprimée et permet de se faire une idée plus précise de l'intrigue de l'ensemble de l'opéra [408]. En fait, il apparaît clairement, en comparant avec les textes chantés, que les modifications n'ont que très peu affecté la structure de l'intrigue. De la mise en musique du livret original par Reicha ont été conservés l'ouverture et un total de neuf numéros de solistes et d'ensembles [409]. Si l'on compare les parties restantes de la mise en musique avec la version retravaillée du livret, il semble que la musique ait été presque entièrement conservée. On peut seulement supposer que Reicha a également mis en musique l'air pour le personnage féminin principal, Lucie, ainsi que l'air pour le personnage secondaire du tuteur de Lucie et oncle de Gusman, l'orfèvre Bertrand. Nous pouvons également imaginer que l'opéra se terminait sur une sorte de finale en chaîne.

Dans la partie conservée de la mise en musique, nous pouvons percevoir la volonté de Reicha de présenter le coloris local espagnol au public : le futur marié trompé Cobardo chante un boléro et l'ouverture de tout l'opéra commence directement par un air célèbre connu sous le nom de *Folies d'Espagne* [410]. Reicha a réutilisé les quarante premières mesures de l'ouverture dans le nº 33 de ses *Études dans le genre fugué* pour piano, op. 97, publiées en 1820. Cependant, le manuscrit de *L'Enharmonique*, premier morceau de l'étude n° 16 (F-Pn, MS-12069), daté de

406 « Le rôle de Gusman a été fait pour Monsieur Martin qui trouva plus commode de s'en défaire que de le jouer. » REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 36, cf. REICHA 2011, p. 94.

407 *Ibid*.

408 DUPIN – SCRIBE 1816.

409 F-Pn, MS-12017.

410 Voir notice 5b.

z turecké historie, jak byla přístupná Francouzům v dobových publikacích.[415] Zde najdeme příběh jistého Mustafy Bekrîho, „bekrî" má znamenat v turečtině „opilec", jenž seznámil s vínem sultána Amurata, tj. sultán Murad IV. (1612–1640), a stal se tak jeho oblíbencem. V komické opeře vystupuje pod jménem Békri francouzský zpěvák, víno ale sultánovi naservíruje také. Zde můžeme nalézt snad satiru, snad inspiraci jinou soudobou postavou, jak ukazují i dochované prameny: v celé komické opeře se tato postava nazývá Békri, na titulní straně notového rukopisu se však objevuje verze Bégri. Právě tato forma jména vybízí k domněnce, že byl vznik komické opery ovlivněn věhlasem zpěváka jménem Pierre Begrez (1783–1863). Tento rodák z valonského Namuru debutoval v Pařížské opeře v roce 1815 v Gluckově *Armidě* a následně odjel do Anglie. Zde se objevuje od ledna 1816 a proslavil se jako hlavní zpěvák italské operní společnosti v King's Theatre pod jménem „Signor Begri". Role Bégriho, či Békriho, zřejmě šitá na míru hlavnímu zpěvákovi divadla Feydeau Jeanu-Blaisi Martinovi tak v sobě mohla skýtat i jistou formu pěvecké soutěže, vedle dozajista přítomné satiry. Původní libreto se nepodařilo dohledat, v současné době máme k dispozici Rejchův rukopis celkem dvanácti zpěvních čísel, jež zjevně odpovídají celé zápletce, a rozpracovanou předehru.[416] Je tedy možné, že Rejchou jako poslední komponovaná předehra již nebyla dokončena, když bylo jasné, že libreto neprošlo u vedení divadla.

Ze svědectví autora libreta Étienna Gosse můžeme navíc zpřesnit dataci vzniku tohoto díla. V roce vydání své komedie *Les Jésuites, ou les autres Tartuffes* (1827) zmiňuje, že *Bégri* byl divadlu Feydeau předložen před devíti lety, tedy pravděpodobně v roce 1818.

Někdy v této době se Rejcha zabýval dalším operním libretem, tentokrát k tříaktové lyrické tragédii s názvem *Olinde et Sophronie*, vycházející tematicky z Torquata Tassa. Autorem libreta byl Auguste-Félix Désaugiers (1767–1841). Zájem o operu spíše než o komickou operu mohl být důsledkem předcházejících neúspěchů. Rejcha však zkomponoval pouze jednu árii, kterou uvádí Emmanuel,

415 Příběh pijáckého vezíra jménem Bekrî Mustafa Ağa (nezaměňovat s vezírem jménem Bekrî Mustafa Paşa), který se stal favoritem sultána Murada (Amurata) IV., zřejmě pochází již od CANTEMIR 1743, sv. II, s. 39–41. Tento příběh se pak objevuje v pozdějších publikacích jako LAVICOMTERIE DE SAINT-SAMSON 1795, s. 245–248 a SALABERRY 1813, sv. II, s. 231–233. Viz také GIESE 2010.

416 F-Pn, MS-12014.

« Paris 1815 » est ainsi à peu près contemporain de *Gusman*, achevé au plus tard en 1816. Il se pourrait donc que Reicha ait remanié l'ouverture en pièce pour piano peu de temps après sa composition.

En utilisant le livret adapté du vaudeville, l'opéra a été reconstitué et présenté dans le cadre du Festival baroque d'Olomouc en juillet 2021 [411].

Le deuxième des opéras-comiques que Reicha n'a pas vu représentés est l'opéra en un acte *Bégri ou le Chanteur à Constantinople*, qui a probablement été écrit durant la même période que *Gusman* ou peu après. Il s'agit d'un thème plutôt inhabituel, qui, de plus, contient des sous-entendus inintelligibles pour les auditeurs d'aujourd'hui. Le livret, qui n'a pas été conservé, a pour auteur le dramaturge français Étienne Gosse (1773-1834), comme lui-même le mentionne dans la préface d'une autre de ses comédies [412]. Selon ses propres dires, il a encouru la défaveur de la censure et plusieurs de ses œuvres, parmi lesquelles *Bégri*, ont été ainsi purement et simplement rejetées par les directeurs de théâtre [413]. Cette information est étayée par le commentaire que Reicha lui-même fait sur l'opéra dans ses mémoires [414]. Bien que l'intrigue soit inventée, elle s'inspire clairement de l'histoire turque telle qu'elle était accessible aux Français dans les publications de l'époque [415]. On y trouve l'histoire d'un nommé Mustafa Bekrî, « bekrî » signifiant « ivrogne » en turc, qui initie le sultan Amurat, plus précisément le sultan Murad IV (1612-1640), à la consommation du vin et devient ainsi son favori. Dans l'opéra-comique, un chanteur français se produit sous le nom de Békri et sert également du vin au sultan. Peut-être peut-on voir dans ce rôle une satire d'un autre personnage contemporain dont il est manifestement inspiré, comme le montrent les sources conservées : tout au long de l'opéra-comique, ce personnage s'appelle

411 La première de la version reconstituée s'est tenue le 15 juillet 2021 dans la cour de l'Arsenal de Thérèse à Olomouc. Jana Franková, Veronika Manová et Tomáš Studený ont contribué à la reconstitution de l'opéra, qui fait l'objet d'une étude plus approfondie à paraître de Jana Franková.

412 GOSSE 1827.

413 *Ibid.*, p. XIV.

414 « Je ne connais pas les vrais motifs que l'administration du théâtre Feydeau avait pour n'avoir pas voulu représenter cet ouvrage. Les acteurs de ce théâtre avaient beaucoup désiré chanter ma musique, (à ce qu'ils me témoignèrent) je leur en sais beaucoup de gré, mais cela ne pouvait pas se faire sans paroles. » REICHA 2011, p. 94.

415 L'histoire de Bekrî Mustafa Ağa (à ne pas confondre avec le vizir Bekrî Mustafa Paşa), ivrogne devenu le favori du sultan Murad (Amurat) IV, semble provenir de CANTEMIR 1743, tome II, p. 39-41. Elle a été reprise dans des ouvrages plus récents, comme LAVICOMTERIE DE SAINT-SAMSON 1795, p. 245-248 et SALABERRY 1813, tome II, p. 231-233. Cf. aussi GIESE 2010.

žádné další zhudebnění se nenašlo.[417] Je pravděpodobné, že v komponování nepokračoval, neboť stejné libreto zpracovával v Paříži od roku 1818 i Ferdinando Paër (1771–1839), ani on svoji operu nikdy nedokončil.[418]

V následujících letech se Rejcha pustil do kompozice ještě dvou vážných oper: *Philoctète* (1818–1819) a *Sapho* (1822), které spolu s *Natalie ou la Famille russe* považoval za vrchol své operní tvorby. Těmto kusům se blíže věnuje následující kapitola. Po roce 1822 se již do komponování žádné další opery nepustil.[419] Důvody k tomu zmiňuje ve svých pamětech na závěr výčtu oper, které během svého druhého pařížského pobytu složil: „Podle tohoto rozboru jistě bude každý souhlasit s tím, že by bylo z mé strany skutečným šílenstvím, kdybych se ještě zabýval operami, divadelní hudbou a divadlem. Přenechám tyto starosti těm, kdo nemají nic lepšího na práci.“[420]

Ačkoli se komponováním oper dále nezabýval, tato otázka pro něj zjevně zůstala ve středu zájmu, neboť jí věnoval svůj poslední teoretický spis *Art du compositeur dramatique* (1833). Učebnice určená pro mladé skladatele se zabývá zevrubně jednotlivými složkami operní kompozice, a to jak prokomponované opery, tak komické opery s mluvenými dialogy, a to ve čtyřech částech. Je dále doplněna svazkem hudebních příkladů, které Rejcha dle svých slov vybírá ze svých oper *Natalie*, *Philoctète* a *Sapho*.[421] Jednotlivé části učebnice se věnují francouzské deklamaci, výběru libreta, vokálním číslům – recitativům, áriím, duetům, sborům – a také zbývajícím částem opery, tj. instrumentálním kusům. Najdeme zde také názory na použití lokálního koloritu, tedy obecně známé písně, či typu písně pro danou oblast, nebo také užití hudebního nástroje spjatého s danou zemí. Rejcha zmiňuje dále otázku romantického žánru a co je pod ním

417 EMMANUEL 1937, s. 115. Tato árie je uvedena v katalogu *Catalogue des ouvrages de Antoine Reicha* sepsaném jeho dcerou Antoinettou (viz kapitola III): „Air d'Olinde et Sophronie avec accompagnement de Piano.” Nelze vyloučit, že byla árie zkomponována pouze jako názorná ukázka (viz pozn. 419).

418 CASTELLANI 2008, s. 357ad.

419 V rámci spisu *Traité de haute composition musicale*, sv. II, s. 188-211 vydal Rejcha své zhudebnění části z oratoria *Gioas, re di Giuda* na text Pietra Metastasia. Neexistují však žádné podklady k tomu domnívat se, že by zhudebnil celé oratorium. Zjevně se jednalo pouze o zkušební zhudebnění, tak jak to sám uvádí v případě vydání poslední scény z finále opery svého žáka Françoise Bonjoura ve spisu *Art du compositeur dramatique,* kde to vysvětluje následovně: „Jeden z našich vynikajících studentů, pan François Bonjour, zhudebnil v rámci výuky velké finále druhého aktu komické opery *Un jour à Paris* na text pana Étienna.” REICHA 1833, s. 75; č. 78, s. 100–110 svazku ilustrací.

420 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 37; srov. REICHA 2011, s. 96.

421 REICHA 1833, s. III.

Békri, mais c'est la version Bégri qui apparaît sur la première page du manuscrit de la partition. C'est précisément cette forme du nom qui encourage à penser que la création de l'opéra-comique a été influencée par la renommée du chanteur Pierre Begrez (1783-1863). Ce natif de Namur, en Wallonie, a fait ses débuts à l'Opéra de Paris en 1815 dans *Armide* de Gluck, avant de partir en Angleterre. Il y apparaît à partir de janvier 1816 et y devient célèbre en qualité de chanteur principal d'une compagnie d'opéra italienne au King's Theatre sous le nom de « Signor Begri ». L'interprétation du rôle de Bégri, ou Békri, sans doute taillé sur mesure pour le chanteur principal du Théâtre Feydeau, Jean-Blaise Martin, pourrait donc avoir impliqué une certaine forme de compétition de chant, en plus de la satire qui était assurément présente. Le livret original n'a pu être retrouvé, mais nous disposons actuellement du manuscrit de Reicha comprenant douze numéros de chant, qui correspondent manifestement à l'ensemble de l'intrigue, et une ouverture à l'état d'esquisse [416]. Il se peut donc que l'ouverture, composée en dernier par Reicha, n'ait pas été achevée lorsqu'il devint évident que le livret n'avait pas été accepté par la direction du théâtre.

Grâce au témoignage d'Étienne Gosse, l'auteur du livret, nous pouvons par ailleurs préciser la date de composition de cette œuvre. Il mentionne en effet que lorsque sa comédie *Les Jésuites, ou les autres Tartuffes* fut publiée (1827), *Bégri* avait été présenté au Théâtre Feydeau neuf ans plus tôt, donc probablement en 1818.

À la même époque, Reicha s'est peut-être penché sur un autre livret d'opéra, cette fois pour une tragédie lyrique en trois actes intitulée *Olinde et Sophronie*, dont le sujet s'inspire du Tasse. Auguste-Félix Désaugiers (1767-1841) est l'auteur du livret. Cet intérêt pour l'opéra plutôt que pour l'opéra-comique est peut-être une conséquence des échecs précédents. Reicha n'a toutefois composé qu'un seul air, que mentionne Emmanuel ; aucune autre mise en musique n'ayant été trouvée [417], il est probable qu'il n'ait pas continué à composer, car le même livret a été aussi utilisé à Paris à partir de 1818 par Ferdinando Paër (1771-1839). Lui non plus n'a toutefois jamais achevé son opéra [418].

416 F-Pn, MS-12014.

417 EMMANUEL 1937, p. 115. Cet air est mentionné dans le *Catalogue des ouvrages de Antoine Reicha* de la main de sa fille Antoinette (voir chapitre III) : « Air d'Olinde et Sophronie avec accompagnement de Piano. » On ne peut exclure qu'il ait été composé à titre d'exemple (cf. note 419).

418 CASTELLANI 2008, p. 357*sqq*.

třeba chápat. Vedle filozoficko-estetických úvah je spis protknut množstvím zcela přesných návodů ke kompozici a jasných zkušeností z praxe operního skladatele. V části věnované uvedení děl na scénu se tak můžeme detailně dočíst o postupu přijetí díla do divadla a o přípravách jeho uvedení. Ukazují se zde nepříliš pozitivní zkušenosti autora s prováděním jeho děl, zároveň však velmi zajímavě dokumentuje dobovou praxi. I když tato učebnice nedosáhla věhlasu Rejchových dřívějších spisů, i ona se dočkala německého překladu Carla Czerného a brzkého dvojjazyčného vydání. Doplňuje tak Rejchovo pedagogické působení nejen v kontextu Pařížské konzervatoře, ale i s širším dopadem na jeho čtenáře.

Ze zde představené Rejchovy operní tvorby, jak praktické, tak teoretické, je vidět, že byla pro skladatele důležitou složkou jeho díla. Za svého života však zažíval mnohá zklamání, když se mu nedařilo opery v divadlech uplatnit, nebo byly během příprav inscenace příliš upravovány až znetvořeny. Právě na znetvoření během příprav svaloval neúspěch *Cagliostra* a také svých vážných oper *Natalie* a *Sapho*. Dalším argumentem pro neúspěch v tomto oboru pak byly Rejchou často zmiňované nedostatky libret. Výběru vhodného textu k zhudebnění později věnoval obsáhlou kapitolu ve své učebnici pro operní skladatele. V kontextu zde představených oper je třeba ještě přidat komplikace přímo s autory libret, což je zřejmě případ neúspěchu *Bégriho*, jehož autor se dostal do hledáčku cenzury, a stal se proto nevítaným pro vedení divadla.

Pomineme-li Rejchovy problémy s uplatněním operních děl, ukazuje jeho známá tvorba na šíři zájmů a inspiračních zdrojů skladatele. Během svého dobrodružného života v různých evropských centrech se vždy svojí tvorbou přizpůsobil lokálnímu vkusu a převažujícímu žánru. Od prvotin na libreta z *opery seria* se přes německý singspiel a francouzskou komickou operu dostal až k francouzské vážné plně prokomponované opeře. Zjevně s ohledem na mezinárodní úspěch francouzské komické opery, která stála i u zrodu německého singspielu, najdeme v Rejchově tvorbě početní převahu těchto smíšených forem s mluvenými dialogy. Výběr témat svých oper, které často pracují s nějakými cizokrajnými prvky, doplňuje v hudbě typizovanými melodiemi či rytmy, ale také použitím neobvyklých hudebních nástrojů, jako jsou mandolína, harfa, či dokonce celé spektrum nástrojů turecké hudby začleněné do *Bégriho* (obr. 70). Na výslednou podobu zhudebnění

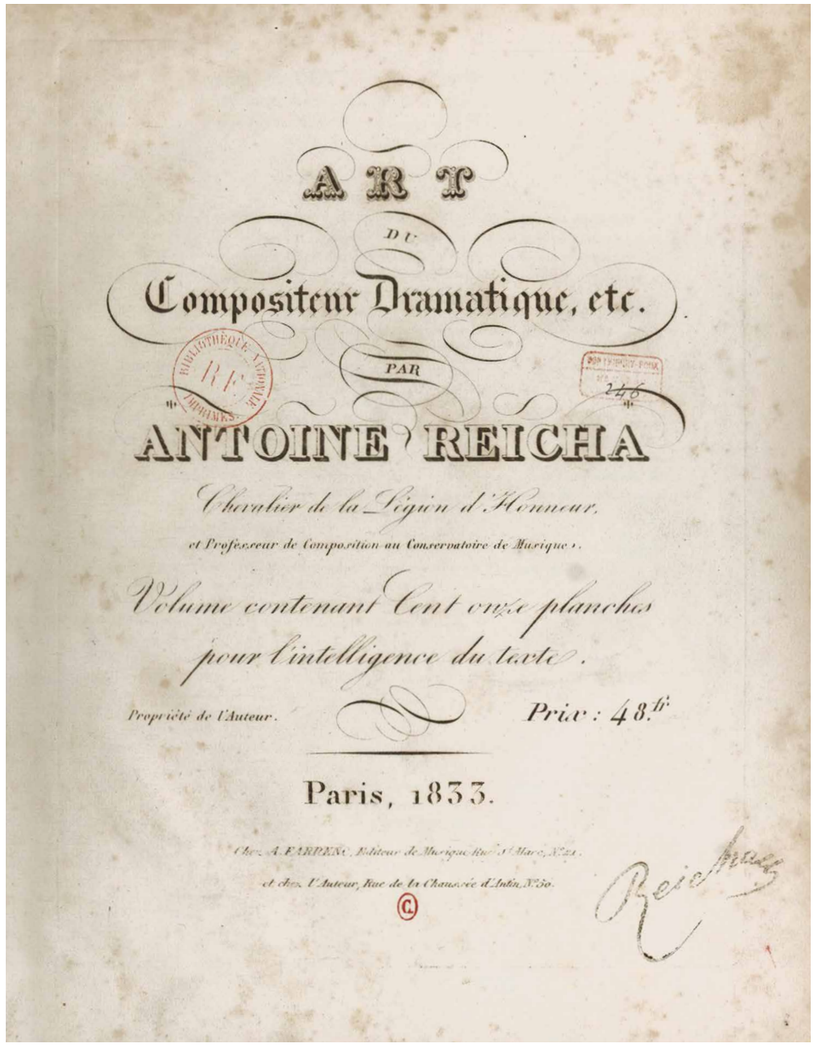
Dans les années qui ont suivi, Reicha a encore travaillé à la composition de deux opéras sérieux, *Philoctète* (1818-1819) et *Sapho* (1822), qu'il considère, avec *Natalie ou la Famille russe*, comme le sommet de sa production lyrique. Ces pièces sont examinées plus en détail dans le chapitre suivant. Après 1822, il ne composera plus le moindre opéra [419]. Il en explique les raisons dans ses mémoires à la fin de la liste des opéras qu'il a composés durant son second séjour parisien : « D'après cette analyse, on conviendra facilement que ce serait une vraie folie de ma part si je m'occupais encore d'opéras, de musique dramatique et de spectacles. Je laisse ces soins à tous ceux qui n'ont pas quelque chose de mieux à faire [420]. »

Bien qu'il ait cessé de composer des opéras, cette question est manifestement restée au cœur de ses préoccupations, puisqu'il lui a consacré son dernier ouvrage théorique, *Art du compositeur dramatique* (1833). Ce manuel, destiné aux jeunes compositeurs, traite en profondeur dans ses quatre parties des différents aspects de la composition d'un opéra, qu'il s'agisse d'opéras entièrement mis en musique ou d'opéras-comiques avec des dialogues parlés. Il est en outre complété par un volume d'exemples musicaux que Reicha dit avoir sélectionnés dans ses opéras *Natalie, Philoctète* et *Sapho* [421]. Les différentes parties du manuel traitent de la déclamation française, du choix du livret, des numéros vocaux – récitatifs, airs, duos, chœurs – et des autres parties d'un opéra, à savoir des pièces instrumentales. Nous y trouvons également des avis sur l'utilisation de la couleur locale, c'est-à-dire d'une chanson, d'un type de chanson ou encore d'un instrument de musique communément associés à une région ou un pays donnés. Reicha évoque également la question du genre romantique et de ce qu'il faut entendre par là. En plus de réflexions philosophiques et esthétiques, le traité est émaillé de nombreuses instructions tout à fait précises pour composer et d'expériences claires de la vie d'un compositeur d'opéra. Dans la partie consacrée à la mise en scène des œuvres, nous

419 Dans REICHA 1825, vol. II, p. 188-211, Reicha a publié sa mise en musique d'une partie de l'oratorio *Gioas, re di Giuda* sur un texte de Pietro Metastasio. Cependant, aucun document ne permet de penser qu'il ait mis en musique l'ensemble de l'oratorio. Il ne s'agissait vraisemblablement que d'un essai ou d'un exemple, comme il l'indique lui-même dans le cas de la publication de la *Dernière scène d'un finale d'opéra* de son élève François Bonjour dans son traité *Art du compositeur dramatique*, où il s'explique comme suit : « L'un de nos élèves distingués, M. François Bonjour, mit en musique pour s'exercer le grand final du 2e acte d'*Un jour à Paris*, opéra-comique dont les paroles sont de Mr Étienne » (REICHA 1833, p. 75 ; n° 78, p. 100-110 du volume de planches).

420 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 36, cf. REICHA 2011, p. 96.

421 REICHA 1833, p. III.


ART
DU
Compositeur Dramatique, etc.
PAR
ANTOINE REICHA
Chevalier de la Légion d'Honneur,
et Professeur de Composition au Conservatoire de Musique.
Volume contenant Cent onze planches
pour l'intelligence du texte.
Propriété de l'Auteur.
Prix : 48.fr
Paris, 1833.
Chez A. FARRENC, Éditeur de Musique Rue St Marc, N°21,
et chez l'Auteur, Rue de la Chaussée d'Antin, N°50.

71 Antoine Reicha : *Art du compositeur dramatique*. Paris : Farrenc, 1833, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-1354 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

pouvons ainsi apprendre dans le détail le processus d'acceptation de l'œuvre au théâtre et les préparatifs de sa représentation. Si les expériences guère positives du compositeur avec la réalisation de ses œuvres apparaissent ici, ce passage documente également les pratiques contemporaines de manière très intéressante. Même si ce manuel n'a pas atteint la notoriété des premiers traités de Reicha, il a néanmoins lui aussi rapidement fait l'objet d'une traduction en allemand par Carl Czerny publiée sous la forme d'une édition bilingue. Il complète ainsi l'activité de pédagogue de Reicha, non seulement dans le contexte du Conservatoire de Paris, mais aussi à travers des implications plus vastes pour ses lecteurs.

L'œuvre lyrique de Reicha, tant pratique que théorique, tel qu'il est présenté ici, montre clairement qu'il s'agissait d'une composante importante de la production du compositeur. Il a cependant connu de nombreuses déceptions lorsque ses œuvres n'ont pas été exploitées au théâtre ou ont été par trop modifiées, voire défigurées, lors de la préparation des mises en scène. C'est d'ailleurs précisément à leur déformation pendant leurs répétitions qu'il a imputé l'échec de *Cagliostro* ainsi que de ses opéras sérieux *Natalie* et *Sapho*. Les faiblesses des livrets, souvent mentionnées par Reicha, sont un autre argument pour expliquer ses échecs dans ce domaine. Il a par la suite consacré un long chapitre de son manuel destiné aux compositeurs d'opéra à la sélection des poèmes adaptés à une mise en musique. Dans le contexte des opéras présentés ici, il convient encore d'ajouter les complications en lien direct avec les auteurs des livrets, ce qui est probablement le cas de l'échec de *Bégri*, dont l'auteur s'est retrouvé sous les feux de la censure, devenant ainsi indésirable aux yeux de la direction du théâtre.

Si l'on fait abstraction des problèmes de mise en valeur des œuvres lyriques de Reicha, sa production connue démontre toute l'étendue des intérêts et des sources d'inspiration du compositeur. Durant sa vie aventureuse dans divers centres européens, il a toujours adapté sa création aux goûts locaux et au genre dominant, et ce depuis ses premières productions sur des livrets d'*opera seria* jusqu'au grand opéra sérieux français, en passant par le singspiel allemand et l'opéra-comique français. Manifestement, en raison du succès international de l'opéra-comique français, qui est aussi à l'origine du singspiel allemand, on trouve dans l'œuvre de Reicha une prédominance numérique de ces formes mixtes avec des dialogues

mělo vliv i předpokládané budoucí nastudování, což můžeme zásadně sledovat v Rejchových komických operách po roce 1808, které psal zjevně na míru souboru v divadle Feydeau. Své působení operního skladatele shrnuje Rejcha nejlépe vlastními slovy:

> „Ale proč neskládáte opery, ptají se mě často. Viděli jsme už, jakého povzbuzení se mi dostalo od těch, o nichž jsme již dříve mluvili. A hned uvidíme, jak jsem ztratil vzácný čas, když jsem se chtěl znovu vrhnout na dráhu, která je dnes tak odpuzující a na níž je žák tak často vynášen až do nebes a mistr krutě vypískán.
> K napsání opery není třeba dobrého skladatele. Je třeba mít dobrý text, to znamená takový, který baví obecenstvo, a mít herce, kteří mu dobře slouží. Jestliže nějaký zcela průměrný skladatel má tyto výhody, dosáhne zejména v Paříži úspěchů. Jestliže naopak skladatel tyto dvě výhody postrádá, propadne, i kdyby jeho hudba byla vrcholným dílem. A tak napsat vynikající hudbu a dosáhnout úspěchu jsou dvě zcela různé věci. […]. Opera, jejímž jediným cílem je po určitou dobu pobavit obecenstvo, není nic jiného než módní zboží. […]. Já však nerad dělám módní věci; má ctižádost se neomezuje na to pobavit občas publikum, ale chci je poučit.“[422]

422 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 33; srov. REICHA 2011, s. 90.

parlés. Le choix des sujets de ses opéras, qui traitent souvent d'éléments étrangers, est complété dans la musique par des mélodies ou des rythmes typés, mais aussi par l'utilisation d'instruments de musique inhabituels tels que la mandoline, la harpe, ou même tout le spectre des instruments de la musique turque incorporés dans *Bégri* (voir fig. 70). La forme finale de la mise en musique était également influencée par la future mise en scène supposée, ce qui est très net dans les opéras-comiques de Reicha après 1808, qu'il a manifestement écrits sur mesure pour la troupe du Théâtre Feydeau. C'est avec ses propres mots que Reicha résume le mieux sa carrière de compositeur d'opéra :

> « Mais pourquoi ne faites-vous pas d'opéras, me demande-t-on souvent. On a déjà vu quel encouragement m'ont prouvé ceux dont nous avons parlé plus haut. On va voir tout à l'heure comment j'ai perdu un temps précieux en voulant de nouveau me jeter dans cette carrière si dégoûtante de nos jours où l'élève est souvent porté jusqu'aux nues, tandis que le maître est sifflé d'importance. Pour faire un opéra, il ne s'agit pas d'être un bon compositeur : il s'agit d'avoir un bon poème, c'est-à-dire un poème qui amuse le public, et d'être servi par les acteurs. Si donc un compositeur tout médiocre qu'il est a ces deux avantages, il réussira surtout à Paris : au contraire si un compositeur est privé de ces deux avantages, il tombera, sa musique fût-elle un chef-d'œuvre ; ainsi faire d'excellente musique, ou réussir sont deux choses très différentes. […]. Un opéra dont le seul but est de divertir le public pendant quelque temps, n'est autre chose qu'une marchandise de mode. […]. Or, je n'aime pas à faire des choses de mode ; mon ambition ne se borne pas à amuser de temps en temps le public, mais bien à l'instruire [422]. »

422 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 32 ; cf. REICHA 2011, p. 90.

CHAPITRE VIII / KAPITOLA VIII

La couleur locale dans les opéras *Natalie*, *Philoctète* et *Sapho* d'Antoine Reicha

Soňa Šinclová et Jaroslav Stanovský

Au sein de l'œuvre vocal d'Antoine Reicha, les opéras, à la composition desquels il s'intéressa tout au long de sa vie, occupent une position importante. Contrairement à son œuvre instrumental, ils n'obtinrent pas le succès souhaité, mais Reicha prisait toutefois beaucoup ses trois opéras sérieux, dont il a tiré des exemples pour son traité théorique *Art du compositeur dramatique* (1833). Il s'agit des opéras *Natalie ou la Famille russe* (1816), *Philoctète* (1818-1819) et *Sapho* (1822). Comme nous l'avons déjà mentionné, ils avaient pour point commun d'appartenir tous trois au genre de l'opéra sérieux entièrement mis en musique, ce qui les distingue des autres opéras de Reicha qui, pour leur part, relèvent du genre mixte de l'opéra-comique, avec des dialogues parlés. Il s'agit également des trois seuls opéras français sérieux achevés par Reicha [423]. L'importance de *Natalie* et de *Sapho*, non seulement pour Reicha, mais aussi dans le contexte de l'époque, est attestée par le fait qu'il s'agit des seules collaborations du compositeur avec l'Opéra de Paris, une institution riche d'une grande tradition et d'un immense prestige qui attirait les compositeurs de toute l'Europe, mais où réussir n'était pas aisé en raison de la forte tradition des tragédies lyriques françaises des périodes précédentes.

Dans son dernier traité théorique, l'*Art du compositeur dramatique*, présenté au chapitre VII, Reicha a préparé au début des années 1830 un manuel pour un compositeur d'opéras. Il y accorde beaucoup d'attention à la représentation de la couleur locale [424]. D'après Reicha, cet élément apparaît dans toutes les composantes de l'opéra, pas uniquement en lien avec la situation géographique de l'intrigue,

423 En plus de *Natalie*, *Philoctète* et *Sapho*, Reicha a projeté de composer deux autres opéras sérieux : *Hercule au mont Oëta* et *Télémaque dans l'île de Calypso*, dont il n'a composé que deux ou trois premières scènes d'après son autobiographie (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 20 ; REICHA 2011, p. 72). Pour plus de détails, voir chapitre VII et notice 5c.

424 Pour plus de détails concernant la couleur locale dans l'opéra du XIXe siècle, voir par exemple BECKER 1976.

Lokální kolorit v operách Antonína Rejchy *Natalie*, *Philoctète* a *Sapho*

Soňa Šinclová a Jaroslav Stanovský

V kontextu vokální tvorby Antonína Rejchy zaujímají významnou pozici jeho operní skladby, o jejichž vytvoření se pokoušel po celý svůj život. Oproti instrumentálním skladbám však v této oblasti nedosáhl kýženého ohlasu, přesto si vysoce cenil především svých tří vážných prokomponovaných oper, jejichž ukázky užíval i ve svém teoretickém spise *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele, 1833). Těmito operami byly *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina, 1816), *Philoctète* (1818–1819) a *Sapho* (1822). Jak jsme již předznamenali, společným rysem byla pro tato díla forma prokomponovaných vážných oper, která je odlišovala od smíšených forem hudebního divadla s mluvenými dialogy, tedy od Rejchových komických oper. Zároveň se jednalo o jediné tři Rejchovy dokončené francouzské vážné prokomponované opery.[423] O významu *Natalie* a *Sapho* nejen pro Rejchu, ale i z hlediska dobového kontextu, svědčí i fakt, že se jednalo o skladatelovu jedinou spolupráci s Pařížskou operou, tedy institucí s velkou tradicí a prestiží, která přitahovala skladatele napříč Evropou, a v níž však zároveň nebylo snadné uspět s ohledem na silnou tradici francouzských lyrických tragédií předešlých období.

Jak již bylo uvedeno v kapitole VII, Rejcha ve svém posledním teoretickém spisu *Art du compositeur dramatique* připravil na počátku třicátých let pomyslnou učebnici pro operního skladatele. Významnou pozornost přitom věnuje reprezentaci tzv. *couleur locale* (lokálního koloritu).[424] Ten je podle Rejchy zastoupen ve všech složkách opery, a to nejen v souvislosti s prostorovým zasazením děje, ale je promítnut například i do výpravy, podoby pěveckých a baletních sborů či se vyznačuje příznačným užitím nástrojů v orchestru. V případě zkoumané trojice

423 Vedle *Natalie*, *Philoctèta* a *Sapho* Rejcha zamýšlel složit další dvě vážné prokomponované opery, a to *Hercule au mont Oëta* a *Télémaque dans l'île de Calypso*, z níž však, jak zmiňuje ve svých pamětech, vytvořil pouze dvě až tři scény. REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 21; REICHA 2011, s. 72. Pro bližší informace k těmto dílům viz kapitola VII a heslo 5c.

424 Podrobněji ke *couleur locale* v operní tvorbě 19. století viz například BECKER 1976.

mais aussi dans la scénographie, dans la forme des chœurs et des ballets ou par l'emploi d'instruments spécifiques dans l'orchestre. Dans le cas des trois opéras de Reicha que nous étudions ici, la couleur locale représente l'élément le plus important de l'œuvre et influence souvent toute sa conception. Nous allons donc consacrer les pages qui viennent à une présentation détaillée de trois opéras sérieux de Reicha – *Natalie*, *Philoctète* et *Sapho* –, tout en nous concentrant sur les moyens de représentation de la couleur locale.

Le premier opéra sérieux de Reicha à avoir été joué dans la seconde moitié des années 1810 a été *Natalie ou la Famille russe* [425]. L'auteur du livret était Jean-Henri Guy (1765-1835), qui avait été recommandé à Reicha, lors de son premier séjour parisien, par André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), pour qui Guy avait écrit le texte de son opéra à succès *Anacréon chez Polycrate* (1797) [426]. Bien qu'une première version du livret de Guy, intitulée *L'Ouragan*, ait été écrite vers 1800 [427], l'opéra n'a été représenté pour la première fois dans sa forme définitive, sous le titre de *Natalie*, qu'en 1816. Le retard dans son achèvement et sa représentation, ou plus généralement le contexte de sa création, reproduisaient les échecs précédents de Reicha en matière de création lyrique. Peu après avoir reçu le livret, Reicha travailla à sa mise en musique sous la forme de l'opéra-comique *L'Ouragan*. Comme le chapitre précédent l'a déjà souligné, Reicha, après avoir achevé son opéra, le proposa aux théâtres Favart et Feydeau, qui le refusèrent tous deux [428]. Reicha chercha également à faire mettre l'opéra en scène après son installation

425 La Bibliothèque nationale de France conserve les manuscrits de l'opéra *Natalie* de Reicha sur deux sites, dans les collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po) et au département de la Musique (F-Pn) ; F-Po, A-447 et MAT-308 contiennent respectivement la partition complète des trois actes de l'opéra sous la première cote et sous la deuxième le matériel pour soliste, chœurs et orchestre. En revanche au département de la Musique, nous trouvons la partition autographe complète de l'opéra : F-Pn, L-19650 (1-4), ainsi que les airs de ballet (L-19654 et MS-12067) et des manuscrits ayant servi à la gravure des extraits publiés dans l'*Art du compositeur dramatique* (L-19651 et L-19653). Par ailleurs, Reicha publia en 1823 chez Janet et Cotelle l'ouverture et des airs détachés réduits avec piano (REICHA 1823a). Cette édition fut ensuite reprise par Zetter & Cie (1824) et figurait encore au catalogue de son successeur Dauprat (1832-1833).

426 Jean-Henri Guy exerçait comme librettiste depuis la seconde moitié des années 1790. Outre les textes des opéras de Reicha et le livret d'*Anacréon chez Polycrate* déjà mentionné, il fournit pour Grétry aussi le livret de l'opéra *Delphis et Mopsa* (1803). Parmi ses autres travaux d'importance, nous trouvons par exemple les livrets pour l'opéra-comique d'Antoine-Frédéric Gresnick (1755-1799) *Le Baiser donné et rendu* (1796) ou pour l'opéra *Roger de Sicile*, représenté à l'Opéra de Paris en 1817 avec la musique d'Henri-Montan Berton (1767-1844). Pour plus d'information voir GOY 2022a.

427 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 22 ; REICHA 2011, p. 72.

428 SMITH 1979, p. 20.

Rejchových oper představuje *couleur locale* jeden z nejvýznamnějších rysů opery, který často ovlivňuje její celkovou podobu. Na následujících stranách se tedy zaměříme detailněji na představení trojice Rejchových vážných oper *Natalie*, *Philoctète* a *Sapho* a výraznější pozornost budeme věnovat způsobu prezentace *couleur locale*.

První Rejchovou vážnou operou, která byla uvedena v druhé polovině desátých let 19. století, byla *Natalie ou la Famille russe*.[425] Autorem jejího libreta byl Jean-Henri Guy (1765–1835), kterého Rejchovi během jeho prvního pařížského pobytu doporučil André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813), pro něhož Guy napsal text k jeho úspěšné opeře *Anacréon chez Polycrate* (1797).[426] Ačkoli první verze Guyova libreta, nazvaná *L'Ouragan* (Uragán), vznikla již kolem roku 1800,[427] ve finální podobě jako *Natalie* byla opera poprvé uvedena až roku 1816. Zpoždění jejího dokončení a uvedení, či obecně kontext jejího vzniku, kopírovaly Rejchovy dosavadní neúspěchy v operní tvorbě. Již krátce po obdržení libreta začal Rejcha pracovat na jeho zhudebnění, a to v podobě komické opery *L'Ouragan*. Jak již přiblížila předchozí kapitola, po dokončení opery Rejcha oslovil divadla Favart a Feydeau, která však operu odmítla.[428] O uvedení opery Rejcha usiloval i po svém přesídlení do Vídně, kde ji podobně jako *Obaldiho* nechal přeložit do němčiny,[429] aby zvýšil šance na její uvedení. K němu však podobně jako v případě *Obaldiho* nedošlo, respektive ne v plném rozsahu: nastudování a soukromého uvedení se dílo dočkalo pouze v koncertní podobě, a to v paláci knížete Lobkowicze.[430]

425 Ve fondu Francouzské národní knihovny nalezneme rukopisy Rejchovy opery *Natalie* na dvou místech, a to ve sbírkách Knihovny-Muzea Opery (F-Po) a v Hudebním oddělení (F-Pn): F-Po, A-447 a MAT-308, přičemž první signatura obsahuje finální partituru všech tří dějství opery, druhá potom notový materiál pro jednotlivé postavy, sbory a nástroje. Oproti tomu ve fondu Hudebního oddělení nacházíme kompletní autografní partituru opery, a to pod signaturou F-Pn, L-19650 (1–4), dále hudbu k baletům (L-19654 a MS-12067) a rukopisy, které sloužily k vydání příkladů pro spis *Art du compositeur dramatique* (L-19651 a L-19653). V roce 1823 vydal Rejcha u Janeta a Cotella předehru a vybrané árie s doprovodem klavíru (REICHA 1823). Toto vydání převzal Zetter & Cie (1824) a nalezneme ho ještě v katalozích jeho následovníka Dauprata (1832–1833).

426 Jean-Henri Guy působil jako libretista od druhé poloviny devadesátých let 18. století. Vedle textů k Rejchovým operám a již avizovanému libretu k opeře *Anacréon chez Polycratez* připravil pro Grétryho libreto i k opeře *Delphis et Mopsa* (1803). Mezi jeho dalšími významnými díly nalezneme například libreta ke komické opeře Antoine-Frédérica Gresnicka (1755–1799) *Le Baiser donné et rendu* (1796) či k opeře *Roger de Sicile*, jež byla s hudbou Henri-Montana Bertona (1767–1844) uvedena v Pařížské Opeře roku 1817. Další informace viz GOY 2022a.

427 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 23; srov. REICHA 2011, s. 72.

428 SMITH 1979, s. 20.

429 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 25; srov. REICHA 2011, s. 76.

430 ŠOTOLOVÁ 1977, s. 24.

à Vienne, où, comme *Obaldi*, il le fit traduire en allemand [429] pour augmenter ses chances d'être représenté. Mais comme dans le cas de l'autre opéra, cela ne donna pas de résultat, du moins pas dans toute la mesure espérée : l'œuvre fut répétée et jouée en privé, uniquement en version de concert, au palais du prince Lobkowicz [430]. Après cet échec, Reicha le retravailla pour en faire un opéra sérieux en trois actes à son retour à Paris, donc après 1808. *Natalie* fut achevé en 1810, mais ne fut représenté que six ans plus tard. L'échec de la campagne de Napoléon en Russie fut une des principales raisons qui empêchèrent de le mettre en scène plus tôt [431]. Ce n'était certes pas le bon moment pour présenter un opéra qui célébrait les valeurs positives d'une famille placée dans l'environnement russe. Au début de la Restauration, l'opéra dut être à nouveau approuvé officiellement avant de pouvoir être joué, et il fallut attendre pour cela l'été 1815. La première représentation eut lieu le 30 juillet 1816 et il fut ensuite donné cinq fois au total [432]. Les rôles principaux étaient tenus par Alexandrine-Caroline Branchu (1780-1850) dans le rôle de Natalie, Caroline Grassari (1795-1832) dans celui d'Alexis, François Lays (1758-1831) dans celui de Voldik et Henri-Étienne Dérivis (1780-1856) dans le rôle de Varemzor. Comme l'explique Reicha dans son autobiographie, l'opéra fit l'objet d'un accueil très mitigé. De nombreuses complications émaillèrent sa mise en scène, qu'il s'agisse par exemple de ses longues répétitions, d'un calendrier peu propice, des problèmes techniques pour la gestion des décors ou encore du congé de six mois pris par l'un des principaux acteurs [433]. Dans la presse de l'époque, l'opéra a été accueilli d'une façon plutôt neutre, certaines parties faisant l'objet de commentaires plus élogieux que d'autres. Le travail du maître de ballet Pierre Gardel, que le critique du *Journal de Paris* plaçait au-dessus du travail de composition de Reicha, fut le plus apprécié ; l'interprétation de la quasi-débutante Caroline Grassari, dans le rôle d'Alexis, fut elle aussi évaluée très positivement dans toutes les recensions. À l'exception de quelques autres remarques, cependant, tous les

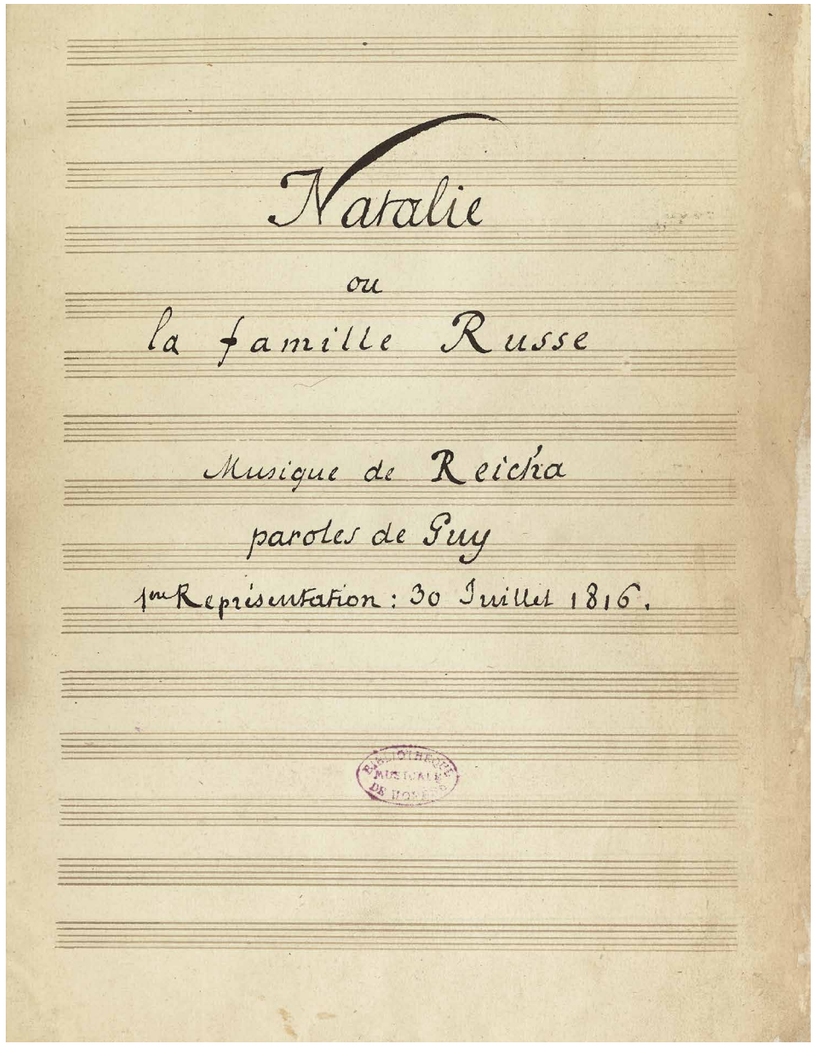
429 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 24 ; REICHA 2011, p. 76.

430 ŠOTOLOVÁ 1977, p. 24.

431 Sur la base d'une autorisation de 1811, *Natalie* aurait dû être initialement présentée dès 1812. ŠOTOLOVÁ 1977, p. 32-33.

432 *Natalie* fut représentée pendant l'été 1816, le 30 juillet (création), ensuite les 2 août, 6 août, 9 août, 16 août et 20 août.

433 REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 34 ; REICHA 2011 p. 92.



72 Antoine Reicha : *Natalie ou la Famille russe.* Manuscrit / Rukopis, [1816], page de titre / titulní strana. F-Po, A-447 (1). (© Bibliothèque nationale de France)

comptes rendus de la première se bornent à résumer l'intrigue plutôt qu'à relever les autres aspects de l'opéra. Plus tard, une chansonnette citée dans une histoire anecdotique des théâtres parisiens au XIXe siècle s'exprimera de manière ironique sur l'opéra *Natalie*, soulignant le lien entre la « froideur » de la musique de Reicha et le cadre de l'opéra en Russie [434].

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Natalie* faisait directement suite à l'opéra-comique original *L'Ouragan*, que Reicha n'était pas parvenu à faire représenter dans sa version complète, pas plus à Paris que dans sa version allemande à Vienne. L'intrigue de l'opéra s'inspire de l'histoire antique de Chélonis, que Plutarque rapporte dans les vies d'Agis et de Cléomène [435]. Comme l'histoire de Chélonis, l'intrigue de *Natalie* a pour sujet les relations familiales mises à mal par un conflit entre le mari et le père du personnage féminin principal, qui place la femme devant un dilemme quant au parti à prendre dans ce conflit.

En ce qui concerne la continuité de *Natalie* avec *L'Ouragan*, telle que la restitue François-Pierre Goy [436] à partir des manuscrits contenant le plus ancien des deux opéras et conservés dans le fonds de la Bibliothèque nationale de France [437], on remarque plusieurs modifications par rapport aux fragments de l'opéra-comique original. Parmi les plus significatives, citons le changement de forme (tandis que les dialogues parlés de *L'Ouragan* étaient écrits en prose, *Natalie* est entièrement en vers), les petites modifications des noms de certains personnages [438] ou encore le changement de tessiture de l'un des personnages principaux, Varemzor, qui dans *Natalie* est chanté par une basse au lieu d'un ténor dans la version d'origine [439].

L'opéra se caractérise par le fait que l'intrigue se situe dans l'environnement exotique du lac Baïkal, comme le souligne la note d'introduction dans le livret imprimé, qui décrit principalement les conditions climatiques de la région afin

434 « Rien de plus froid que la musique / Du grand compositeur Reicha. / D'imitation il se pique ; / Et voilà pourquoi ce maître a, / Ce qui, du coup, le justifie, / Fait passer son œuvre en Russie. » Cité par HEYLLI 1875, tome 1, p. 260. Nous n'avons cependant pas pu trouver de source antérieure pour ce texte.

435 Plutarque, *Agis*, chapitres 17-18.

436 GOY 2022a.

437 Les fragments de *L'Ouragan* ont été regroupés sous la cote F-Pn, L-19650 (5). Sur les sources de *Natalie*, voir ci-dessus, note 425.

438 Dolgorouki devient Doloski dans *Natalie*, tandis que le commandant des troupes sur les rives de l'Angara, Phœdor, s'appelait Trigor dans *L'Ouragan*. Cf. GOY 2022a à paraître.

439 *Ibid.*

Po tomto neúspěchu se Rejcha k jejímu přepracování v tříaktovou vážnou operu vrátil po svém návratu do Paříže, tedy po roce 1808. *Natalie* byla dokončena roku 1810, uvedení se však dočkala až o šest let později. Jedním ze zásadních důvodů, který zabránil jejímu dřívějšímu nastudování,[431] bylo Napoleonovo neúspěšné tažení do Ruska. Nejednalo se tedy o vhodnou dobu k uvedení opery, která oslavovala pozitivní hodnoty rodiny zasazené do ruského prostředí. Po začátku restaurace Bourbonů musela být opera před svým uvedením znovu oficiálně schválena, k čemuž došlo až v létě roku 1815. Premiéra opery se konala 30. července 1816 a do roku 1817 se dočkala celkem pěti repríz.[432] V hlavních rolích vystoupili Alexandrine-Caroline Branchu (1780–1850) v roli Natalie, Caroline Grassari (1795–1832) jako Alexis, François Lays (1758–1831) v roli Voldika a Henri-Étienne Dérivis (1780–1856) jako Varemzor. Jak komentuje Rejcha ve svých pamětech, opera se nesetkala s velkým ohlasem. Její uvedení doprovázela řada komplikací, a to ať už například dlouhé nastudovávání, nevhodný čas jejího uvedení, technické problémy s ovládáním kulis, či půlroční dovolená jednoho z hlavních protagonistů.[433] Co se týče kritického ohlasu v dobovém tisku, opera byla přijata neutrálně, některé její části byly přitom hodnoceny pochvalněji než jiné. Nejvíce byla vyzdvihována práce baletního mistra Pierra Gardela, kterou kritik *Journal de Paris* nadřadil Rejchově skladatelské práci, velmi pozitivně byl ve všech kritikách oceňován i výkon začínající Caroline Grassari, která vystoupila v roli Alexise. Vedle několika dalších poznámek se však všechny recenze premiéry omezovaly spíše na shrnutí děje než na pochvalné vyzvednutí dalších aspektů opery. S časovým odstupem se ironicky o opeře *Natalie* vyjadřuje popěvek v anekdotickém přehledu pařížských divadel 19. století, který poukazuje na souvislost mezi „chladem" Rejchovy hudby a zasazením opery do Ruska.[434]

Jak jsme již uvedli, *Natalie* přímo navazovala na původní komickou operu *L'Ouragan*, kterou se Rejchovi nepodařilo uvést v úplném provedení ani v Paříži,

431 Na základě povolení z roku 1811 měla být *Natalie* původně uvedena již roku 1812. ŠOTOLOVÁ 1977, s. 32-33.

432 *Natalie* byla v létě roku 1816 uvedena 30. července (premiéra) a následně 2. srpna, 6. srpna, 9. srpna, 16. srpna a 20. srpna.

433 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 35; srov. REICHA 2011, s. 92.

434 „Rien de plus froid que la musique / Du grand compositeur Reicha. / D'imitation il se pique; / Et voilà pourquoi ce maître a, / Ce qui, du coup, le justifie, / Fait passer son œuvre en Russie." [Nic není chladnější než hudba / od skladatele Rejchy. / Chlubí se imitacemi; / a ejhle proč tedy / což to ostatně zdůvodňuje / nechal své dílo umístit do Ruska.] Citováno dle HEYLLI 1875, svazek 1, s. 260.

d'informer le spectateur ou le lecteur du fait que le climat y est comparable à celui de Londres, de Berlin ou du Nord des Pays-Bas [440] et donc de démentir l'idée que l'on se faisait à l'époque de la Sibérie, au-delà de l'Oural, comme d'un immense désert glacé uniforme et inhospitalier, où un ouragan aurait difficilement pu frapper [441]. Le cadre de l'opéra est fortement influencé par la couleur locale. Comme dans d'autres œuvres (par exemple dans *Sapho*), cet aspect est représenté, en plus de la description presque romantique de l'espace, par la conception des décors et des costumes et se reflète surtout dans la composition des corps de ballet, à travers lesquels la région du lac Baïkal est caractérisée comme un lieu de rencontre entre l'Europe et l'Extrême-Orient [442]. Concrètement, il s'agit de corps de ballet d'Espagnols, de Japonais et d'Asiatiques, qui symbolisent l'Europe, l'Extrême-Orient et un peuple générique non spécifié qui représente les populations autochtones des environs du lac Baïkal. Le brassage des différentes cultures est également mis en évidence dans les didascalies qui permettent de mieux comprendre l'aspect des décors. Comme exemple concret, nous citerons la description du village dans lequel Natalie vit exilée avec son père Voldik et son fils Alexis. L'architecture des maisons du village est caractérisée par le mélange d'éléments russes et « tatars » [443]. Dans son adaptation de *Natalie*, Reicha reprend ainsi des motifs exotiques (voire même orientaux) qui étaient très en vogue dans l'art romantique mais qui n'ont été utilisés dans une plus large mesure que plus tard au XIXe siècle [444].

Outre l'accent mis sur la description de la couleur locale, la représentation de l'ouragan constitue un autre élément important de l'opéra. En témoigne l'analyse

440 GUY 1816, p. [I].

441 Dès le XVIIIe siècle, la Sibérie est devenue l'une des régions les plus fréquemment prises comme sujet dans le contexte de l'empire russe. Il s'agissait d'une « terra incognita » non seulement pour les autres nations européennes, mais aussi pour la majorité des Russes qui vivaient à l'ouest de l'Oural, ce qui a entraîné une modification de l'idée que l'on s'en faisait. Comme le souligne par exemple Mark Bassin, on peut distinguer quatre images fondamentales de la Sibérie à cette époque, qui ont évolué au fil du développement de l'empire russe. La première de ces images était le reflet d'une Sibérie comme colonie de la partie européenne de la Russie, source de matières premières (l'« image impériale »), qui a été suivie par l'idée, sous le règne de la Grande Catherine, d'une Sibérie endroit florissant et autosuffisant. Ces deux images plutôt positives de la partie de la Russie s'étendant au-delà de l'Oural ont ensuite été remplacées par sa représentation comme un désert glacé inhospitalier, fréquent lieu d'exil. La dernière des grandes images de la Sibérie représentait le lieu comme le porteur d'une partie de l'histoire de la Russie, sous l'influence d'un nationalisme croissant. Cf. BASSIN 1991 pour plus de détails.

442 GUY 1816, p. [II].

443 *Ibid.*, p. 1.

444 Pour plus de détails, cf. par exemple MACKENZIE 1995.

ani v německém překladu ve Vídni. Děj opery byl inspirován antickým příběhem Chélonis od Plútarcha, a to v části pojednávající o životě Agida a Kleomena.[435] Dějová linie *Natalie* tematizuje podobně jako příběh Chélonis rodinné vztahy poškozené konfliktem manžela s otcem hlavní ženské postavy, který staví ženu před dilema, na kterou stranu se v tomto konfliktu postavit.

Co se týče návaznosti *Natalie* na *L'Ouragan*, jak rekonstruuje François-Pierre Goy[436] z dochovaných rukopisů, které jsou k chronologicky starší z těchto oper k dispozici ve fondu Francouzské národní knihovny,[437] dochází zde ve srovnání s fragmenty původní komické opery k několika změnám. Mezi nejvýznamnější z nich patří proměna formy (*L'Ouragan* má dialogy psané prózou, *Natalie* je zcela veršovaná), drobné úpravy jmen některých postav[438] či proměna hlasu jedné z hlavních postav, Varemzora, který je v *Natalie* zpíván basem místo původního tenoru.[439]

Pro operu je příznačné již její zasazení do exotického prostředí kolem jezera Bajkal, na které upozorňuje v tištěném libretu vstupní poznámka. V ní jsou přiblíženy především klimatické podmínky dané oblasti, které měly za cíl diváka (čtenáře) informovat o srovnatelném podnebí, s jakým je možné se setkat v Londýně, Berlíně či v severním Nizozemí,[440] tedy vyvrátit dobovou představu o zauralské Sibiři jako jednolité nehostinné ledové poušti, na níž by se jen stěží mohl strhnout uragán.[441]

435 Plútarchus, *Agis*, kapitoly 17 až 18.

436 GOY 2022a.

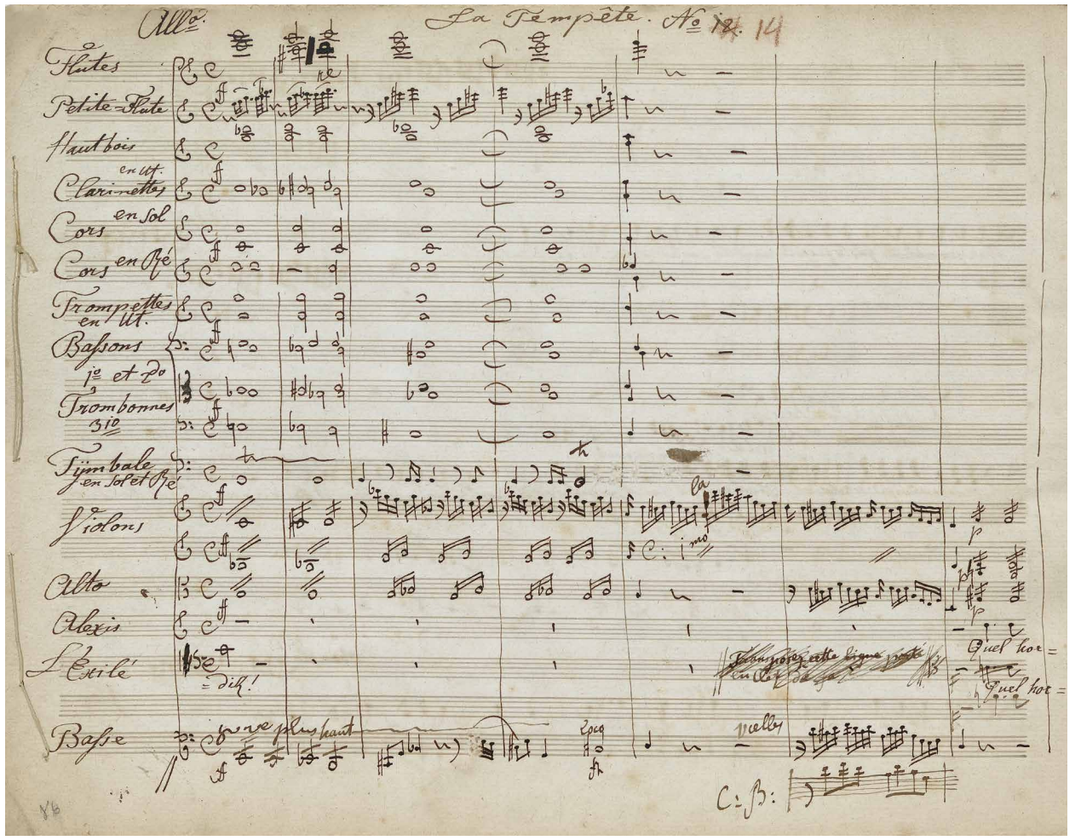
437 Fragmenty opery *L'Ouragan* byly shromážděny pod signaturu F-Pn, L-19650 (5). Ohledně pramenů k *Natalie* viz výše, pozn. 425.

438 Postava Dolgorouki vystupuje v *Natalie* jako Doloski, zatímco velitel vojsk na březích Angary, Phoedor, je v opeře *L'Ouragan* pojmenovaný jako Trigor. Viz GOY 2022a, připravovaná studie.

439 *Ibid.*

440 GUY 1816, s. [I].

441 Jednou z nejčastěji tematizovaných oblastí se v kontextu ruského impéria stala již od 18. století Sibiř. Ta byla „terra incognita" nejen pro další evropské národy, ale i pro většinu Rusů západně od Uralu, což mělo za následek i její měnící se reflexi. Jak vyzvedává například Mark Bassin, v tomto období můžeme rozeznávat čtyři základní obrazy Sibiře, které se vyvíjely v návaznosti na rozvoj ruského impéria. Prvním z těchto obrazů byla reflexe Sibiře jako kolonie evropské části Ruska, která je zdrojem surovin („imperiální obraz"), na nějž v době vlády Kateřiny Veliké navázala reflexe Sibiře jako rozkvétajícího a soběstačného místa. Oba tyto vesměs pozitivní obrazy zauralské části Ruska vystřídala následně jeho reprezentace jako nehostinné ledové pouště, místa častého vyhnanství. Poslední z hlavních obrazů Sibiře představoval toto místo jako nositele části ruské historie, a to pod vlivem rostoucího nacionalismu. Podrobněji viz BASSIN 1991.



73 Antoine Reicha : *Natalie ou la Famille russe.* Manuscrit autographe, [entre 1810 et 1816], p. 86 / Autografní rukopis, [mezi 1810 a 1816], s. 86. F-Pn, L-19650 (2). (© Bibliothèque nationale de France)

Do prostorového zasazení opery se výrazně promítá *couleur locale.* Podobně jako v dalších dílech (například v *Sapho*) je tento aspekt reprezentován vedle až romanticky popsaného prostoru provedením kulis a kostýmů a odráží se především ve složení tanečních sborů, skrze něž je oblast kolem Bajkalu charakterizována jako místo, kde se střetává Evropa a Dálný východ.[442] Jmenovitě jsou přitom zastoupeny baletní sbory Španělů, Japonců a Asiatů, tedy pomyslně sbory zastupující Evropu, Dálný Východ a generický, blíže nespecifikovaný národ, jenž reprezentuje původní obyvatele v okolí Bajkalu. Prolínání různých kultur je vyzdviženo i ve scénických poznámkách, jež přibližují podobu kulis. Jako konkrétní příklad můžeme uvést popis vesnice, v níž v exilu žije Natálie se svým otcem Voldikem a synem Alexisem. Pro architekturu domů ve vesnici je přitom příznačné prolínání ruských a tatarských prvků.[443] Rejcha tak ve svém zpracování *Natalie* vyzvedává exotické (či až orientální) motivy, které byly v romantickém umění velmi oblíbené, ale jež byly zároveň ve větší míře užívané až později v 19. století.[444]

Vedle důrazu na vykreslení lokálního koloritu je dalším významným prvkem opery reprezentace bouře. O tom svědčí i Rejchova analýza druhého dějství opery, jíž se věnoval v *Art du compositeur dramatique*.[445] Zde představil jeho detailní rozbor a vyzvedl důležitost zpracování i působnost jednotlivých prvků hudebního plánu, a to především s důrazem na instrumentální nápodobu bouře jako takovou a na atmosféru, kterou má vyvolávat. V tomto kontextu vyzdvihuje:

> „[…] během tohoto posledního duetu a až do konce druhé scény musí hudebník se svým orchestrem napodobovat uragán, protože tato katastrofa zde hraje hlavní roli, přináší katarzi a rozuzlení této scény, a právě z tohoto důvodu už slova nemají žádný význam. Doba trvání toho všeho musí být zkoordinována s mašinistou; protože scénograf a mašinista jsou v tomto ohledu mnohem víc než hudebník.“[446]

V konstrastu k reprezentaci bouře v první a druhé scéně tohoto dějství opery, které charakterizuje jako „scény s temnou a tmavou barvou“,[447] staví následně třetí

442 GUY 1816, s. [II].

443 *Ibid.*, s. 1.

444 Podrobněji viz například MACKENZIE 1995.

445 Podrobněji viz REICHA 1833, s. 78-86.

446 *Ibid.*, s. 84. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

447 *Ibid.*, s. 85.

faite par Reicha du deuxième acte de l'opéra dans l'*Art du compositeur dramatique* [445]. Il y présente une analyse détaillée et souligne l'importance du traitement et l'impact des différents éléments du plan musical, en mettant l'accent plus particulièrement sur l'imitation instrumentale de l'ouragan en tant que tel et sur l'atmosphère qu'elle est censée évoquer. Dans ce contexte, il souligne :

> « […] pendant ce dernier Duo, et jusqu'au bout de cette seconde scène, le Musicien doit imiter l'ouragan avec son orchestre, attendu que ce désastre joue ici le rôle principal puis qu'il amène la catastrophe et le dénouement de cette scène, et que par cela même les paroles n'y sont plus d'aucune importance. La durée de tout cela doit être réglée conjointement avec le Machiniste ; car le Décorateur et le Machiniste sont pour beaucoup plus dans cette affaire que le Musicien [446] ».

Par contraste avec la représentation de l'ouragan dans les première et deuxième scènes de cet acte de l'opéra, qu'il caractérise comme des « scènes de couleur sombre et forte [447] », il édifie ensuite une troisième scène qui, selon ses propres dires, est censée apporter une transformation des émotions et le calme. Il conclut son analyse du deuxième acte de *Natalie* en affirmant que « le compositeur doit être […] plus que musicien : il faut qu'il soit en même temps peintre, poète et littérateur [448] ».

Si la plupart des aspects que nous avons jusqu'ici mis en évidence dans *Natalie* sont plutôt liés au romantisme naissant, il convient également de souligner la continuité avec le classicisme déclinant. Outre l'inspiration puisée dans l'histoire antique, dans *Natalie* (et plus tard aussi dans *Philoctète*), ce constat est plus particulièrement évident dans le dénouement de l'intrigue. Sur le modèle de la tragédie antique, l'impasse dans laquelle se trouve le personnage principal est résolue par une intervention décisive, ou plutôt par un « deus ex machina », grâce auquel l'opéra s'achemine vers une fin réussie (et heureuse). Contrairement à *Philoctète* (comme nous le verrons plus loin), il s'agit, dans le cas de *Natalie*, d'une transformation imaginaire de l'intervention divine dans un contexte contemporain : la résolution de la situation de prime abord insoluble du principal personnage féminin est apportée par le gouverneur de la province sibérienne

445 Pour plus de détails, cf. REICHA 1833, p. 78-86.

446 *Ibid.*, p. 84.

447 *Ibid.*, p. 85.

448 *Ibid.*

scénu, jež má podle jeho slov přinést proměnu emocí a uklidnění. Rozbor druhého dějství *Natalie* uzavírá těmito slovy: „[…] skladatel musí být víc než hudebník: musí být zároveň malířem, básníkem a spisovatelem."[448]

Je-li většina z aspektů, které jsme u *Natalie* dosud vyzvedli, spojena spíše s nastupujícím romantismem, je třeba poukázat i na návaznost na doznívající klasicismus. Ten se v *Natalie* (a podobně později i ve *Philoctètovi*) projevuje vedle inspirace antickým příběhem především v závěrečném rozuzlení zápletky. Po vzoru antických dramat řeší patovou situaci hlavní postavy rozhodující zásah, či spíše v návaznosti na antické drama zásah v podání „deus ex machina", po kterém spěje opera ke zdárnému (a šťastnému) konci. Na rozdíl od *Philoctèta* (jak poukážeme dále) se v případě *Natalie* jedná o pomyslnou transformaci božího zásahu do dobového kontextu: rozřešení zdánlivě neřešitelné situace hlavní ženské postavy přináší gubernátor příslušné sibiřské provincie, který z moci svého úřadu udělí jako reprezentant carevny milost Natáliinu manželovi Varemzorovi. Tento zásah, na jehož základě nemusí muž odejít do vyhnanství, umožní šťastné shledání rodiny, jež je v závěru opery reprezentováno až sentimentálním obrazem Natálie sedící ve středu své rodiny vedle gubernátorova trůnu a obrazu carevny.

Na pomezí mezi klasicismem a romantismem stojí i další Rejchova vážná opera, která vznikala v závěru desátých let 19. století. Byl jí dvouaktový *Philoctète* (1818–1819),[449] který však nebyl nikdy uveden – a jak Rejcha naznačuje ve svém spise *Art du compositeur dramatique,* o jeho uvedení vzhledem k neúspěchu předešlých oper ani neusiloval.[450] Jak upřesňuje poznámka v zápiscích flétnisty a muzikologa Aristida Farrence,[451] autorem libreta byl pravděpodobně dramatik François-Louis Riboutté (1770–1834).[452] Opera vychází ze stejnojmenné antické tragédie

448 REICHA 1833, s. 85.

449 Synopse opery viz s. 401.

450 Reicha komentuje záměr (ne)uvést *Philoctèta* ve svých pamětech, když říká: „[…] jsem příliš znechucen, abych dělal potřebné kroky k jeho uvedení, jednak nemám k tomu vůbec čas, protože už nejsem mladý a mám k dokončení důležitější věci. Pokusím se vydat partitury Philoctèta a Sapho v té podobě, v jaké jsem je původně napsal. Budoucnost je ocení […]." REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 37; srov. REICHA 2011, s. 94-96.

451 F-Pn, RES F-1246 (4), nefoliováno.

452 François-Louis Riboutté se na divadelní a operní scéně proslavil zejména komedií *L'Assemblée de famille*, která byla provedena v Théâtre-Français roku 1808. Mezi jeho dalšími uvedenými díly nalezneme operu *L'Enfant prodigue,* k níž složil hudbu Pierre Gaveaux (1811, Opéra-Comique), a komedie *Le Ministre anglais* (1812), *Partie et revanche* (1818) a *L'Amour et l'ambition* (1822), které byly stejně jako *L'Assemblée de famille* uvedeny v Théâtre-Français. Podrobněji viz JULLIEN 1844, sv. 2, s. 401-403.

concernée qui, en vertu de sa fonction et en sa qualité de représentant de la tsarine, accorde sa grâce au mari de Natalie, Varemzor. Cette intervention, qui évite à ce dernier de devoir s'exiler, permet une heureuse consolidation de la famille, qui est représentée à la fin de l'opéra par l'image presque sentimentale de Natalie assise au milieu des siens, à côté du trône du gouverneur et du portrait de la tsarine.

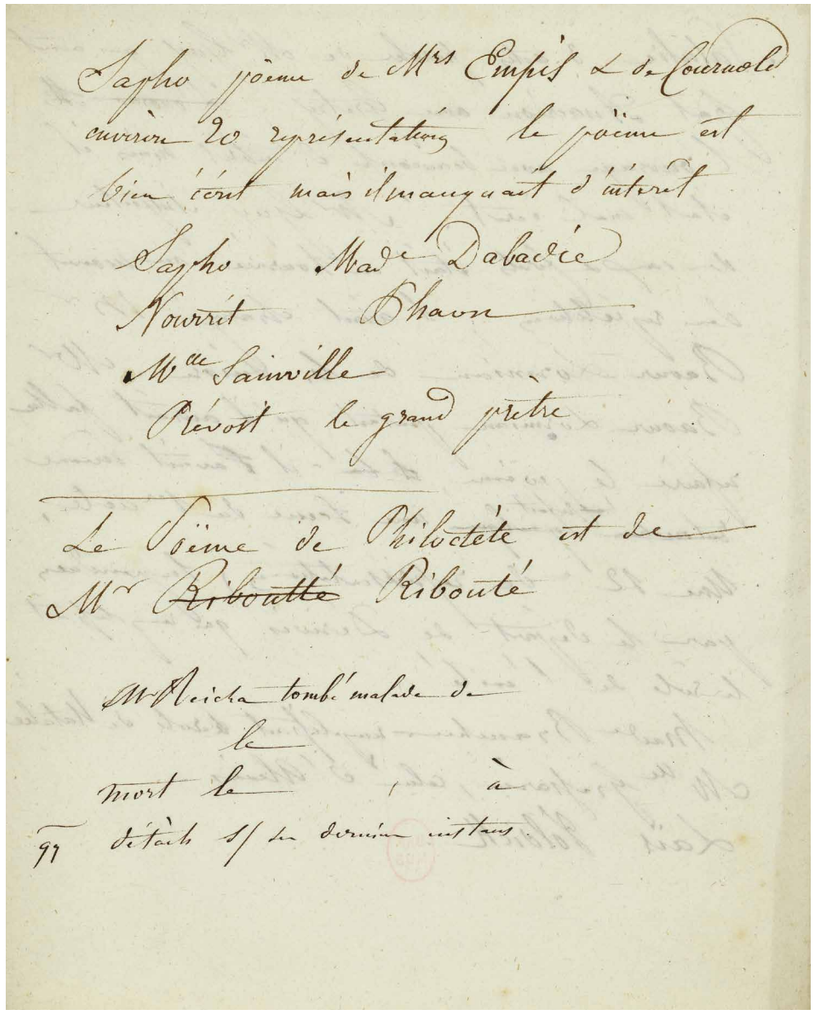
Un autre opéra sérieux de Reicha, écrit à la fin des années 1810, se situe à la frontière du classicisme et du romantisme. Il s'agit du *Philoctète* en deux actes (1818-1819) [449], qui n'a toutefois jamais été représenté et que Reicha, comme il le suggère dans l'*Art du compositeur dramatique*, n'a même pas cherché à faire représenter compte tenu de l'échec de ses précédents opéras [450]. Comme le précise dans ses notes le flûtiste et musicologue Aristide Farrenc [451], le livret a été écrit par le dramaturge François-Louis Riboutté (1770-1834) [452]. Basé sur la tragédie antique éponyme de Sophocle, l'opéra dépeint les malheurs de Philoctète, roi de Thessalie, qui, en se rendant à la guerre de Troie, a été abandonné par ses compagnons d'armes sur l'île de Lemnos en raison d'une blessure incurable. L'intrigue de base de l'opéra suit presque à la lettre la structure du drame de Sophocle, avec un seul changement significatif à la fin du deuxième acte. Comme nous l'avons déjà noté dans le cas de *Natalie*, dans *Philoctète* aussi, la situation apparemment insoluble dans laquelle se trouve le personnage central se résout sous la forme d'un « deus ex machina ». Comme dans la tragédie de Sophocle, Hercule apparaît depuis les cieux devant un Philoctète hésitant, annonçant la chute imminente de Troie et confirmant que la ville ne tombera qu'avec la contribution de Philoctète et de ses armes. Celles-ci lui avaient été offertes en cadeau par Hercule

449 Synopsis de l'opéra, cf. p. 402.

450 Reicha commente son intention de ne pas faire représenter *Philoctète* dans son autobiographie, quand il écrit : « je suis d'une part trop dégoûté pour faire les démarches nécessaires afin de mettre cet ouvrage en scène et d'une autre part je n'en ai point le temps, attendu que je ne suis plus jeune et que j'ai des choses plus importantes à terminer. Je tâcherai de faire graver la partition de Philoctète et celle de Sapho, cette dernière telle que de l'ai conçue dans l'origine. La postérité en jugera [...] » REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 36 ; REICHA 2011, p. 94-96.

451 F-Pn, RES F-1246 (4), note non foliotée.

452 François-Louis Riboutté est devenu célèbre sur la scène théâtrale et lyrique notamment par sa comédie *L'Assemblée de famille*, donnée au Théâtre-Français en 1808. Parmi ses autres œuvres représentées, on trouve l'opéra *L'Enfant prodigue* mis en musique de Pierre Gaveaux (1811, Opéra-Comique) et les comédies *Le Ministre anglais* (1812), *Partie en revanche* (1818) et *L'Amour et l'ambition* (1822) données de même que *L'Assemblée de famille* au Théâtre-Français. Pour plus de précisions, voir JULLIEN 1844, vol. 2, p. 401-403.


Sapho poème de Mrs Empis & de Courmolé
environ 20 représentations le poème est
bien écrit mais il manquait d'intérêt
Sapho Made Dabadie
Nourrit Charon
Mlle Sainville
Révoil le grand prêtre

Le Poème de Philoctète est de
Mr ~~Riboutté~~ Riboulé

Mr Reicha tombé malade de
le
mort le , à
99 détaché s/ le dernier instant

74 Aristide Farrenc : Notes préparatoires à un article sur Antoine Reicha. Manuscrit autographe, non folioté. / Přípravné poznámky k textu o Antonínu Rejchovi. Autografní rukopis, nefoliováno. F-Pn, RES F-1246 (4). (© Bibliothèque nationale de France)

lui-même pour avoir accepté d'avoir mis le feu à son bûcher et de lui donner la mort qu'il désirait. Sous l'effet de cette impulsion, le personnage éponyme décide d'accéder à la demande de Pyrrhus [453] et d'Ulysse, venus à Lemnos pour le persuader de les accompagner dans la conquête de la ville, la neuvième année de la guerre de Troie, et ce bien que les Grecs l'aient trahi dans le passé. Cependant, par rapport au drame original, l'opéra est enrichi d'une scène supplémentaire qui aborde un problème non évoqué dans la pièce de Sophocle. Philoctète, en effet, dans son hésitation (et en conflit avec Ulysse, l'instigateur de son exil), invoque le dieu Héphaïstos / Vulcain comme protecteur de l'île de Lemnos. Tandis que le Philoctète de Sophocle ne revient pas sur ce problème et quitte l'île en direction de Troie avec Pyrrhus, Ulysse et leurs compagnons, la dernière scène de l'opéra de Reicha illustre un autre dilemme qui fait suite à l'hésitation de Philoctète : le personnage principal voudrait quitter l'île sous l'impulsion d'Hercule, mais il redoute la colère de Vulcain et se trouve ainsi confronté à une autre situation en apparence insoluble. Ici aussi, le dilemme est résolu grâce à un autre « deus ex machina », en l'occurrence la déesse Thétis qui, accompagnée de nymphes, apparaît sur scène et, au son d'une marche guerrière et de danses religieuses grecques, annonce à Pyrrhus le cours futur des événements et lui garantit une heureuse évasion de l'île de Lemnos [454]. C'est justement à travers cette scène que la couleur locale est insérée dans *Philoctète*, sous la forme de danses religieuses grecques, comme cela est mentionné dans les didascalies du livret et dans la partition manuscrite [455]. Nous ne trouvons pas trace d'autres références à l'utilisation de la couleur locale dans les documents conservés, ce qui s'explique probablement par le lieu où se déroule l'action, pour lequel l'accent est surtout mis sur son inhospitalité, qui renforce la souffrance de Philoctète causée par sa blessure. Il faut aussi rappeler que Reicha considérait *Philoctète* comme l'un de ses meilleurs opéras et que, comme dans le

453 Le nom du fils d'Achille diffère dans diverses adaptations de cette histoire. Il est appelé le plus souvent Néoptolème (voir Sophocle) ; l'appellation alternative Pyrrhus vient probablement du surnom d'Achille à la cour du roi Lycomède à Scyros, où le héros était travesti en fille nommée Pyrrha pour se cacher d'Ulysse (cf. SIGEL – LEY – BLECKMANN 2006).

454 Le choix de la déesse Thétis n'est certainement pas fortuit. D'une part parce qu'il s'agit de la mère d'Achille et donc de la grand-mère de Pyrrhus, et d'autre part parce que cette déesse a sauvé Héphaïstos / Vulcain lorsque celui-ci a été jeté en bas de l'Olympe par sa mère Héra alors qu'il était enfant (pour plus de détails, cf. par exemple GRAF – LEY 2006).

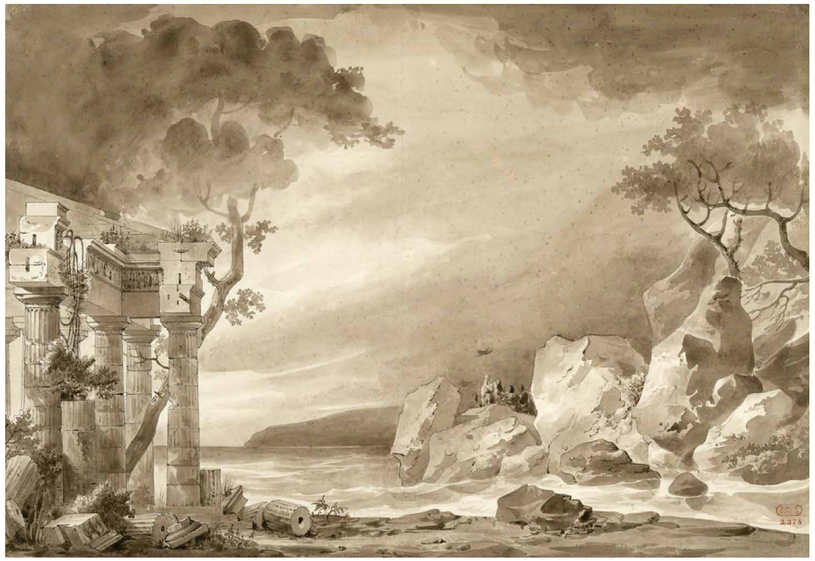
455 F-Pn, L-19678.

od Sofokla a zachycuje osudy Philoctèta z Thessalie, který byl kvůli nevyléčitelnému zranění opuštěn po cestě do trojské války svými druhy na ostrově Lémnos. Základní děj opery téměř do detailu kopíruje strukturu Sofoklova dramatu, a to s jedinou výraznější proměnou v závěru druhého dějství. Jak jsme uvedli již v případě *Natalie*, i ve *Philoctètovi* je zdánlivě neřešitelná situace, do níž se dostává titulní postava, vyřešena formou zásahu „deus ex machina". Stejně jako v Sofoklově hře se před váhajícím Philoctètem zjevuje z nebes Herkules, který zvěstuje brzký pád Tróje a potvrzuje, že město padne pouze s přispěním Philoctèta a jeho zbraní. Ty mu totiž byly darovány samotným Herkulem jako dar za ochotu zapálit jeho hranici a dopřát mu kýženou smrt. Na základě tohoto podnětu se titulní hrdina rozhodne vyhovět žádosti Pyrrha[453] a Odyssea, kteří jej přijeli na Lémnos přesvědčit, aby se s nimi i přes předchozí zradu ze strany Řeků vydal v devátém roce trojské války dobývat město. Oproti původnímu dramatu je však opera rozšířena o další scénu, v níž je tematizován problém, který nebyl v Sofoklově hře řešen. Philoctète totiž při svém váhání (a v konfliktu s Odysseem, který byl strůjcem jeho vyhnanství) vzývá jako ochránce ostrova Lémnos boha Hefaista/Vulkána. Zatímco Sofoklův Philoctète se k tomuto problému nevrací a opouští ostrov směrem k Tróji s Pyrrhem, Odysseem a jejich druhy, v Rejchově opeře je v poslední scéně tematizováno další dilema, které navazuje na Philoctètovo váhání: titulní hrdina by rád na podnět Herkula opustil ostrov, obává se však hněvu Vulkána, a je tedy postaven před další zdánlivě neřešitelnou situaci. I v tomto případě je dilema rozuzleno za pomoci dalšího zásahu v podobě „deus ex machina": na scéně se objevuje bohyně Thetis obklopena nymfami a za doprovodu válečného pochodu a řeckých náboženských tanců potvrzuje Pyrrhovi budoucí vývoj událostí a garantuje šťastný odjezd z ostrova Lémnos.[454] Právě prostřednictvím této scény se i do opery *Philoctète* dostává zobrazení *couleur locale*, a to v podobě řeckých náboženských tanců, jak je uvedeno ve scénických poznámkách v libretu a rukopisu partitury.[455] Jiné odkazy na *couleur locale* v dochovaných materiálech nenacházíme, což je pravděpodobně způsobeno místem, v němž se děj odehrává

453 Pojmenování postavy Achillova syna se v různých adaptacích tohoto příběhu liší. Nejčastěji je k němu odkazováno jako k Neoptolemovi (viz Sofoklés), alternativní pojmenování Pyrrhus je pravděpodobně odvozeninou z Achillova alias na dvoře skýrského krále Lykoméda, kde se hrdina skrýval před Odysseem v převlečení za dívku Pyrrhu (více viz SIGEL – LEY – BLECKMANN 2006).

454 Volba bohyně Thetis nebyla zcela jistě náhodná. Na jednu stranu se jednalo o matku Achilla a babičku Pyrrha, zároveň byla tato bohyně zachránkyní Hefaista/Vulkána, když byl jako dítě svržen z Olympu svou matkou Hérou (podrobněji viz například GRAF – LEY 2006).

455 F-Pn, L-19678.



75 Pierre-Luc-Charles Cicéri : *Sapho*, esquisse de décor, peut-être pour l'acte I / Dekorativní náčrt pravděpodobně pro dějství I (1822). F-Po, ESQ CICERI-91. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

cas de *Natalie* et de *Sapho*, il en a utilisé différents extraits dans son traité théorique l'*Art du compositeur dramatique*, notamment pour ce qui est des passages pour le chœur [456].

Le dernier des trois opéras sérieux auquel Reicha fait référence dans son traité sur la musique dramatique est *Sapho*, « une tragédie lyrique en trois actes » [457]. L'opéra a connu sa première représentation le 16 décembre 1822 avec Louise Dabadie (1795-1877) et Adolphe Nourrit (1802-1839) dans les rôles principaux

456 Dans le volume des planches de l'*Art du compositeur dramatique*, Reicha utilise deux exemples tirés de *Philoctète* : « Air de Pyrrhus avec Chœur » (REICHA 1833, planche n° 66, p. 59-62) et « Chœur des Grecs » (*ibid.*, planche n° 70, p. 68-71). Les manuscrits ayant servi à la gravure sont conservés sous les cotes F-Pn, L-19672 (1) et (2).

457 Comme c'était le cas pour *Natalie*, nous trouvons des sources de *Sapho* dans les collections de la Bibliothèque nationale de France à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et au département de la Musique. Il s'agit de la partition complète de l'opéra à F-Po, A-468 et du matériel pour les solistes, chœurs et orchestre sous la cote MAT-240. Une partition autographe avec quelques lacunes se trouve à F-Pn, MS-12024, et une partie des airs de ballet sous les cotes L-19655 (esquisses), MS-12046 (21) et RESERVE D-18444 (voir notice 9c).

a u něhož je důraz kladen spíše než na lokální kolorit na jeho nehostinnost, jež umocňuje Philoctètovo utrpení způsobené zraněním. Zároveň však můžeme zopakovat, že Rejcha považoval operu *Philoctète* za jednu ze svých nejzdařilejších a podobně jako v případě *Natalie* a *Sapho* používal její ukázky ve svém teoretickém spise *Art du compositeur dramatique*, a to především v souvislosti s pasážemi pro sbor.[456]

Poslední z trojice vážných oper, na niž Rejcha odkazuje ve svém teoretickém pojednání o dramatické hudbě, je *Sapho*, „lyrická tragédie ve třech jednáních".[457] Opera měla premiéru 16. prosince 1822 a v hlavních rolích vystupovali Louise Dabadie (1795–1877) jako Sapho a Adolphe Nourrit (1802–1839) v roli Phaona. Opera se dočkala jedenácti repríz.[458] Navzdory některým příznivým ohlasům (připomeňme svědectví hudebního skladatele Hectora Berlioze)[459] se jednalo v kontextu prestižní Pařížské Opery o neúspěch. Svědčí o tom i pohled do soudobého tisku, který sice není podobně jako v případě *Natalie* přehnaně kritický, ale ani příliš pochvalný. Deník *Le Réveil* kritizuje v prvé řadě samotný námět, neboť Sapho podle něj patří „mezi ty citlivé a opuštěné ženy, které v našich mravech vzbuzují zcela jiné emoce než soucit. Tyto ženy nudí, pokud rovnou nevzbuzují výsměch".[460] V hodnocení hudby je ovšem kritika smířlivá a cení si *Sapho* více než Rejchových starších kusů, které zmiňuje jako „*Linnée* a […] *Nathalie*, opery, na nichž spolupracoval napůl s mladým skladatelem". Přesto ale v závěrečném hodnocení předpovídá opeře neúspěch: „Jestliže tato opera nepřitáhne do Královské akademie hudby davy, může alespoň příjemně obměnit její repertoár."[461] Kritik listu

456 V doprovodné části spisu *Art du compositeur dramatique* používá Rejcha dva příklady z *Philoctèta*: „Air de Pyrrhus avec Chœur" (REICHA 1833, svazek notových příkladů, deska č. 66, s. 59–62) a „Chœur des Grecs" (*ibid.*, deska č. 70, s. 68–71). Rukopisy sloužící k vydání jsou uloženy pod signaturami F-Pn, L-19672 (1) a (2).

457 Stejně jako v případě opery *Natalie* nacházíme ve fondu Francouzské národní knihovny materiály k *Sapho* v Knihovně-Muzeu Opery a v Hudebním oddělení, tj. F-Po, A-468 obsahuje finální partituru opery a pod MAT-240 je zde uložen notový materiál pro jednotlivé postavy, sbory a orchestr. Ve fondu Hudebního oddělení je dostupná autografní partitura s několika chybějícími částmi F-Pn, MS-12024, dále část hudby k baletům pod signaturami L-19655 (skici), MS-12046 (21) a RESERVE D-18444 (viz heslo 9c).

458 *Sapho* byla uvedena celkem dvanáctkrát, a to v roce 1822 dne 16. prosince (premiéra), 18. prosince, 20. prosince a 27. prosince, v roce 1823 ve dnech 3. ledna, 10. ledna, 15. ledna, 3. února, 21. února, 19. března, 7. dubna a 12. května. REIBEL 2015, s. 441.

459 Berlioz ve svých pamětech, na konci kapitoly XIII, vzpomíná „skvělé duo, plné vzrušení a vášně", které slyšel v *Sapho*. BERLIOZ 1956, s. 105. Srov. BERLIOZ 1991, s. 90.

460 *Le Réveil: journal des sciences, de la littérature, des mœurs, théâtres, et beaux-arts.* 18. prosince 1822, č. 140, s. 2. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

461 *Ibid. Linnée* je opera Victora Dourlena, který s Rejchou spolupracoval na komické opeře *Cagliostro* (srov. pozn. 399). Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

de Sapho et de Phaon et a été rejoué onze fois [458]. Malgré quelques échos favorables (rappelons ici le témoignage du compositeur Hector Berlioz) [459], il n'en est pas moins resté un échec dans le contexte du prestigieux Opéra de Paris. Il suffit de jeter un coup d'œil à la presse contemporaine qui, comme c'était le cas pour *Natalie*, sans être excessivement critique, n'est pas non plus particulièrement élogieuse. Le quotidien *Le Réveil* critique d'abord le sujet en tant que tel, car Sapho, prétend-il, fait partie « de ces femmes sensibles et abandonnées qui, dans nos mœurs, font naître un tout autre sentiment que celui de la pitié. Elles ennuient lorsqu'elles ne font pas rire [460]. » La recension est toutefois moins intransigeante dans son évaluation de la musique et apprécie davantage *Sapho* que les précédentes œuvres dramatiques de Reicha, citées comme « *Linnée* et […] *Nathalie*, opéras auxquels il avait travaillé de moitié avec un jeune compositeur. » Cela ne l'empêche pas de prédire dans son appréciation finale l'échec de l'œuvre : « Si cet opéra n'amène pas la foule à l'Académie royale de Musique, il peut du moins varier agréablement son répertoire [461]. » Le critique des *Tablettes universelles* fait même l'éloge de quelques éléments de l'opéra, notamment de l'apothéose finale de Sapho, « un des plus beaux spectacles qu'on ait vus à l'Opéra [462] », mais il est plutôt réservé sur l'ensemble de l'œuvre et défend l'idée que le talent musical de Reicha est insuffisant pour composer un bon opéra [463]. Le seul écho favorable provient d'un court entrefilet dans l'*Almanach des spectacles*, qui constate que le succès de l'opéra n'a pas été remis en cause et que l'on peut y reconnaître l'écriture du compositeur, dont les œuvres instrumentales sont un succès auprès des mélomanes [464].

458 *Sapho* fut représenté en tout douze fois, en 1822 les 16 décembre (création), 18 décembre, 20 décembre et 27 décembre et en 1823 les 3 janvier, 10 janvier, 15 janvier, 3 février, 21 février, 19 mars, 7 avril et 12 mai. Voir REIBEL 2015, p. 441.

459 Dans ses mémoires, Berlioz se rappelle à la fin du chapitre XIII d'« avoir entendu un duo magnifique, plein d'élan et de passion » dans *Sapho* (BERLIOZ 1991, p. 90).

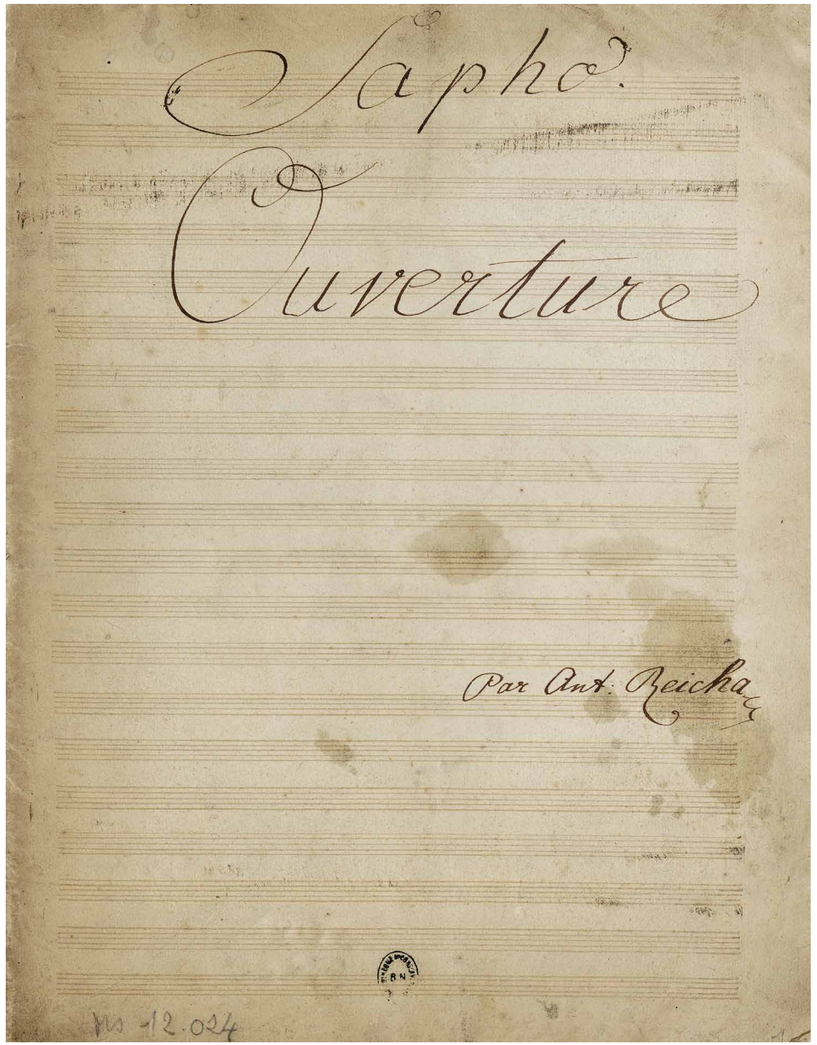
460 *Le Réveil : journal des sciences, de la littérature, des mœurs, théâtres, et beaux-arts.* 18 décembre 1822, n° 140, p. 2.

461 *Ibid. Linnée* est un opéra de Victor Dourlen, collaborateur de Reicha pour *Cagliostro* (cf. note 399).

462 *Tablettes universelles,* décembre 1822 - 3e année, p. 428.

463 « Mais la science de la fugue et du contrepoint ne suffit pas à enfanter de la musique dramatique. On reproche généralement à cette partition le défaut de couleur et de variété. » *Ibid*.

464 « Le succès de cet ouvrage n'a pas été un moment contesté, et l'on reconnut dans la musique l'auteur des belles compositions instrumentales si estimées des amateurs. » *Almanach des spectacles depuis le commencement du XIXe siècle. Pour l'an 1824*, Paris, J.-N. Barba, libraire, 1824, p. 13.



76 Antoine Reicha : *Sapho.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1822], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-12024. (© Bibliothèque nationale de France)

Le livret de *Sapho* a été rédigé plusieurs années avant la création de l'opéra. Il s'agit de la première œuvre d'Adolphe Simonis, dit Empis (1795-1868), futur dramaturge et membre de l'Académie française, où il a été élu au 36e fauteuil en 1847 [465]. Simonis n'a pas écrit ce livret seul, mais en collaboration avec un autre dramaturge, Hippolyte Cournol (1795-1885) [466]. Les deux librettistes ont ensuite dirigé la mise en scène de l'opéra. En ce qui concerne le choix du sujet, on peut constater que l'histoire de *Sapho* était généralement connue du public cultivé [467]. L'opéra est toutefois intéressant par le traitement original de ce thème, puisqu'il se déroule entièrement en Sicile. Le choix de ce cadre ne correspond pas à la conception « canonique » de l'histoire de Sapho, qui devait mettre un terme à sa vie à Leucade sur les côtes grecques [468]. L'extension de l'histoire de Sapho aux fiançailles de son amant Phaon avec la Sicilienne Néris constitue un autre élément original. La scène finale – l'apothéose de Sapho, admise parmi les dieux comme la dixième Muse, suivie du mariage de Néris et de Phaon –, qui répond au caractère épique de l'opéra, est également intéressante.

Sapho peut être considéré comme une des avancées de Reicha vers une nouvelle conception de l'opéra à travers l'inclusion de plusieurs éléments typiquement romantiques. Dans *Sapho*, cet élément romantique est, ne serait-ce qu'en partie, le sujet lui-même et son traitement dans le livret. De prime abord, *Sapho* pourrait sembler avoir un thème plus néoclassique par rapport à l'« exotique » *Natalie*, suivant l'orientation culturelle dominante des périodes de la Révolution et de l'Empire qui s'est fortement manifestée aussi dans la musique dramatique [469]. Cependant, pas même le romantisme n'a réprouvé les thèmes et les motifs antiques, et la culture grecque reste une importante source d'inspiration artistique [470] de sorte que le

465 https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/adolphe-joseph-simonis-empis [consulté le 23 novembre 2021].

466 Celui-ci n'a cependant pas fait une grande carrière : en dehors de son travail sur *Sapho*, nous ne connaissons qu'une seule pièce de lui, *Le Majorat* (1829), un livret de cantate, *La Délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc* (1837) et des traductions des œuvres d'Horace et de Virgile (1859-1860).

467 Cette affirmation est étayée aussi par les travaux de Joan DeJean consacrés à *Sapho* et à ses représentations artistiques (DEJEAN 1994).

468 La plus ancienne mention de la mort de Sapho à Leucade, et aussi de Phaon, est la pièce perdue de Ménandre, *Leucadia*, citée par Strabon dans son encyclopédie *Geographica,* X, 2, 9.

469 SMITH 1979, p. 76. Pour la transition entre le classicisme et le romantisme dans la peinture voir par exemple RAUCH 2007, p. 318-324.

470 Alfred de Vigny (1797-1863), poète romantique, écrit ainsi dans son poème « Héléna »: « Ô Grèce ! Je t'aimais comme on aime sa mère ! » VERGHIS 2016.

Tablettes universelles pak chválí některé dílčí prvky opery, především závěrečnou apoteózu Sapfó, „jedno z nejkrásnějších představení, které jsme kdy viděli v Opeře",[462] ovšem vůči dílu jako celku je spíše rezervovaný a zastává názor, že Rejchovo hudební umění na kompozici dobré opery nepostačuje.[463] Příznivé ohlasy pak zaznívají pouze z krátké zprávy v *Almanach des spectacles*, který konstatuje, že úspěch opery nebyl nijak zpochybňován a že v ní lze rozpoznat rukopis autora, jehož instrumentální skladby sklízí úspěch u milovníků hudby.[464]

Libreto k *Sapho* vzniklo několik let před zkomponováním opery. Jakožto svou prvotinu jej sepsal Adolphe Simonis, řečený Empis (1795–1868), budoucí dramatik a člen Francouzské akademie, kde obsadil roku 1847 v pořadí 36. křeslo.[465] Simonis nenapsal toto libreto sám, ale ve spolupráci s dalším dramatikem Hippolytem Cournolem (1795–1885).[466] Oba autoři textu pak operu při jejím uvedení režírovali. Co se týče volby námětu, můžeme konstatovat, že příběh *Sapho* byl všeobecně známý vzdělané veřejnosti.[467] Opera ovšem zaujme originálním zpracováním této látky, neboť se celá odehrává na Sicílii. Tato volba prostoru neodpovídá „kanonickému" pojetí příběhu o Sapfó, která měla ukončit svůj život na Leukádě u řeckých břehů.[468] Taktéž originálním prvkem je rozšíření příběhu Sapfó o zasnoubení jejího milence Phaona se Sicilankou Néris. Zaujme rovněž závěrečná scéna, odpovídající epickému charakteru opery, tedy apoteóza Sapfó, která je jako desátá Múza vyzdvižena mezi bohy, a následná svatba Néris a Phaona.

462 *Tablettes universelles,* décembre 1822 – 3e année, s. 428. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

463 „Ale dovednost ve fuze a v kontrapunktu nepostačuje na vytvoření dramatické hudby. Partituře lze obecně vyčíst nedostatek barvy a různorodosti." *Ibid*. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

464 „Úspěch tohoto díla nebyl ani na okamžik zpochybněn a v hudbě poznáváme autora krásných instrumentálních skladeb tak ceněných amatéry." *Almanach des spectacles depuis le commencement du XIXe siècle. Pour l'an 1824*, Paris, J.-N. Barba, libraire, 1824, s. 13. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

465 https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/adolphe-joseph-simonis-empis [cit. 23. listopadu 2021].

466 Ten ale velkou kariéru neudělal: vedle práce na *Sapho* od něj známe pouze jednu hru dochovanou v rukopise, *Le Majorat* (1829), libreto kantáty *La Délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc* (1837) a překlady děl Horácia a Vergilia (1859–1860).

467 Toto tvrzení podporuje i dílo Joan DeJeana věnované Sapfó a jejím uměleckým zobrazením a reprezentacím. DEJEAN 1994.

468 Nejstarší zmínkou o smrti Sapfó na Leukádě a rovněž i o Phaonovi je Menandrovo dílo *Leukadia*, které ale není zachované, cituje je nicméně Strabón ve své *Geografice*, X, 2, 9.

« paradigme géographique » du romantisme (l'art du Nord de l'Europe opposé à l'art roman, l'inspiration médiévale opposée au modèle gréco-latin) ne peut être appliqué strictement [471]. Les romantiques se tournent vers la Grèce antique d'autant plus volontiers que la Grèce moderne menait justement sa lutte pour la libération. La *Sapho* de Reicha s'inscrit ainsi dans le contexte de l'hellénisme de l'époque [472]. Des éléments romantiques apparaissent également dans le choix des personnages et dans la structure de l'intrigue : contrairement à Natalie, Sapho est un personnage « stable » qui n'évolue pas beaucoup au cours de l'action, mais elle n'en est pas moins un exemple d'héroïne romantique par rapport à sa fin tragique. C'est particulièrement évident dans la scène qui dépeint sa mort à la fin de l'opéra. Si l'on compare les scènes finales des trois opéras, *Sapho* se distingue de *Natalie* et de *Philoctète* par le fort individualisme qui caractérise les héros romantiques. La résolution de l'intrigue n'est donc pas liée à l'intervention d'une puissance supérieure sous la forme d'un « deus ex machina » antique ou actualisé à une époque plus récente, mais repose sur la décision et l'action du personnage principal de l'opéra. À travers cette transformation de la manière dont l'intrigue de l'opéra s'achève, Reicha s'est déjà éloigné de manière significative des influences classiques pour se rapprocher de l'art romantique. L'intrigue amoureuse entre Phaon et Néris, pleine de rebondissements tout en conduisant à une fin heureuse, peut donc également être considérée comme une rupture avec le fatalisme classique [473]. L'influence du romantisme est également attestée par le rôle de la couleur locale dans l'opéra : « description de la nuit et de la tempête maritime, chœurs de pêcheurs et de pirates de mer [474]. » La tempête, en tant qu'élément « romantique », apparaît à deux reprises dans l'intrigue de *Sapho* : au début dans la description de l'atmosphère de la mer la nuit et, surtout, tout à la fin quand le roulement de tonnerre annonce la volonté des dieux qui introduisent Sapho parmi les Muses. La couleur locale imprègne tout à la fois l'action et la composante instrumentale de l'opéra, ce qui

471 Sur les paradigmes du romantisme dans l'art, cf. REIBEL 2012, p. 25-26.

472 Dans le contexte du romantisme, l'« hellénisme » peut être compris comme « l'admiration totale et l'imitation des œuvres laissées par l'Antiquité grecque. » Cf. VERGHIS 2016.

473 Si Sapho demande à Vénus de la venger avant sa mort :« Ô Vénus, sois-moi secourable !... Du plus perfide des mortels / Venge-moi ; je le livre à toute ta colère », son ascension parmi les dieux signifie la réconciliation et la bénédiction pour le mariage des amoureux : « Vous dont Sapho causa la peine, / Jeunes amants, cessez de craindre son courroux : / Les dieux méconnaissent la haine. / Soyez unis, c'est son vœu le plus doux. » EMPIS – COURNOL 1822, p. 44-46.

474 NEDBAL 1958, p. 91.

Sapho lze hodnotit jako jeden z Rejchových posunů směrem k novému pojetí opery skrze zapojení několika typických romantických prvků. V *Sapho* je tímto romantickým prvkem, alespoň částečně, už sám námět a jeho zpracování v libretu. Na první pohled by se mohlo zdát, že *Sapho* má oproti „exotické" *Natalie* spíše neoklasicistní námět, navazující na převládající kulturní orientaci období Revoluce a Císařství, která se silně projevovala i v dramatické hudbě.[469] Ovšem ani romantismus antická témata a motivy nezavrhoval, řecká kultura zůstává významnou uměleckou inspirací,[470] a nelze tedy striktně aplikovat „geografické paradigma" romantismu (umění severu Evropy proti románskému, středověká inspirace proti řecko-latinskému modelu).[471] Romantikové vzhlíží k antickému Řecku tím spíše, že moderní Řecko právě vedlo svůj boj za osvobození. Rejchova *Sapho* tak zapadá do kontextu tehdejšího helénismu.[472] Romantické prvky lze rovněž pozorovat ve volbě postav a ve struktuře děje: Sapfó je na rozdíl od Natálie „stabilní" postavou, která se v rámci děje příliš nevyvíjí, přesto je však ve vztahu ke svému tragickému konci příkladem romantické hrdinky. To je zřejmé především ve scéně, která v závěru opery zachycuje její smrt. Postavíme-li vedle sebe finální scény všech tří oper, *Sapho* se od *Natalie* a *Philoctèta* odlišuje výrazným individualismem, který je charakteristický pro romantické hrdiny. Rozuzlení zápletky tak není spjato se zásahem vyšší moci v podobě antického či dobově aktualizovaného „deus ex machina", ale je postaveno na rozhodnutí a jednání hlavní postavy opery. Skrze tuto proměnu dovršení děje se tak opera již výrazně odklání od klasicistních vlivů směrem k romantickému umění. Dějovou linku lásky Phaona a Néris, plnou zvratů, ale přesto vedoucí ke šťastnému konci, je potom také možno brát jako odklon od klasicistního fatalismu.[473] Vliv romantismu dokládá rovněž role

469 SMITH 1979, s. 76. K přelomu mezi klasicismem a romantismem na poli výtvarného umění viz např. RAUCH 2007, s. 318-324.

470 Alfred de Vigny (1797-1863), romantický básník, tak píše ve své básni „Héléna": „Řecko, miloval jsem tě tak, jako milujeme svou matku." VERGHIS 2016. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

471 K paradigmatům romantismu v umění viz REIBEL 2012, s. 25-26.

472 V kontextu romantismu lze „helénismus" chápat jako „absolutní obdiv a též napodobování děl zanechaných antickým Řeckem." VERGHIS 2016. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

473 Jestliže Sapfó před svou smrtí prosí Venuši o pomstu: „O Venuše, pomoz mi! [...]. Pomsti se za mě nejproradnějšímu ze smrtelníků; dávám jej všanc tvému hněvu." Její výstup mezi bohy znamená smíření a požehnání pro sňatek milenců: „[...] vy, kterým Sapfó způsobila bolest / mladí milenci, přestaňte se bát její zášti. / Vždyť bohům je nenávist cizí / buďte spojeni, to je její nejněžnější přání." EMPIS – COURNOL 1822, s. 44-46. Pro originální citaci viz francouzskou verzi textu.

ajoute à la tension dramatique. Certains passages musicaux, comme par exemple la barcarolle ou la sicilienne, qui servent à évoquer l'atmosphère de la Méditerranée, fonctionnent explicitement comme des motifs de la couleur locale [475]. Du point de vue de Reicha, l'importance de ces composantes est à nouveau démontrée par leur inclusion dans le volume d'exemples de l'*Art du compositeur dramatique* [476]. Nous pouvons également mentionner l'utilisation des chœurs, qui provient des principes esthétiques de l'époque, et ce, dans le cas où deux chœurs se trouvent sur scène au même moment, le chœur des pêcheurs et celui des pirates au début de l'opéra [477] et les chœurs céleste et terrestre à la fin, qui se répondent l'un à l'autre et célèbrent l'apothéose de Sapho [478]. L'usage de chœurs multiples, théorisé par Reicha dans l'*Art du compositeur dramatique*, est un élément présent dans les opéras romantiques [479]. On peut ainsi remarquer que dans toutes les composantes de l'opéra *Sapho*, des influences plus ou moins fortes du romantisme musical naissant peuvent être observées.

Dans le prolongement du chapitre précédent, il ressort donc clairement que la volonté de Reicha de créer un opéra sérieux qui aurait pu aspirer au milieu d'une forte concurrence à être présenté sur la prestigieuse scène de l'Opéra de Paris a été vaine et que ses efforts n'ont pas abouti. Comme en témoignent les derniers écrits théoriques du compositeur, celui-ci avait une très haute opinion de sa production lyrique tardive et attribuait plutôt son échec au contexte de l'époque et à un concours de circonstances. Nous pouvons également souligner l'importance de la couleur locale dans les deux œuvres lyriques représentées à l'Opéra, cette composante étant un élément constitutif de l'opéra dans son entité. Dans le cas de *Natalie*, la couleur locale renvoie en premier lieu au cadre géographique de l'intrigue.

475 Pour cela, cf. REIBEL 2015, p. 430.

476 Dans le volume des planches de l'*Art du compositeur dramatique*, l'opéra *Sapho* était l'exemple le plus souvent utilisé. Les solos des personnages principaux, le duo entre Sapho et Phaon, mais aussi les parties des chœurs, les passages décrivant la marche religieuse et les exemples de couleur locale (sous forme de sicilienne et de barcarolle) ont été mis en évidence. Comme pour *Natalie*, Reicha publia à compte d'auteur des réductions de l'ouverture (pour piano et violon) et des airs détachés (REICHA 1823b, cf. *Bibliographie de la France*, 9 août 1823, p. 475, pour la datation de cette édition).

477 « Souverain de ces mers profondes, Dieu puissant, exauce nos vœux. […]. Sombres divinités du crime, à nos coups livrez la victime. » EMPIS – COURNOL 1822, p. 12-13.

478 « Chœur céleste : À nos concerts, Muse nouvelle, unissez vos aimables chants […]. Chœur terrestre : Nous t'implorons, Muse nouvelle ; inspire désormais nos chants. » *Ibid.*, p. 46-47.

479 REICHA 1833, p. 64-66 : « Des chœurs doubles, triples et quadruples. » Pour une analyse des chœurs, cf. SMITH 1979, p. 296-300.

couleur locale v opeře: „líčení noci a mořské bouře, sbory rybářů a námořních pirátů".[474] Bouře jakožto „romantický" živel vstupuje v *Sapho* do děje hned dvakrát: na začátku při líčení atmosféry nočního moře, a především v samém závěru, kdy hromobití oznamuje vůli bohů uvádějících Sapfó mezi Múzy. *Couleur locale* prostupuje jak děj, tak i instrumentální složku opery, která dotváří dramatické napětí. Některé hudební části, jako například *barcarolle* nebo *sicilienne,* mající za úkol navodit atmosféru Středomoří, fungují také jako prvky *couleur locale*.[475] Z Rejchova pohledu význam těchto složek opět dokládá jejich uvedení v příkladové části *Art du compositeur dramatique*.[476] Zmínit můžeme rovněž použití sborů, které vychází ze soudobých estetických zásad, a to v případě, kdy jsou na scéně přítomny dva sbory ve stejný moment, sbory rybářů a pirátů na začátku opery[477] a sbor nebešťanů (*chœur céleste*) a pozemšťanů (*chœur terrestre*) v závěru, které si vzájemně odpovídají a oslavují apoteózu Sapfó.[478] Použití smíšených sborů teoretizoval Rejcha v *Art du compositeur dramatique* a jedná se o prvek používaný právě romantickými operami.[479] Můžeme si tedy povšimnout, že ve všech složkách opery *Sapho* lze vypozorovat více či méně silné vlivy nastupujícího hudebního romantismu.

V návaznosti na předchozí kapitolu je tedy zřejmé, že ani Rejchovy snahy o vytvoření vážné opery, která by mohla usilovat v silné konkurenci o uvedení na prestižní scéně Pařížské opery, nebyly úspěšné. Jak je zjevné ze skladatelova posledního teoretického spisu, svou pozdní operní tvorbu hodnotil velmi vysoce a přikládal vinu za její neúspěch spíše dobovému kontextu a souhře náhod. Souběžně můžeme vyzdvihnout význam především zachycení *couleur locale* v obou

474 NEDBAL 1958, s. 91.

475 Více viz REIBEL 2015, s. 430.

476 Ve svazku notových příkladů ke spisu *Art du compositeur dramatique* byla opera *Sapho* nejčastěji používaným příkladem. Vyzvednuta byla přitom nejen sóla hlavních postav, duet Sapfó a Phaona, ale i sborové části, pasáže zachycující náboženský pochod či příklady *couleur locale* (v podobě *sicilienne* a *barcarolle*). Stejně jako u *Natalie* vydal autor vlastním nákladem klavírní výtah předehry (pro housle a klavír) a vybrané árie (REICHA 1823b, k dataci edice viz *Bibliographie de la France*, 9. srpna 1823, s. 475).

477 „Vládče hlubokých moří, mocný Bože, vyslyš naše přání […]. Temné božstvo zločinu, vydej nám oběť všanc." EMPIS – COURNOL 1822, s. 12-13.

478 „Nebeský sbor: K naší hudbě, nová Múzo, přidejte své překrásné zpěvy […]. Pozemský sbor: Vzýváme tě, nová Múzo, buď inspirací pro naše zpěvy." *Ibid.*, s. 46-47.

479 REICHA 1833, s. 64-66: „Des chœurs doubles, triples et quadruples." K rozboru sborů viz SMITH 1979, s. 296-300.

Ainsi, nous la trouvons de façon significative dans les chœurs et les ballets, dont le lien avec diverses nationalités présente (de même que les didascalies concernant la scène) un mélange de peuples qui constitue l'arrière-plan du drame familial. Dans *Sapho*, la situation géographique de l'intrigue suscite également le recours à la couleur locale, mais contrairement à *Natalie*, l'atmosphère du lieu y est aussi rendue par l'introduction d'une barcarolle ou d'une sicilienne. *Philoctète* a une position différente par rapport à *Natalie* et *Sapho*, car l'emplacement géographique de son intrigue correspond au récit antique original : la couleur locale passe ainsi à l'arrière-plan et n'apparaît qu'à la fin de l'opéra sous forme de danses religieuses grecques. Nous pouvons toutefois constater qu'en règle générale la représentation de la couleur locale fut un des points centraux de l'œuvre lyrique de Reicha et imprégna toutes les composantes de ses opéras *Natalie* et *Sapho*.

dílech uvedených v Opeře, přičemž je užití koloritu významnou složkou opery jako celku. V případě *Natalie* odkazuje *couleur locale* především k charakteristice prostředí, v němž se děj opery odehrává. Významně je přitom obsažena zejména ve složení sborových a baletních výstupů; již jejich spojení s různými národnostmi přitom předestírá (podobně jako scénické poznámky ke kulisám) prolínání národů, na jehož pozadí se odehrává rodinné drama. V případě *Sapho* je opět použit *couleur locale* ve vztahu k prostorovému zakotvení děje, oproti *Natalie* má však například atmosféru tohoto prostoru navodit i užití *barcarolle* či *sicilienne*. Kontrastně k *Natalie* a *Sapho* pak stojí *Philoctète*, v němž vychází prostorové zakotvení zpracovávaného příběhu z antického předobrazu, lokální kolorit je pak upozaděn a zastoupen až v samém závěru s odkazem na řecké náboženské obřady. Obecně však můžeme konstatovat, že vypodobnění *couleur locale* bylo jedním z ústředních prvků Rejchovy operní tvorby a procházelo všemi složkami jeho oper *Natalie* a *Sapho*.

ANNEXE AUX CHAPITRES VII et VIII

Résumés des œuvres lyriques de Reicha

***Der Eremit auf Formentera* (L'Ermite à Formentera)**, singspiel en deux actes. Livret d'August von Kotzebue. Non représenté. Musique perdue [480].
Der Eremit [L'ermite], *Fernando*, *Selima*, *Hassan Machmut*, *Don Pedro Oliveiro*, *Pedrillo (tessitures inconnues)*, *chœur des Turcs*, *esclaves espagnols*

L'ermite vit depuis douze ans avec son vieux serviteur Fernando sur l'île de Formentera, dans les Baléares, dont ils sont les seuls habitants. Les deux hommes attendent la visite annuelle de leur ami le pirate barbaresque Hassan Machmut, dont l'ermite a jadis sauvé la vie et qui seul connaît son passé. Ils recueillent une naufragée, Selima, fille de Hassan, qui s'est enfuie avec un jeune esclave espagnol dont elle s'est éprise. Le navire sur lequel elle avait embarqué a coulé au large de Formentera et elle craint à présent le courroux de son père. Pendant que le navire de Hassan, victorieux des Espagnols, approche de la côte, Don Pedro Oliveiro, auquel le pirate a laissé la vie sauve par admiration pour son courage, et son serviteur Pedrillo, accostent dans une chaloupe. Hassan Machmut débarque à son tour et offre son amitié à Pedro, dont il ignore qu'il est le ravisseur de sa fille, à cause duquel il a massacré le reste de l'équipage espagnol. Mais Pedro s'enfuit dans la forêt.

Hassan, désespéré par la fuite de sa fille, souhaiterait rester à Formentera avec l'ermite, mais celui-ci le prépare à retrouver Selima. Sorti de la cabane, Hassan rencontre Pedro, qui a vu dans la forêt un monument à la mémoire de sa mère, morte à sa naissance, et raconte au Barbaresque l'histoire de ses origines. Hassan retrouve Selima. Il refuse de lui pardonner, mais annonce à l'ermite une récompense qui fera son bonheur et fait venir Pedro, en qui il a reconnu le fils de l'ermite. Mais le jeune homme se dénonce comme

480 La perte de la musique ne permet pas de restituer les tessitures des rôles.

PŘÍLOHA KAPITOL VII a VIII

Synopse Rejchových operních děl

***Der Eremit auf Formentera* (Poustevník na Formenteře)**, dvouaktová zpěvohra (singspiel). Libreto: August von Kotzebue. Neprovedeno. Hudba ztracena.[480]
Der Eremit [Poustevník], *Fernando*, *Selima*, *Hassan Machmut*, *Don Pedro Oliveiro*, *Pedrillo (hlasové rozdělení neznámé)*, *sbor Turků*, *španělští otroci*

Poustevník žije již dvanáct let se svým starým sluhou Fernandem na ostrově Formentera na Baleárách, kde jsou jedinými obyvateli. Oba muži očekávají každoroční návštěvu svého přítele, berberského piráta Hassana Machmuta, jemuž poustevník kdysi zachránil život a který jediný zná jeho minulost. Ujímají se trosečnice Selimy, Hassanovy dcery, která uprchla s mladým španělským otrokem, do něhož se zamilovala. Loď, na niž se nalodila, se na širém moři poblíž Formentery potopila a ona se nyní obává hněvu svého otce. Zatímco se loď Hassana, který zvítězil nad Španěly, blíží ke břehu, Don Pedro Oliveiro, jemuž pirát ponechal život z obdivu k jeho odvaze, se spolu se svým sluhou Pedrillem vylodil u břehu. Hassan Machmut se zde vyloďuje též a nabízí Pedrovi přátelství, protože neví, že on je únoscem jeho dcery, kvůli němuž zmasakroval zbytek španělské posádky. Avšak Pedro prchá do lesa.

Hassan, zoufalý z útěku své dcery, by si přál zůstat na Formenteře s poustevníkem, avšak ten ho připravuje na setkání se Selimou. Poté, co vyjde z chatrče, se Hassan potkává s Pedrem, který uviděl v lese pomník své matky, jež zemřela při jeho narození, a vypravuje Berberovi příběh svého původu. Hassan se znovu shledává se Selimou. Odmítá jí odpustit, ale ohlašuje poustevníkovi odměnu, jež mu přinese štěstí, a přivádí Pedra, v němž rozpoznal poustevníkova syna. Mladý muž však vypovídá, že je

480 Z důvodu nedochované hudby nelze zrekonstruovat hlasové rozdělení rolí.

le ravisseur de Selima. Hassan fait alors entrer sa fille et bénit l'union des jeunes gens.

(FPG)

Obaldi ou les Français en Égypte, opéra-comique en deux actes (trois versions ; résumé d'après la troisième version). Librettiste non identifié (Gabriel de Laroze-Fonbrune ?). Non représenté. Dialogues perdus.
Godefroy (ténor), Obaldi (basse), Urbain (soprano), Paul (soprano), Zulvine (soprano), Nelsa (soprano), Irsin (ténor), Coucy / le Général (basse), chœur des esclaves, chœur de la troupe de Sarrazins, chœur des troupes françaises, chœur des femmes derrière les coulisses

L'action se passe près d'une côte, au temps des Croisades dans les deux premières versions, mais a peut-être été replacée lors de la Campagne d'Égypte pour la troisième version. Les environs de Damiette avant sa prise par les Croisés le 5 juin 1249 ou ceux d'Alexandrie avant le débarquement français le 2 juillet 1798 fourniraient un cadre historique approprié, mais le librettiste peut être resté plus vague.

Au premier acte, Godefroy, un chevalier français, vit avec ses deux jeunes fils, Urbain et Paul, apparemment grâce à la générosité de son ami Obaldi. Celui-ci a deux filles, Zulvine et Nelsa, que les jeunes gens retrouvent dans une forêt, espionnés par Irsin, probablement un Mamelouk au service du pacha, qui projette d'offrir les jeunes filles à son maître. Godefroy est inquiet quand ses fils lui avouent leur amour pour les filles d'Obaldi, tandis que ce dernier serait favorable au double mariage. Mais Irsin, à la tête d'une troupe d'esclaves, enlève les jeunes filles sous les yeux de leur père, de Godefroy et de ses fils.

Au second acte, les Français ont débarqué sous la conduite d'un général anonyme (dans les premières versions, il s'agit de croisés conduits par Coucy) et ont mis Irsin en fuite tout en s'emparant de ses captives. Il tombe à son tour entre les mains de Godefroy et des siens. Une troupe de « Sarrasins » marche à la rencontre des Français. Ceux-ci s'avancent, trouvent Urbain et Paul en prière et se joignent à eux. Les Sarrasins arrivent, les jeunes gens combattent

únoscem Selimy. Hassan tedy nechá vejít svou dceru a žehná spojení obou mladých lidí.

(FPG)

***Obaldi ou les Français en Égypte* (Obaldi aneb Francouzové v Egyptě)**, dvouaktová komická opera (tři verze, résumé podle třetí verze). Autor libreta neznámý (Gabriel de Laroze-Fonbrune?). Neprovedeno. Mluvené dialogy ztraceny.
Godefroy (tenor), Obaldi (bas), Urbain (soprán), Paul (soprán), Zulvine (soprán), Nelsa (soprán), Irsin (tenor), Coucy / Generál (bas), sbor otroků, sbor Saracénů, sbor jednotek Francouzů, ženský sbor za scénou

Děj se odehrává blízko mořského pobřeží, v prvních dvou verzích v časech křížových výprav, avšak pro třetí verzi byl podle všeho přemístěn do období Bonapartova egyptského tažení. Okolí Damietty před jejím dobytím křižáckými vojsky 5. června 1249 nebo okolí egyptské Alexandrie před vyloděním Francouzů 2. července 1798 by poskytovalo vhodný historický rámec, libretista však mohl ponechat větší míru neurčitosti.

V prvním dějství žije francouzský rytíř Godefroy se svými dvěma mladými syny – Urbainem a Paulem, bezpochyby díky šlechetnosti svého přítele Obaldiho. Ten má dvě dcery – Zulvinu a Nelsu, které oba mladí muži potkají v lese, sledovaní Irsinem, pravděpodobně Mamelukem ve službách paši, který má v plánu věnovat dívky svému pánovi. Godefroy je znepokojený, když se mu jeho synové přiznávají ke své lásce, zatímco Obaldi by byl tomuto dvojímu sňatku nakloněn. Avšak Irsin v čele skupiny otroků obě dívky unáší před zraky jejich otce, Godefroye a jeho synů.

Ve druhém dějství se Francouzi vylodili pod vedením anonymního generála (v prvních dvou verzích se jedná o křižácká vojska vedená Coucym), donutili Irsina k útěku a zmocnili se jeho zajatkyň. Irsin padne do rukou Godefroye a jeho stoupenců. Vojsko „Saracénů" pochoduje vstříc Francouzům. Ti postupují vpřed, nacházejí Urbaina a Paula na modlitbách a připojují se k nim. Saracéni přicházejí, mladí muži bojují po boku

aux côtés des Français victorieux et retrouvent leurs bien-aimées tandis qu'Irsin s'enfuit piteusement.

(FPG)

L'Ouragan, opéra-comique en trois actes. Livret de Jean-Henri Guy. Non représenté ; exécution en version de concert : Vienne, palais Lobkowicz, entre 1802 et 1806. Musique incomplètement conservée. Dialogues perdus.
Natalie (soprano), Voldik (basse), Alexis (soprano), Rozinka (soprano), Varemzor (ténor), Dolgorouki (ténor), Trigor (rôle parlé ?)

Pour autant qu'on puisse en juger par les parties conservées, l'intrigue est la même que celle de *Natalie ou la Famille russe*. Les personnages principaux – Natalie, Voldik, Alexis – ainsi que Rozinka ont le même nom et la même tessiture dans les deux œuvres. Varemzor (ténor dans *L'Ouragan*) est confié à une basse dans *Natalie*, tandis que Dolgorouki y conserve la même tessiture mais se voit renommé Doloski. Enfin, il se peut que le rôle de Trigor, équivalent du Phœdor de *Natalie*, ait été uniquement parlé : il n'apparaît pas dans les parties musicales conservées.

(FPG)

Télémaque dans l'île de Calypso, tragédie lyrique en trois actes. Livret de Paulin Bailly de Saint-Paulin. Inachevé, non représenté. Livret et musique perdus.

Hercule au mont Oëta, tragédie lyrique en deux actes. Livret d'Antoine-François Le Bailly. Inachevé, non représenté.
Hercule, Déjanire, Ismène (confidente de Déjanire), Philoctète, Iole (soprano), Phénice, chœurs (de guerriers, de Calydoniennes, d'Œchaliennes – sopranos), prêtres et prêtresses de Jupiter, sacrificateur, peuples d'Œchalie et lieux circonvoisins, tous les dieux de l'Olympe

vítězných Francouzů a shledávají se se svými milovanými, zatímco Irsin zbědovaně prchá.

(FPG)

***L'Ouragan* (Uragán)**, tříaktová komická opera. Libreto: Jean-Henri Guy. Neprovedeno; koncertní provedení: Vídeň, Lobkowiczký palác, mezi 1802 až 1806. Hudba neúplně dochovaná. Mluvené dialogy ztraceny.
Natalie (soprán), Voldik (bas), Alexis (soprán), Rozinka (soprán), Varemzor (tenor), Dolgorouki (tenor), Trigor (mluvená postava?)

Pokud lze usuzovat z dochovaných částí, zápletka je totožná jako v případě opery *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina). Hlavní postavy – Natálie, Voldik, Alexis – stejně jako Rozinka mají v obou dílech tatáž jména a stejný hlasový rozsah. Varemzor (v *L'Ouragan* tenor) je v *Natalie* svěřen basu, zatímco Dolgorouki si v ní zachovává stejný rozsah, ale má změněné jméno – Doloski. Je možné, že by role Trigora, obdoby Phœdora z *Natalie*, byla výhradně mluvená – neobjevuje se totiž mezi dochovanými hudebními částmi.

(FPG)

***Télémaque dans l'île de Calypso* (Télemachos na ostrově nymfy Kalypsó),** tříaktová lyrická tragédie (tragédie lyrique). Libreto: Paulin Bailly de Saint-Paulin. Nedokončeno, neprovedeno. Libreto a hudba ztraceny.

***Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta),** dvouaktová lyrická tragédie (tragédie lyrique). Libreto: Antoine-François Le Bailly. Nedokončeno, neprovedeno.
Herkules, Déjanire, Ismène (důvěrnice Déjaniry), Filoktétés, Iole (soprán), Phénice, sbory (válečníků, Kaledoňanek, Oichalinek – soprány), Kněží a Kněžky Jupiterovi, Obětník, lid Oichálie a okolních území, všichni olympští bohové

L'action se déroule au mont Oëta en des temps mythiques ; l'acte premier commence au temple de Jupiter avec le mont en arrière-plan. La princesse Iole, fille d'Eurytus, roi d'Œchalie tué par Hercule, doit épouser ce dernier. Elle s'en plaint à sa confidente Phénice et à ses amies les Œchaliennes, car elle aime Philoctète, l'ami d'Hercule. Celui-ci arrive pour lui annoncer leur mariage prochain. En fait, l'épouse d'Hercule, Déjanire, est venue en secret chercher son mari et veut permettre à Iole et Philoctète de se marier. La princesse doit, en retour de son aide, faire revêtir à Hercule une tunique que Déjanire lui a donnée à cet effet ; cette dernière ne se montrera à son époux que plus tard. Hercule arrive accompagné de ses compagnons d'armes, libère les Œchaliens de leurs fers et demande l'amour de Iole. Les prêtres préparent des offrandes d'épis, de fleurs et de fruits à Jupiter devant Hercule et Iole assis sur leurs trônes disposés dans la salle. Lorsque la procession sacrificielle se déplace vers le temple de Junon, Déjanire apparaît devant Hercule. Hercule ordonne à Philoctète que la procession continue jusqu'au temple où Iole doit la présider, car il veut rester seul avec Déjanire. Tandis que cette dernière simule des sentiments envers son mari pour ne pas perdre son statut d'épouse de l'invincible, Hercule lui rappelle que c'est elle-même qui a rompu le lien entre eux et lui ordonne de s'en aller immédiatement. Puis il entre au temple.

Au second acte, Déjanire regrette d'avoir laissé exploser sa colère et d'être ainsi tombée en disgrâce auprès d'Hercule. Lichas, ami d'Hercule, lui apporte des nouvelles du temple : Iole, sans se douter de rien, a transmis à Hercule la tunique envoyée par Déjanire, qui était enduite du sang du centaure Nessus. Hercule a senti soudain que le vêtement le brûlait. Iole, effrayée par ce qu'elle a causé à son insu, proteste de son innocence auprès de son amant Philoctète. Celui-ci reproche à Iole et à Déjanire leur acte. Déjanire, alors épouvantée par ce qui s'est passé, s'enfuit en direction des rochers, Iole et les Calydoniens la suivent pour la sauver. Hercule, rendu furieux par l'acte de son épouse, agonise lentement, rongé par le poison, Déjanire entend son supplice et lui explique le piège dont elle est devenue elle-même victime. Elle voulait seulement que la tunique lui servît de charme pour regagner le cœur d'Hercule, et ne savait pas qu'il s'agissait là d'une vengeance du centaure. Déjanire apprend encore à Hercule que Iole et Philoctète s'aiment, puis se jette d'un rocher.

Děj se odehrává na hoře Oetě v mytických časech; první akt začíná v prostředí Jupiterova chrámu v pozadí s horou. Princezna Iole, dcera Euryta, oichalijského krále, jehož Herkules zabil, se má stát Herkulovou ženou. Stěžuje si své důvěrnici Phénice a družkám oichalijským, že miluje Herkulova přítele Filoktéta. Ten přichází, aby ji zpravil o svém nadcházejícím sňatku s ní. Herkulova manželka Déjanire totiž tajně přijela a chce vyhledat svého muže a Iole a Filoktétovi dopřát jejich lásku. Za její pomoc má Iole Herkula obléci do šatu, který jí k tomu dala; Déjanire sama se s ním chce setkat později. Herkules přichází se svými druhy, osvobozuje Oichalijce z okovů a žádá lásku Ioly. Kněží chystají obětiny Jupiterovi v podobě úrody a květin, čemuž přihlíží Herkules a Iole z trůnů v sále. Když se obětní procesí přemisťuje k chrámu Junony, objeví se před Herkulem Déjanire. Herkules nakáže Filoktétovi, aby procesí pokračovalo do chrámu, kde mu má předsedat Iole. Chce zůstat s Déjanire o samotě. Zatímco ona své city k němu předstírá, aby neztratila status manželky neporazitelného, Herkules připomíná, jak jejich pouto sama rozvázala a přikazuje jí ihned odejít. Sám vchází do chrámu.

V druhém dějství Déjanire lituje, že dala propuknout svému vzteku a upadla tak v Herkulovu nemilost. Lychas, Herkulův druh, jí přináší zprávy z chrámu – Iole nic nevědouc předala Herkulovi plášť od Déjanire, který byl nasáklý krví kentaura Nessose. Herkula začal ihned sžírat oheň. Iole je nešťastná z toho, co nevědomky způsobila, a hledá odpuštění u svého milého Filoktéta. Ten vyčítá jí i Déjanire jejich čin. Déjanire zděšena z toho, co se stalo, utíká do skal, Iole a Kaledoňané ji následují, aby ji zachránili. Herkules zuří nad činem své manželky Déjanire a pomalu umírá sžírán ohněm, Déjanire zaslechne jeho muka, vysvětluje mu léčku, jíž byla sama obětí. Chtěla, aby jí plášť přinesl zpět jeho lásku, netušila, že je to msta kentaura. Zpravuje ho také o lásce mezi Iole a Filoktétem a pak se vrhá ze skály. Herkules jí nestihl odpustit, o lásce Iole a svého přítele také nevěděl. Nařizuje svým bojovníkům, aby mu na hoře připravili hranici, Filoktétés mu má dát pochodeň. Herkules předává svému příteli své zázračné zbraně a dává mu ruku Iole, sám se ukládá na hranici a zapaluje ji. Je následně vynesen do oblak mezi bohy a stává se nesmrtelným, Junona ho v nápravě svých činů oddává s Hébé. Opera končí baletem k Herkulově apoteóze.

(JF)

Hercule n'a pas eu le temps de lui pardonner et ne savait rien de l'amour qui unissait son ami et Iole. Il ordonne à ses guerriers de lui ériger un bûcher sur le mont ; Philoctète doit lui donner le flambeau. Hercule transmet à son ami ses armes miraculeuses et lui offre la main d'Iole, puis s'installe lui-même sur le bûcher et y met le feu. Il est ensuite enlevé dans les cieux parmi les dieux et devient immortel ; Junon, pour corriger ses injustices envers lui, le marie avec Hébé. L'opéra se termine par un ballet célébrant l'apothéose d'Hercule.

(JF)

***Argene, regina di Granata* (Argene, reine de Grenade)**, opéra en deux actes. Librettiste non identifié. Non représenté ; exécutions en version de concert : Vienne, appartements de l'impératrice Marie-Thérèse, entre 1804 et 1806 ; Prague, Maison municipale, 20 et 21 février 2013 [481].

Argene (soprano colorature), Rossane (soprano colorature), Almerico (soprano colorature, castrat), Edimiro (ténor colorature), Uberto (ténor colorature), Orano (basse), le prêtre (basse), chœur des dames d'honneur, chœur des pages, chœur des prêtres, chœur des grands, chœur des capitaines et des Syracusains nobles

L'action de l'opéra se déroule en Lusitanie, province romaine correspondant au Portugal et au Centre-Ouest de l'Espagne actuels. C'est là que se prépare le mariage royal entre Argene et Edimiro, roi de Lusitanie. Tandis qu'Edimiro prépare tout en vue des noces et s'en réjouit, sa fiancée ne sait cacher sa crainte, car elle aime un autre et n'épouse le roi que par égards et par devoir. Lorsque Almerico, ami d'Edimiro et prince de Syracuse, arrive à la cour et qu'on lui présente la mariée, il reconnaît en elle son amour d'antan, dont il a été séparé douloureusement. En fait, Argene se faisait passer autrefois pour son amie Rossane et c'est sous ce nom qu'Almerico l'avait connue. Ni l'un ni l'autre des deux amants ne peut avouer ses sentiments en public. Almerico veut partir, mais il cède aux questions d'Edimiro et avoue à ce dernier la vraie raison qui le pousse à vouloir quitter les lieux : il ne peut pas assister aux noces pendant lesquelles il perdra à jamais sa bien-aimée. Edimiro ne

481 Nous remercions les Archives de l´Orchestre symphonique de Prague (FOK) de nous avoir aimablement fourni les documents liés à la production d´après lesquels le résumé suivant a été établi.

***Argene, regina di Granata* (Argene, královna granadská),** dvouaktová opera. Autor libreta neznámý. Neprovedeno; koncertní provedení: Vídeň, komnaty císařovny Marie-Terezie, mezi 1804 a 1806; Praha, Obecní dům, 20. a 21. února 2013.[481]

Argene (koloraturní soprán), Rossane (koloraturní soprán), Almerico (koloraturní soprán – kastrát), Edimiro (koloraturní tenor), Uberto (koloraturní tenor), Orano (bas), Kněz (bas), sbor dvorních dam, sbor pážat, sbor kněží, sbor grandů, sbor kapitánů a vznešených Syrakusanů

Děj opery se odehrává v Lusitánii, římské provincii v oblasti dnešního Portugalska a středozápadního Španělska. Zde se připravuje panovnická svatba Argene a tamního krále Edimira. Zatímco Edimiro vše připravuje a ze svatby se raduje, jeho nastávající choť nedokáže skrývat obavy. Miluje totiž jiného, krále si bere jen z úcty a povinnosti. Když na dvůr přijede Edimirův přítel syrakuský princ Almerico a je mu nevěsta představena, poznává v ní svoji dávnou lásku, od níž byl bolestně odloučen. Argene se totiž kdysi vydávala za svoji přítelkyni Rossane a pod tím jménem ji také Almerico znal. Ani jeden z milenců nemůže své city veřejně přiznat. Almerico chce odjet, po Edimirově vyzvídání mu nakonec přizná pravý důvod, proč nedokáže být přítomen svatbě, při níž navždy ztratí svoji nejmilovanější. Edimiro to zprvu nepochopí a pokračuje ve svatebních přípravách, všichni vcházejí do chrámu, Argene a Almerico smrtelně bledí.

Druhé jednání začíná svatebním obřadem, kněží posvěcují nastávající manželství. Když obřad vrcholí, Argene omdlí a vzápětí po ní se k zemi skácí i Almerico. Edimiro je přikáže odnést a zavolat lékaře. Nemůže se ubránit žárlivosti a na chvíli ho přepadá touha pomstít se. Když se Almerico probere ze mdlob, chce se otrávit, neb si zdrženlivost Argene vyložil tak, že ho již nemiluje. Ta mu naopak vyznává lásku a vysvětluje, že nechtěla ranit Edimira. Žádá Almerica, aby nadobro odjel, a sama si není jistá, zda se s definitivním odloučením dokáže smířit. Edimiro žádající vysvětlení se dozvídá, že Argene používala v době, kdy se do ní Almerico zamiloval, jméno Rossane. Almerico tedy netušil, že na svatbě potká svoji osudovou lásku. Edimiro vidí muka obou zamilovaných a velkoryse jim odpouští, odvádí je k oltáři, aby byli oddáni. Argene, Almerico a sbor ho velebí jako největšího z králů.

481 Děkujeme za laskavé poskytnutí materiálů k přípravě novodobé premiéry z archivu FOK v Praze, z nichž čerpá i následující synopse.

comprend d'abord pas et continue les préparatifs pour les noces ; Argene et Almerico sont dans l'angoisse pendant que tous se rendent au temple.

L'acte II commence par la cérémonie des noces. Les prêtres consacrent le futur mariage. Au point culminant de la cérémonie, Argene et Almerico s'évanouissent l'un après l'autre. Edimiro ordonne de les faire emporter et d'appeler le médecin. Il ne peut pas s'empêcher d'être jaloux et l'espace d'un instant a envie de se venger. Almerico ranimé veut s'empoisonner car il a interprété la retenue d'Argene comme le signe qu'elle ne l'aimait plus. Or cette dernière lui déclare au contraire son amour en lui expliquant que c'était seulement pour ne pas blesser Edimiro. Elle demande à Almerico de partir pour de bon, sans être sûre de pouvoir se consoler de l'idée de leur séparation définitive. Edimiro, exigeant une explication, apprend qu'Argene se faisait passer pour Rossane à l'époque où Almerico est tombé amoureux d'elle. Almerico ne savait donc pas qu'il allait rencontrer l'amour de sa vie aux noces. Edimiro voit le supplice des deux amoureux et leur pardonne généreusement. Il les mène vers l'autel pour qu'ils se marient. Argene, Almerico et le chœur vénèrent tous Edimiro comme étant le plus grand des rois.

***Cagliostro ou les Illuminés*,** opéra-comique en trois actes. Livret d'Emmanuel Dupaty et Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr. Première représentation : Paris, Théâtre Feydeau, 27 novembre 1810 (six autres représentations jusqu'au 16 décembre). Résumé d'après le livret imprimé.
Cagliostro (basse), Miller (soprano), Ernest (ténor), Valter (ténor), Lampiono (ténor), Maria (soprano), Meister (basse-taille), chœur des Illuminés

Le rôle éponyme de l'opéra-comique est l'aventurier italien Giuseppe Balsamo (1743-1795), mieux connu sous le nom de comte Alessandro Cagliostro, qui est devenu célèbre en organisant des séances où il prétendait faire apparaître des morts, divertissement très populaire dans les cercles aristocratiques. Cagliostro a aussi fondé une loge maçonnique spéciale pratiquant le rite égyptien, accessible également aux femmes, et dont les membres s'appelaient « les Illuminés ». L'action se déroule en Allemagne, dans le château du comte de Molsheim, protecteur de Cagliostro. Celui-ci y a installé dans les sous-sols de nombreux

***Cagliostro ou les Illuminés* (Cagliostro aneb Osvícení),** tříaktová komická opera. Libreto: Emmanuel Dupaty a Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr. Premiéra: Paříž, Théâtre Feydeau, 27. listopadu 1810 (do 16. prosince dalších šest repríz). Synopse dle tištěného libreta.
Cagliostro (bas), Miller (soprán), Ernest (tenor), Valter (tenor), Lampiono (tenor), Maria (soprán), Meister (basbatyron), sbor Osvícených

Hlavním hrdinou komické opery zasazené na údajně německý zámek Molsheim je italský dobrodruh vlastním jménem Giuseppe Balsamo (1743–1795), známý jako hrabě Alessandro Cagliostro, jehož proslavila schopnost zařizovat schůzky se zemřelými, velmi oblíbená zábava v aristokratických kruzích. Cagliostro také založil speciální zednářskou lóži s egyptským ritem, která byla přístupná i ženám, její členové se nazývali „Osvícenými". Děj opery se odehrává na zámku, v jehož podzemí vybudoval Cagliostro množství tajných chodeb a speciálních zvukových efektů, což mu umožňuje konat své zázraky a být v čele Osvícených. Díky vězňům v podzemí zámku se zde mohou „zjevovat" přízraky zemřelých. Cagliostro chce těchto triků použít, aby svedl mladou polskou dívku Mariu. Ta je zamilovaná do Ernesta, Cagliostro jí chce zprostředkovat setkání s jeho duchem a přesvědčit ji tak o jeho smrti, aby již nic nebránilo sňatku Marii se zámeckým pánem, hrabětem de Molsheim, který ji unesl od rodiny, získal majetek jejího otce, pokusil se zbavit Ernesta a nyní podporuje Cagliostrovo konání.

V prvním dějství přichází na zámek v utajení Ernest, jemuž pomáhá jeho přítel z mládí Miller, zámecké páže. V podzemí zámku připravuje Cagliostrův věrný sluha Lampiono nadcházející zázrak k přesvědčení Marii. Cagliostro ubezpečuje mladého hraběte, že pro něj získá Mariino srdce, aby si zajistil pokračování podpory Osvíceným, kterou získal již od jeho otce. Připravuje také Mariu na setkání s duchem Ernesta, které se má odehrát v blízké jeskyni; ukáží jí tam přízrak jejího milého u nohou jiné ženy a ona omdlí. Skutečný Ernest mezitím uteče do podzemí zámku před Osvícenými, kteří hledají vetřelce.

Druhé dějství se odehrává v tajuplném podzemí zámku v sále zázraků, jemuž vévodí mluvící socha a do nějž vedou různé tajné vchody. Ernest zjistí pomocí Lampiona, jak sochu ovládat, a chce skrze ni sdělit Marii pravdu. Tu do sálu přinesou, aby se zde probudila a podlehla kouzlu stát se královnou

couloirs secrets et des effets sonores spéciaux, ce qui lui permet de réaliser ses « miracles » et de présider les réunions des Illuminés. Les fantômes des morts peuvent se « révéler » grâce aux prisonniers détenus dans les sous-sols du château. Cagliostro veut se servir de ces tours pour séduire une jeune fille polonaise, Maria, au bénéfice du comte de Molsheim, qui a enlevé Maria à sa famille et a obtenu la propriété de son père. Mais elle est amoureuse d'Ernest, que le comte a essayé d'éliminer, et Cagliostro lui propose de servir d'intermédiaire pour arranger une rencontre avec le fantôme de son bien-aimé et la convaincre ainsi de sa mort, pour que rien ne fasse plus obstacle au mariage de Maria avec le comte.

Au premier acte, Ernest arrive en secret au château avec l'aide de son ami de jeunesse Miller, page au château. Lampiono, fidèle valet de Cagliostro, prépare au sous-sol le miracle destiné à convaincre Maria. Cagliostro assure au jeune comte qu'il va gagner pour lui le cœur de la jeune fille ; il veut ainsi s'assurer son soutien aux Illuminés, tout comme il l'avait déjà obtenu de la part de son père. Parallèlement, Cagliostro prépare Maria à la rencontre avec le fantôme d'Ernest qui doit se dérouler dans une grotte adjacente ; on lui montre l'apparition de son amant agenouillé aux pieds d'une autre femme et Maria s'évanouit. Entre-temps, Ernest s'enfuit dans les sous-sols du château devant les Illuminés qui partent à la recherche de l'intrus.

Le deuxième acte se déroule dans le mystérieux sous-sol du château, dans la salle des miracles que domine la statue parlante et dans laquelle débouchent plusieurs entrées secrètes. Ernest caché apprend grâce au soliloque de Lampiono comment on peut commander la statue et il prévoit, par l'intermédiaire de celle-ci, de communiquer la vérité à Maria. Cette dernière est amenée dans la salle pour s'y éveiller et être persuadée par les sortilèges de devenir reine des Illuminés et d'épouser le comte. Ernest s'adresse à Maria par l'intermédiaire de la statue, mais le comte fait sortir la jeune fille de la salle où Ernest, l'épée à la main, se retrouve à nouveau seul. L'arrivée soudaine de Cagliostro avec Lampiono, les Illuminés et Miller, rejoints plus tard par le comte, amène la révélation de l'identité d'Ernest. Celui-ci cherche en vain à provoquer le comte en duel pour Maria, mais le duel n'a pas lieu et Ernest est emmené dans les cellules souterraines.

Au troisième acte, qui se déroule près des cellules des prisonniers, Lampiono et Miller amènent dans le sous-sol les martinistes de Berlin pour

Osvícených a provdala se za hraběte. Ernest na Mariu pomocí sochy promluví, ale hrabě ji unese ze sálu pryč. Ernest se s mečem v ruce ocitá v sále opět sám. Následný příchod Cagliostra s Lampionem, Osvícenými a Millerem, k nimž se později přidává i hrabě, vede k odhalení Ernestovy identity. Jím žádaný souboj s hrabětem o Mariu se však nekoná a Ernest je odveden do podzemních cel.

Ve třetím jednání, odehrávajícím se v okolí cel vězňů, jsou do podzemí Lampionem a Millerem přivedeni na prohlídku návštěvníci z Berlína. Nechají si předvést Ernesta. Cagliostro mezitím připravuje s hrabětem plán, jak Marii ukázat přízrak jejího otce a přimět ji ke svatbě s hrabětem. Za tím účelem navštíví vězně Meistera a přemluví ho, aby zahrál přízrak Mariina otce. Když nastane okamžik zjevení, Maria skutečně spatří svého otce, který se za Meistera jen vydával a na zámek ji přišel před dvěma lety zachránit. Návštěvníci z Berlína, kteří jsou ve skutečnosti soudci, přijdou v čele s Valterem, Ernestem a Millerem zachránit Mariu a jejího otce. Maria se dočká Ernesta a Cagliostro je obklíčen soudci, ze svého zajetí se však plánuje prostřednictvím svých triků dostat.

(JF)

***Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina),** tříaktová opera. Libreto: Jean-Henri Guy. Premiéra: Paříž, Académie royale de musique, 30. července 1816 (do 20. srpna dalších pět provedení).

Natalie (soprán), Alexis (soprán), Varemzor (bas), Voldik (bas), Phœdor (baryton), Doloski (bas), Rosinka (soprán), voják (baryton), mladý námořník (bas), sbor exulantů, balet

Děj opery je zasazen na Sibiř, do blízkosti jezera Bajkal, nedaleko města Irkutsk a řeky Angary. V prvním dějství sledujeme osudy rodiny bývalého ministra a generála ruské armády Voldika, kterého po zradě jeho zetě Varemzora následovala do vyhnanství jeho dcera Natálie. Do rusko-tatarské vesnice, v níž rodina bydlí, přichází velitel vojsk Phœdor, který se setkává s Natáliiným synem Alexisem a informuje ho o schylující se bouři. Alexis se rozhodne

une visite. Ils se font présenter Ernest. Cagliostro réfléchit entre-temps avec le comte à un stratagème pour montrer à Maria le fantôme de son père et lui faire accepter le mariage avec le comte. À cet effet, Cagliostro rend visite au prisonnier Meister et le convainc de jouer le fantôme du père de Maria. Le moment de l'apparition venu, Maria voit réellement son père, qui s'est fait passer pour Meister et qui était déjà venu au château pour sauver sa fille deux ans auparavant. Les martinistes de Berlin, qui sont en réalité des magistrats conduits par Valter, viennent avec Ernest et Miller sauver Maria et son père. Maria retrouve finalement Ernest. Cagliostro est enfermé par les juges, mais promet toutefois de se libérer de sa captivité grâce à ses tours.

(JF)

***Natalie ou la Famille russe*,** opéra en trois actes. Livret de Jean-Henri Guy. Première représentation : Paris, Académie royale de musique, 30 juillet 1816 (cinq autres représentations jusqu'au 20 août).
Natalie (soprano), Alexis (soprano), Varemzor (basse), Voldik (basse), Phœdor (baryton), Doloski (basse), Rosinka (soprano), soldat (baryton), jeune matelot (basse), chœur des exilés, ballet

L'action de l'opéra est située en Sibérie, au sud du lac Baïkal, près de la ville d'Irkoutsk et de la rivière Angara. Le premier acte retrace la destinée de la famille d'un ancien ministre et général de l'armée russe, Voldik, qui après la trahison de son gendre Varemzor est suivi dans son exil par sa fille Natalie. Au village russo-tartare où habite la famille arrive le commandant des armées Phœdor qui rencontre le fils de Natalie, Alexis, et l'informe de l'arrivée imminente d'une tempête. Alexis décide de proposer son aide dans la zone en péril et se lance dans un canot à travers la rivière pour ramener l'exilé qui habite sur la rive opposée. Doloski, gouverneur de la province d'Irkoutsk, arrive aussi dans le village où il rencontre Voldik et Natalie, qu'il a connus à l'époque où Voldik avait des fonctions à la cour du tsar. Doloski transmet à Natalie la lettre adressée par la tsarine qui l'invite à revenir à la cour. La joie de Natalie est contrariée par la tempête imminente, car elle n'arrive pas à trouver Alexis.

nabídnout svou pomoc v ohrožené oblasti a vydává se na člunu přes řeku k vyhnanci, který bydlí na jejím druhém břehu. Do vesnice přichází i Doloski, gubernátor provincie Irkutsk, a setkává se s Voldikem a Natálií, které zná z dob Voldikova působení na carském dvoře. Doloski předává Natálii dopis od carevny, která ji zve zpět ke dvoru. Natáliinu radost naruší přicházející bouře, protože nemůže najít Alexise. Posílá proto Rosinku, aby jej našla. Ta se vrací se špatnou zprávou: Alexisova loď byla při snaze pomoct vyhnanci smetena vlnou. V závěru dějství Natálie běží ke břehu řeky a vydává se spolu s vojáky, námořníky a Tatary syna hledat.

Druhé dějství se odehrává na vzdálenějším břehu řeky Angary, kde žije již patnáct let neznámý vyhnanec. Za ním přichází Alexis a pokouší se ho přesvědčit, aby s ním odešel do jeho vesnice, kde bude v bezpečí. Vyhnanec Alexise zrazuje od předčasného návratu před skončením bouře. V mezičase spolu mluví o Alexisově matce Natálii, která je svým konáním pro chlapce velkým vzorem. Při této příležitosti naznačuje překvapený vyhnanec, že Natálii i jejího otce Voldika zná. Jejich rozhovor je přerušen sílící bouří, během níž se oba modlí za svou záchranu. Během vrcholící bouře přijíždí na lodi Natálie s Tatary, ruskými námořníky a vojáky a setkává se se synem. Vyhnanec se nejprve odmítá vrátit na druhý břeh řeky s Natálií a Alexisem, což ani jeden z nich nechápe, následně je však odhalena vyhnancova pravá identita. Jedná se totiž o Alexisova otce a Natáliina manžela Varemzora, který byl krátce po spiknutí proti Voldikovi taktéž vyhnán. Varemzor se zdráhá následovat Natálii a svého syna z obav z Voldikovy reakce, Natálie mu nejen odpouští jeho dřívější zradu, ale přesvědčuje jej, aby jako rodina opustili místo Varemzorova vyhnanství.

V posledním dějství se proměňuje zasazení příběhu: místo rozbouřených břehů řeky Angary se děj odehrává v paláci gubernátora v Irkustku. Natálie a Varemzor se zde mají setkat s rehabilitovaným Voldikem. Varemzor se obává, že Natálie neuspěje před svým otcem a že mu nebude jeho zrada odpuštěna. Žena se však rozhodne zůstat ve vyhnanství po boku manžela a nabízí výměnou za sebe svému otci syna Alexise. Ani jeden z nich však nechce na její nabídku přistoupit. Zdánlivě bezvýchodnou situaci vyřeší nabídka gubernátora Doloského, který ze své role reprezentanta carevny nabízí rozšíření její milosti i na Varemzora. V závěru opery je sledována idylická scéna,

Elle envoie donc Rosinka pour le trouver. Celle-ci revient avec une mauvaise nouvelle : le canot d'Alexis a été balayé par les flots alors qu'il tentait de secourir l'exilé. À la fin de l'acte, Natalie court vers la rive et se lance à la recherche de son fils avec les soldats, les matelots et les Tartares.

Le deuxième acte se déroule sur une rive plus éloignée de la rivière Angara, où vit depuis quinze ans déjà un exilé inconnu. Alexis vient lui rendre visite et essaie de le convaincre de quitter les lieux pour le village, où il sera en sécurité. L'exilé empêche Alexis de repartir trop tôt, avant la fin de la tempête. Pendant ce temps, ils parlent de la mère d'Alexis, Natalie, qui représente par ses actions un grand modèle pour son fils. À cette occasion, l'exilé fait allusion avec étonnement au fait qu'il connaît Natalie et son père Voldik. Leur dialogue est interrompu par la tempête qui s'aggrave et tous deux prient pour être sauvés. Au point culminant de la tempête, Natalie arrive en bateau accompagnée des Tartares, des matelots et des soldats russes et rencontre son fils. L'exilé refuse d'abord de rentrer avec Natalie et Alexis sur l'autre rive, ce que ni l'un ni l'autre ne comprend, mais on découvre ensuite la véritable identité de l'exilé. Il s'agit en fait du père d'Alexis et du mari de Natalie, Varemzor, qui a été exilé à son tour peu après son complot contre Voldik. Varemzor hésite à suivre Natalie et son fils par crainte de la réaction de Voldik, mais Natalie non seulement lui pardonne sa trahison passée, mais le convainc de quitter son lieu d'exil avec sa famille.

Au dernier acte, l'action se déroule non plus sur les rives houleuses de l'Angara, mais au palais du gouverneur à Irkoutsk. Natalie et Varemzor doivent y rencontrer Voldik réhabilité. Varemzor craint que Natalie ne réussisse pas à convaincre son père et que celui-ci ne lui pardonne pas sa trahison. Or Natalie décide de rester aux côtés de son mari et elle offre son fils Alexis en échange d'elle-même à son père. Ni Alexis ni Voldik ne veulent accepter son offre. Cette situation en apparence inextricable est résolue par l'offre du gouverneur Doloski, qui profite de son rôle de représentant de la tsarine pour proposer d'élargir sa grâce également à Varemzor. L'opéra se termine par une scène idyllique où Natalie, assise sur un sofa à côté du trône et du portrait de la tsarine, est entourée de toute sa famille.

(SŠ)

v níž je na pohovku vedle trůnu a obrazu carevny posazena Natálie, jež je obklopena celou svou rodinou.

(SŠ)

***Gusman d'Alfarache* (Guzmán z Alfarache),** jednoaktová komická opera. Libreto: Jean-Henri Dupin a Eugène Scribe. Neprovedeno. Mluvené dialogy ztraceny.
Gusman d'Alfarache (baryton), Pédrille (bas), Cuistador (bas), Lucie (soprán), Bertrand (tenor), Cobardo (tenor), (policejní) pochop (tenor), Salvator, tlustý vyšší úředník (bas), Ragonde (soprán), sbor rodiny

Gusman d'Alfarache se po letech vrací do rodného Toleda, aby získal jemu upřené dědictví a opět spatřil svoji lásku z dětství Lucii, osiřelou schovanku svého strýce Bertranda, tamního chamtivého klenotníka. Přijíždí se svým přítelem Pédrillem, díky lsti se zdarma ubytují v luxusním apartmá v hostinci u vyhlášeného hostinského Cuistadora. Téhož dne se připravuje Luciina svatba s Cobardem, čekatelem na soudcovský úřad, jenž si na to pořídil honosný šat. Celá rodina svatebčanů se setká s vyšňořeným Gusmanem, který si lstí zapůjčil Cobardovy šaty. Mezi svatebčany jsou se svými rodinami teta Ragonde, Bertrandův bratranec a policejní pochop a Bertrandův bratr Salvator, úředník v Toledu. Během čekání na svatbu se Gusman v milostném duetu od Lucie dozví, že jej stále miluje. Podaří se mu získat strýcem upírané dědictví po rodičích a věnuje je Lucii jako věno, aby si ji mohl vzít.

(JF)

***Bégri ou le Chanteur à Constantinople* (Bégri aneb Zpěvák v Konstantinopoli),** jednoaktová komická opera. Libreto: Étienne Gosse. Neprovedeno. Mluvené dialogy ztraceny.
Bégri (tenor), Sélim (tenor), Misouf (bas), Amurat (bas), Uskar (bas), Zarend-Bachi (bas), Zélie (soprán), dvě mladé kněžky v minaretu (sopránу), sbor dervišů (bas), ženský sbor, smíšený tříhlas, mohamedáni, sbor tureckých hudebníků ze serailu (bas unisono)

Gusman d'Alfarache, opéra-comique en un acte. Livret de Jean-Henri Dupin et Eugène Scribe. Non représenté. Dialogues perdus.
Gusman d'Alfarache (baryton), Pédrille (basse), Cuistador (basse), Lucie (soprano), Bertrand (ténor), Cobardo (ténor), l'algasil (ténor), Salvator, le gros corrégidor (basse), Ragonde (soprano), chœur de famille

Gusman d'Alfarache rentre après des années dans sa Tolède natale pour obtenir l'héritage qui lui est contesté et revoir son amour d'enfance Lucie, orpheline et pupille de son oncle, le cupide orfèvre Bertrand. Gusman arrive accompagné de son ami Pédrille. Par ruse, ils parviennent à loger gratuitement dans de luxueux appartements dans l'auberge réputée de Cuistador. En ce même jour, on prépare la célébration du mariage de Lucie avec Cobardo, candidat à un poste de juge, qui s'est fait faire un habit somptueux pour l'occasion. Tous les invités à la noce rencontrent Gusman, tiré à quatre épingles après avoir par ruse emprunté son habit à Cobardo. Parmi les invités au mariage se trouvent la tante Ragonde, l'algasil, cousin de Bertrand, et Salvator, frère de Bertrand et corrégidor à Tolède, tous trois avec leur famille. En attendant le moment des noces, Gusman apprend de Lucie, au cours d'un duo, qu'elle l'aime toujours. Il réussit à obtenir l'héritage de ses parents, que son oncle lui contestait, et l'offre en dot à Lucie afin de pouvoir l'épouser.

(JF)

Bégri ou le Chanteur à Constantinople, opéra-comique en un acte. Livret d'Étienne Gosse. Non représenté. Dialogues perdus.
Bégri (ténor), Sélim (ténor), Misouf (basse), Amurat (basse), Uskar (basse), le Zarend-Bachi (basse), Zélie (soprano), deux jeunes prêtresses au minaret (sopranos), chœur des derviches (basse), chœur des femmes, trio mixte, mahométans, chœurs des musiciens turcs du sérail (basses à l'unisson)

L'action de l'opéra, dans la mesure où on peut en juger à partir des sections chantées, seules conservées, se déroule à Istanbul, où règne le sultan Amurat. Zélie est détenue dans son harem et quelque part alentour vit aussi son bien-aimé Sélim. La situation actuelle est précédée par la mort de leurs pères, suite à quoi

Děj opery, jak dalece jej lze vyčíst ze zpěvních textů, se odehrává v tureckém Istanbulu, v němž vládne sultán Amurat. V jeho harému je držena Zélie a někde v okolí žije také její milý Sélim. Současné situaci obou zamilovaných předcházela smrt jejich otců, po níž byli pravděpodobně zajati. V úvodním sboru brání janičáři Turkyním a Turkům všeho stavu vstoupit do paláce, v němž chtějí hledat útěchu u tamního vládce, sultána Amurata a obávají se vezíra Misoufa. Turci se zálibně zaposlouchají do zpěvu slavného francouzského zpěváka Bégriho, který z dáli zpívá za doprovodu své lyry, což je s jeho talentem jeho jediné bohatství. V následujícím výstupu Sélim běduje nad ztrátou Zélie, jež je pro něj rovna smrti, a doufá, že s ní uprchne. Přichází sultán, Bégri však nepoklekne a zaujme sultána svým zpěvem, ten jej jmenuje svým oblíbencem a odchází na modlitbu. Bégri si má vybrat ženu z jeho harému, vybere si Zélii a skrytě jí sdělí, že se brzy setká se Sélimem, štěstí se k ní navrátí. Sélim najde Zélii s Bégrim a trápí se žárlivostí, jeho milá jej však ujistí o své lásce. Žádá, aby s ním utekla, což může ohrozit Bégriho, ten se ale o sebe nebojí a v útěku dvojici podporuje. Přichází turečtí hudebníci vedení Zarendem-Bachim a Bégri jim předvádí veselost francouzské hudby v kontrastu k té jejich. Po návratu sultána jej Bégri obveseluje svojí písní a dává mu ochutnat víno, kterým ho opije. Z opojení jej probudí sbor poddaných, které Bégri přizval, aby sultána uctili, z čehož je vládce nadšen. Zélie a Sélim jsou na útěku chyceni a přivedeni před sultána. Bégri se sultána snaží obměkčit svým zpěvem, panovník se usměje a daruje Sélimovi život, musí se však vzdát Zélie, již chce dát Bégrimu. Bégri ji na oplátku věnuje svému příteli Sélimovi a jeho přátelství je všeobecně oslavováno.

(JF)

Philoctète **(Filoktétés)**, dvouaktová opera. Libreto: François-Louis Riboutté. Neprovedeno.
Filoktétés (bas), Pyrrhus (tenor), Odysseus (tenor), Herkules (bas), Thétis (soprán), nymfy Thétis, sbor

Děj opery se odehrává na nehostinném ostrově Lémnos, na němž je již téměř deset let uvězněn Filoktétés z Thessalie. Filoktétés byl původně členem

les deux amoureux ont probablement été capturés. Dans le chœur d'introduction, les janissaires empêchent les Turques et les Turcs de tous états d'entrer au palais où ils viennent chercher la protection du souverain, le sultan Amurat, tout en craignant le vizir Misouf. Les Turcs se plongent avec complaisance dans l'écoute du chant du célèbre chanteur français Bégri, qui chante de loin accompagné de sa lyre, sa seule fortune avec son talent. Au numéro suivant, Sélim se plaint de la perte de Zélie, perte dont la douleur égale pour lui la mort, et il espère pouvoir s'enfuir avec elle. Le sultan arrive : Bégri ne s'agenouille pas devant lui mais retient son attention par son chant ; le sultan fait du chanteur son favori et s'en va à la prière. Bégri doit choisir une femme de son harem, il choisit Zélie et lui dit en cachette qu'elle va bientôt rencontrer Sélim et que la fortune lui reviendra. Sélim trouve Zélie en compagnie de Bégri et ressent de la jalousie, mais sa bien-aimée l'assure de son amour. Sélim demande à Zélie de se sauver avec lui, ce qui peut mettre en danger Bégri, mais celui-ci ne craint rien pour lui-même et soutient les deux amoureux dans leur fuite. Les musiciens turcs arrivent sous la conduite du Zarend-Bachi et Bégri leur montre tout le caractère réjouissant de la musique française, par contraste avec la leur. Après le retour du sultan, Bégri le divertit avec sa chanson et lui fait goûter le vin avec lequel il l'enivre. Amurat est éveillé de sa griserie par le chœur des sujets que Bégri a invités pour honorer le sultan qui en est ravi. Mais Zélie et Sélim sont rattrapés dans leur fuite et portés devant le sultan. Bégri s'efforce d'attendrir Amurat par son chant, le souverain sourit et accorde la vie à Sélim, à condition toutefois que celui-ci renonce à Zélie, qu'il veut offrir à Bégri. Ce dernier donne en revanche Zélie à son ami Sélim et son amitié est célébrée par tout le monde.

(JF)

Philoctète, opéra en deux actes. Livret de François-Louis Riboutté. Non représenté. *Philoctète (basse), Pyrrhus (ténor), Ulysse (ténor), Hercule (basse), Thétis (soprano), nymphes de Thétis, chœur*

L'action de l'opéra se déroule sur l'île sauvage de Lemnos, où le roi de Thessalie Philoctète est relégué depuis dix ans déjà. À l'origine, Philoctète faisait

řeckých vojsk, která táhla na Tróju, během cesty byl však uštknut hadem, který mu způsobil nevyléčitelné zranění. Kvůli tomu, že jeho křik v bolestech děsil řecké vojsko, byl Odysseovou lstí vylákán na Lémnos a ponechán vlastnímu osudu.

V úvodních scénách prvního dějství sledujeme vylodění Řeků, kteří připlouvají na ostrov pod vedením Odyssea, jehož úkolem je přivézt Filoktéta do probíhající trójské války. Podle věštby totiž Trója nepadne bez Filoktétova luku a šípů, které neminou cíl (jež Filoktétés dostal darem od Herkula za zapálení jeho pohřební hranice). Odysseus přijíždí na ostrov v doprovodu Pyrrha, Achillova syna, a plánuje donutit Filoktéta k zapojení se do války lstí: Pyrrhus má předstírat, že se vrací na rodný ostrov Skyr a při této příležitosti by chtěl odvézt Filoktéta zpět do Řecka. Pyrrhus se setkává s Filoktétem a informuje ho o průběhu války, a to včetně zprávy o smrti svého otce Achilla, kterého Filoktétés znal. Filoktétés je nadšený Pyrrhovou nabídkou na záchranu z ostrova a první dějství je zakončeno slibným výhledem na konec trójské války.

Druhé dějství se přesouvá na ostrově Lémnos k jeskyni, ve které bydlí Filoktétés. Muž je nadšený z blízkého odjezdu z nehostinného ostrova, přirovnává Pyrrha jako svého zachránce k jeho otci Achillovi, což však následně způsobí, že Pyrrhus vyjevuje Filoktétovi pravdu o cíli jejich cesty, Tróji, namísto tolik postrádaného domova v Řecku. Filoktétés se cítí zrazený a vyzývá Pyrrha, aby mu vrátil jeho luk a šípy. Když se to Pyrrhus po krátkém váhání chystá udělat, na scéně se objevuje Odysseus a Pyrrhovi předání zbraní zakáže. Vyzývá přitom opakovaně Filoktéta, aby se připojil k řeckému táboru, a slibuje mu nejenom slávu, ale i vyléčení jeho zranění. Filoktétés opakovaně odmítá Odysseovo naléhání a vyzývá Pyrrha, aby mu vrátil jeho zbraně, což Achillův syn nakonec udělá. Do zdánlivě neřešitelné situace zasahuje vyšší moc v podobě deus ex machina: z rozestupujícího se nebe sestupuje Herkules, který vyzývá Filoktéta k zapojení se do války a zvěstuje blízký pád Tróje z rozhodnutí bohů. Zároveň však varuje Filoktéta před nadcházející cestou, a to kvůli hněvu boha Vulkána, kterým se v rozhovoru s Odysseem Filoktétés zaklínal. V poslední scéně však do situace zasahuje bohyně Thétis, Achillova matka, obklopena nymfami a zaručí Filoktétův bezpečný

partie de l'armée grecque qui marchait vers Troie, mais pendant le trajet, il fut mordu par un serpent, ce qui lui causa une blessure incurable. À cause de son cri de douleur qui épouvanta l'armée grecque, Philoctète fut par ruse attiré à Lemnos par Ulysse, qui l'y abandonna à son sort.

Dans les premières scènes de l'acte I, nous suivons le débarquement des Grecs sur l'île, dirigés par Ulysse qui a pour mission d'amener Philoctète à se joindre à la guerre contre Troie. Selon l'oracle, celle-ci ne sera pas vaincue sans l'arc et les flèches de Philoctète, qu'il avait reçus en cadeau d'Hercule lorsque celui-ci eut mis le feu à son bûcher funèbre et qui ne manquent jamais leur but. Ulysse arrive sur l'île, accompagné de Pyrrhus, fils d'Achille, et projette d'obliger par la ruse Philoctète à intervenir dans la guerre : Pyrrhus doit feindre de rentrer sur son île natale Scyros et de ramener à cette occasion Philoctète en Grèce. Pyrrhus rencontre Philoctète et le renseigne sur le déroulement de la guerre, et lui transmet également la nouvelle de la mort de son père Achille, que Philoctète connaissait. Philoctète est ravi de l'offre que lui fait Pyrrhus de le délivrer et le premier acte se termine par la perspective prometteuse d'une fin prochaine de la guerre de Troie.

Le second acte se déroule toujours sur l'île de Lemnos, près d'une grotte dans laquelle vit Philoctète. Ce dernier est ravi du départ imminent de l'île sauvage, et compare Pyrrhus, son sauveteur, au père de celui-ci, Achille, ce qui conduit Pyrrhus à révéler à Philoctète la vérité sur la destination réelle de leur voyage, c'est-à-dire Troie et non sa patrie en Grèce qui lui manque tellement. Philoctète se sent trahi et invite Pyrrhus à lui rendre son arc et ses flèches. Quand Pyrrhus, après un moment d'hésitation, s'apprête à le faire, Ulysse paraît sur scène et défend à Pyrrhus de rendre les armes à Philoctète. Ulysse appelle sans relâche Philoctète à rejoindre le camp grec et lui promet non seulement la gloire, mais aussi la guérison de sa blessure. Philoctète refuse obstinément l'objurgation d'Ulysse et invite Pyrrhus à lui rendre ses armes, ce que le fils d'Achille finit par faire. Dans cette situation apparemment insoluble intervient l'autorité suprême sous la forme d'Hercule, qui descend des cieux ouverts. Il invite lui-même Philoctète à intervenir dans la guerre et augure de la ruine imminente de Troie sur décision des dieux. En même temps, il met en garde Philoctète devant son voyage prochain,

odjezd z ostrova. Opera je zakončena zvěstováním blízkého konce trójské války za Filoktétova přispění.

(SŠ)

***Sapho* (Sapfó),** tříaktová lyrická tragédie (*tragédie lyrique*). Libreto: Adolphe-Simonis Empis a Hippolyte Cournol. Premiéra: Paříž, Académie royale de musique, 16. prosince 1822 (do 12. května 1823 dalších jedenáct uvedení).
Sapfó (soprán), Phaon (tenor), Néris (soprán), Narbas (bas), Cydno, Athis (soprány), velký kněz Junonin (bas), sbory: kněží, Sapfiny žákyně, piráti, rybáři, námořníci, sicilský lid

Děj opery se odehrává na Sicílii. Na začátku prvního dějství se na scéně objevuje sbor pirátů čekajících na svou kořist. Na sicilských březích se sbor rybářů modlí za odvrácení bouře. Phaon se setkává se svou snoubenkou, mladou Sicilankou Néris. Je však neklidný a Néris pátrá po příčinách jeho neklidu. Phaon jí sděluje, že ho pronásledují obavy ze svazku, který měl dříve s básnířkou Sapfó. Tu opustil právě kvůli Néris a odjel na Sicílii. Narbas, otec Néris, oznamuje snoubencům, že je vše přichystáno na jejich obřad, a vzývá boha lásky. Ve stejný moment připlouvá Sapfó se svými žačkami a z dálky spatří Phaona, jehož hledá. Sapfó a její družky jsou ale přepadeny piráty, kteří jí ukradnou její zlatou lyru. Sapfó ale svým zpěvem dokáže piráty obměkčit a ti jí lyru vrací a prchají. Sapfó tak nic nebrání vylodit se na Sicílii.

Sapfó se v druhém dějství chce vydat za Phaonem, ale je vyčerpaná a musí si odpočinout v troskách chrámu. Ve snu se jí zdá, že se opět shledává s Phaonem. Je to sice jen přelud, Sapfó však přiznává svým žákyním, že muže stále miluje. Mezitím Phaon a Néris slaví svatbu za přítomnosti Narbase a mnoha Sicilanů i Sicilanek. Velekněz Junony se již chystá požehnat sňatku, když v tom přichází Sapfó, která prohlašuje, že Phaon již dal své slovo jí. Velekněz ze strachu před hněvem bohů ruší obřad.

Ve třetím dějství, které se odehrává na břehu moře, vyčítá Sapfó Phaonovi, že ji opustil. Phaon se jí svěřuje se svými výčitkami svědomí. Sapfó dokáže pomocí své lyry ještě jednou Phaona okouzlit a odvádí jej s sebou.

à cause de la colère du dieu Vulcain, que Philoctète avait évoquée dans son dialogue avec Ulysse. Mais dans la dernière scène la déesse Thétis, mère d'Achille, intervient accompagnée des nymphes et garantit à son petit-fils Pyrrhus la victoire et la main d'Andromaque. L'opéra se termine sur l'annonce d'une fin imminente de la guerre de Troie grâce à l'assistance de Philoctète et à la protection des dieux.

(SŠ)

Sapho, tragédie lyrique en trois actes. Livret d'Adolphe-Simonis Empis et Hippolyte Cournol. Première représentation : Paris, Académie royale de musique, 16 décembre 1822 (onze autres représentations jusqu'au 12 mai 1823)
Sapho (soprano), Phaon (ténor), Néris (soprano), Narbas (basse), Cydno, Athis (sopranos), grand prêtre de Junon (basse), chœurs : prêtres, élèves de Sapho, pirates, pêcheurs, matelots, peuple sicilien

L'action de l'opéra est située en Sicile. Au début du premier acte, on voit apparaître sur scène le chœur des pirates qui attendent leur proie. Sur les côtes siciliennes, le chœur des pêcheurs prie pour détourner la tempête. Phaon rencontre sa fiancée, la jeune Sicilienne Néris. Phaon est inquiet et Néris s'enquiert des causes de son trouble. Phaon lui révèle qu'il est poursuivi par la crainte de la liaison qu'il avait autrefois avec la poétesse Sapho. Il l'avait quittée à cause de Néris et partit pour la Sicile. Narbas, père de Néris, annonce aux fiancés que tout est prêt pour la cérémonie de leur mariage et invoque le dieu de l'amour. Au même moment, Sapho arrive en bateau avec ses élèves et voit de loin Phaon qu'elle recherche. Or le bateau de Sapho est attaqué par les pirates qui s'emparent de sa lyre d'or. Mais Sapho réussit à attendrir les pirates par son chant : ils lui rendent sa lyre et s'enfuient. Rien n'empêche plus Sapho de débarquer en Sicile.

Au deuxième acte, Sapho veut rejoindre Phaon, mais elle est épuisée et doit se reposer dans les ruines du temple. Elle a alors une vision dans laquelle elle rencontre Phaon. Même si ce n'est qu'une illusion, Sapho avoue à ses élèves qu'elle aime toujours Phaon. Entre-temps, celui-ci et Néris fêtent

Néris, která vidí svého milence odcházet, omdlévá v rukou Narbase. Při tomto pohledu muž zaváhá a odvrací se od Sapfó. Ta pochopí marnost své lásky, proklíná Phaona a prosí Venuši o pomstu. Hodí do vln svou lyru a vrhá se z útesu. Přichází silná bouře, na obzoru je ale vidět otevřené nebe, kde Apollón, bůh umění, přijímá Sapfó, která je korunována jako desátá Múza a je přijata mezi nesmrtelné. Velekněz to chápe jako gesto smíření a oddává Phaona a Néris za oslavných zpěvů Sicilanů, chválících novou Múzu.

(JS)

leur mariage en présence de Narbas et de nombreux Siciliens et Siciliennes. Le grand-prêtre de Junon s'apprête déjà à bénir les noces, lorsque Sapho survient en déclarant que Phaon lui a déjà donné sa parole. Le grand-prêtre, par peur de la colère des dieux, interrompt la cérémonie.

Au troisième acte, qui se déroule au bord de la mer, Sapho reproche à Phaon de l'avoir quittée. Il lui confie ses remords. Sapho arrive à séduire Phaon encore une fois grâce à sa lyre et l'emmène avec elle. Néris voit son amant partir, s'évanouit et tombe dans les bras de Narbas. Voyant cela, Phaon hésite et se détourne de Sapho. Celle-ci comprend la vanité de son amour, maudit Phaon et prie Vénus de lancer sa vengeance contre lui. Elle jette sa lyre dans les flots et se précipite de la falaise. Une tempête violente se forme, mais on entrevoit les cieux ouverts à l'horizon, où Apollon, dieu des arts, reçoit Sapho qui est couronnée comme la dixième Muse et reçue parmi les immortels. Le grand-prêtre interprète cela comme un geste de réconciliation et marie enfin Phaon et Néris sous les chants dithyrambiques des Siciliens qui font l'éloge de la nouvelle Muse.

(JS)

CHAPITRE IX / KAPITOLA IX

Le véritable révolutionnaire – Reicha théoricien et pédagogue

Frank Heidlberger

Hector Berlioz (1803-1869) avait des sentiments très mitigés envers la théorie musicale. Dans ses écrits et critiques musicales, le compositeur français assimile de façon récurrente la théorie de la musique à un conservatisme étroit qui étouffe l'esprit libre du génie. Avec sa lutte contre les nouveautés créatrices, cette discipline reflétait dans l'idée de Berlioz les limitations dogmatiques de l'institution où elle était enseignée : le Conservatoire de Paris. Les théoriciens de la musique, professeurs du Conservatoire, devinrent la cible de l'ironie mordante de Berlioz. Luigi Cherubini (1760-1842), le directeur du Conservatoire, était décrit par Berlioz comme un professeur autoritaire et vieux jeu à l'accent italien. François-Joseph Fétis (1784-1871), critique musical et théoricien, alimentait la colère de Berlioz à cause des « corrections » qu'il apportait aux symphonies de Beethoven chaque fois qu'il trouvait une progression d'accords qui ne cadrait pas avec son point de vue dogmatique. Fermement convaincu du génie de Beethoven et défenseur de ses symphonies, qui serviraient de modèles à ses propres œuvres, Berlioz, lors d'une exécution de son monodrame *Lélio*, humilia publiquement Fétis à travers une tirade parlant de théoriciens fossilisés qui dénigrent l'œuvre du génie à cause de leur propre médiocrité musicale.

Berlioz parle d'une tout autre façon de ses deux principaux professeurs au Conservatoire : Jean-François Le Sueur (1760-1837) et Antoine Reicha (1770-1836). Il évoque ses maîtres avec respect et loue leur caractère et leur manière d'enseigner, soulignant leur forte influence sur son propre développement en tant que compositeur, mais il critique aussi leurs insuffisances. Berlioz étudia le contrepoint avec Reicha de l'automne 1826 à l'été 1827, tout en suivant aussi les cours de composition de Le Sueur. Cette simultanéité était une exception, car la classe de contrepoint de Reicha était une condition préalable à l'admission en classe de composition, soit avec Cherubini, soit avec Le Sueur. Berlioz décrit l'enseignement

Skutečný revolucionář – Rejcha jako teoretik a pedagog

Frank Heidlberger

Francouzský skladatel Hector Berlioz (1803–1869) měl velmi smíšené pocity ohledně hudební teorie. Tento obor ve svých spisech a kritikách opakovaně přirovnává k úzkoprsému konzervatismu, který potlačuje svobodného ducha velkých talentů. Svým bojem proti jakýmkoli tvůrčím novinkám odrážela tato disciplína v Berliozově mysli dogmatická omezení Pařížské konzervatoře – instituce, kde byla vyučována. Profesoři Pařížské konzervatoře přednášející hudební teorii se stali terčem Berliozovy sžíravé ironie. Berlioz popsal ředitele konzervatoře Luigi Cherubiniho (1760–1842) jako postaršího profesora s italským akcentem; hudební kritik a teoretik François-Joseph Fétis (1784–1871) zase živil Berliozův hněv kvůli „opravám", které užíval v Beethovenových symfoniích, kdykoli našel akordický postup, který neseděl jeho dogmatickému pohledu. Berlioz naopak silně věřil v Beethovenovu genialitu a propagoval jeho symfonie, jež sloužily jako model pro jeho vlastní díla. Sám pak Fétise veřejně zkritizoval při představení monodramatu *Lélio,* zmínil zkostnatělé teoretiky, kteří pro svou vlastní hudební průměrnost znevažují dílo génia.

Berlioz však mluví zcela jinak o svých dvou hlavních učitelích na konzervatoři, a to o Jeanovi-François Le Sueurovi (1760–1837) a Antonínu Rejchovi (1770–1836). Zmiňuje se o nich s respektem, chválí jejich charakter a styl výuky. Vyzdvihuje jejich vliv na svůj vlastní skladatelský vývoj, avšak kritizuje i jejich nedostatky. Berlioz studoval u Rejchy kontrapunkt od podzimu 1826 do léta 1827, přičemž také navštěvoval lekce kompozice u Le Sueura. Tato souběžnost byla výjimečná, jelikož lekce kontrapunktu byly předpokladem pro přijetí do skladatelské třídy vedené buď Cherubinim, anebo Le Sueurem. Berlioz popisuje Rejchovu výuku pozitivně a analyzuje ji způsobem, jenž poskytuje jedinečný vhled. Na prvním místě Berlioz obdivoval Rejchovu naprostou oddanost výuce, která byla prováděna „neobyčejně jasně".[482] Berlioz pokračuje:

482 BERLIOZ 1956, s. 104. Srov. BERLIOZ 1991, s. 88.

de Reicha en termes positifs, avec une différenciation analytique qui fournit un point de vue unique. En tout premier lieu, il admire le dévouement inconditionnel de Reicha à son enseignement, donné « avec une clarté remarquable [482] ». Et il continue :

> « Il m'a beaucoup appris en peu de temps et en peu de mots.
> En général, il ne négligeait point, comme la plupart des maîtres,
> de donner à ses élèves, autant que possible, la raison des règles
> dont il leur recommandait l'observance. »

77 Le bâtiment du Conservatoire dans les années 1795-1911, rue Bergère / Budova Pařížské konzervatoře v letech 1795–1911, rue Bergère. (© photo Andreas Praefcke)

D'après Berlioz, Reicha « croyait au progrès » en musique et son admiration pour les maîtres classiques « n'allait pas jusqu'au fétichisme ». Dans un article de journal, Berlioz répète ce jugement en insistant : Reicha est un « véritable révolutionnaire [483] », qui tranche avec la mentalité conservatrice dominante de ces

482 BERLIOZ 1991, p. 88.

483 Berlioz, *Journal des débats*, 7 juin 1835, cf. : BERLIOZ 1998, p. 169.

> „[…] v krátké době a několika slovy mě toho naučil hodně. Od většiny
> ostatních učitelů se lišil tím, že obyčejně svým žákům odůvodňoval
> pravidla, která jim doporučoval zachovávat."

Podle Berlioze Rejcha věřil v hudební pokrok, a přestože obdivoval klasické mistry, nedělal z nich modly. Tento svůj výrok podtrhl i v jednom novinovém článku: Rejcha je „skutečný revolucionář",[483] tak neotřelý v převažující mentalitě tohoto oddělení na konzervatoři. Dále také zmiňuje Rejchův zájem o přírodní vědy a abstraktní matematické výpočty, které napomáhají zajistit srozumitelnost výuky, avšak brání Rejchově skladatelskému úspěchu:

> „Snad toto zapříčinilo jeho zálibu v abstraktních kombinacích
> a v chytrých hudebních hříčkách, skutečnou radost, jež měl při řešení
> některých delikátních návrhů, které umění jen odvádějí z pravé cesty
> a zapomíná díky nim cíl, k němuž by měl vždy směřovat; snad naopak
> toto zalíbení v počtech uškodilo tolik úspěchu a hodnotě jeho děl,
> když na úkor melodické či harmonické výrazovosti, čistě hudebního
> vyznění, překypovala překombinovaností, zdolanými překážkami,
> neobvyklými postupy dělanými spíš pro oči než pro uši."[484]

Berliozovy rozsáhlé popisy poskytují dobrý základ pro porozumění Rejchovi jako teoretikovi a pedagogovi. Rejcha byl empirickým racionalistou, který věřil pouze tomu, co viděl zapsané v partiturách. Nevěřil spekulacím o „povaze" hudby, ale zaměřil se na pochopení nových možností hudebních struktur, které opakovaně propagoval jak ve svých spisech, tak ve svých vzorových skladbách. Rejchova vyčerpávající vysvětlení v podobě textů, ale zejména hudebních příkladů velmi dobře ukazují na jeho pedagogickou metodu – spíš než naprostému dodržování zavedených pravidel, nad rámec nutného minima, dával přednost tvůrčímu experimentování. Jeho pozdní pojednání o kompozici se nám někdy zdají nepřehledná, hlavně při předkládání teoretických problémů, anebo příkladů, které požadují pochopení principů, jimiž se Rejcha ve svém pojednání zabývá až na dalších stranách.[485] Rejchův tvůrčí duch zde nadšeně objevuje hudbu skrze různé

483 Berlioz, *Journal des débats*, 7. června 1835, viz BERLIOZ 1998, s. 169. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

484 BERLIOZ 1991, s. 89–90. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

485 Viz CHRISTENSEN 2021, s. 300: „[…] jeho přístup je nepříjemně nesystematický; témata neuvádí v žádném konkrétním pořádku, často nejprve v příkladech, dlouho předtím, než je zřetelně vysvětlí studentovi." Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

classes du Conservatoire. Il mentionne aussi l'intérêt de Reicha pour les sciences naturelles et les calculs mathématiques abstraits qui aidaient à la clarté de son enseignement autant que – de l'avis de Berlioz – ils entravaient le succès de Reicha en tant que compositeur :

> « Peut-être le goût des combinaisons abstraites et des jeux d'esprit en musique, le charme réel qu'il trouvait à résoudre certaines propositions épineuses qui ne servent guère qu'à détourner l'art de son chemin en lui faisant perdre de vue le but auquel il doit tendre incessamment, en furent-ils le résultat ; peut-être cet amour du calcul nuisit-il beaucoup, au contraire, au succès et à la valeur de ses œuvres, en leur faisant perdre en expression mélodique ou harmonique, en effet purement musical, ce qu'elles gagnaient en combinaisons ardues, en difficultés vaincues, en travaux curieux, faits pour l'œil plutôt que pour l'oreille [484]. »

Les amples descriptions de Berlioz fournissent une base solide pour la compréhension de Reicha théoricien et pédagogue. Reicha était un rationaliste empirique, croyant seulement en ce qu'il voyait réalisé dans des partitions. Il ne croyait pas à des spéculations sur la « nature » de la musique, mais se concentrait sur la compréhension de possibilités nouvelles de structure musicale, et n'a cessé de l'encourager dans ses écrits et ses compositions servant d'exemples. La présentation d'amples explications à travers des textes, et de façon plus évidente à travers des exemples musicaux, reflète très bien sa méthode pédagogique. Reicha était pour l'expérimentation créatrice plutôt que l'observance de règles établies, au-delà d'un minimum raisonnable. Ses derniers traités de composition nous semblent parfois inorganisés dans leur présentation de problèmes théoriques, ou la présentation d'exemples qui réclament la compréhension de principes que Reicha aborde plus tard dans son traité [485]. C'est le reflet d'un esprit créatif qui explore avec enthousiasme la musique via diverses méthodes et via la répétition dans un sens holistique. Henri Cohen (1806-1880), un étudiant de Reicha, décrit la méthode théorique de Reicha dans un compte rendu du *Traité de haute composition musicale* de

484 BERLIOZ 1991, p. 89-90.

485 Voir CHRISTENSEN 2021, p. 300 : « […] his approach is frustratingly unsystematic; he introduces topics in no particular order, often initially in examples, long before formally explaining them to the student. » [Son approche est d'un manque frustrant de systématisme ; il aborde des sujets sans ordre particulier, souvent d'abord par des exemples, bien avant de les expliquer en bonne et due forme à l'étudiant.]

postupy a prostřednictvím opakování v holistickém smyslu. Rejchův student Henri Cohen (1806–1880) popisuje jeho teoretickou metodu v recenzi na *Traité de haute composition musicale* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici). Navrhuje, aby se *Traité* raději jmenovalo „Pojednání o pokročilém studiu hudby", čímž by se posílilo propojení praktické použitelnosti s empirickou vědou:

> „Ze všech dostupných teoretických spisů obsahuje toto pojednání zcela nejvíce podrobností o skutečně zásadních věcech k výuce znalého a schopného skladatele, dále se nejlépe staví k umění hudební kompozice ve starém a moderním stylu, konečně také v něm uvedené příklady mají tu nejčistší harmonii."[486]

Je známo, že Rejcha ve svých hodinách nepoužíval texty, ale vyučoval přednášením, pomocí experimentování, hraní a náslechu.[487] Organizace jeho traktátů odráží Rejchův přístup – teorie vychází primárně z vlastní učitelské zkušenosti a kompoziční praxe. Rejchova pedagogická i kompoziční činnost je prodchnuta zájmem o matematiku a geometrii, stejně jako o humanismus, který se ukazuje v jeho pojednáních na filosofická a estetická témata. Především Rejchovy rané spisy poukazují na hluboké etické principy, které mají být cílem hudební výuky, jíž je přeměna hudebníka v lepší lidskou bytost.

Rejchova raná teorie (Hamburg a Vídeň)

Rejchovi bylo padesát sedm let, když u něj mezi lety 1826–1827 studoval mladý Berlioz. V té době byl Rejcha dobře zavedeným profesorem, pevně usazeným v prostředí pařížského hudebního života. Již se vzdal koncertní činnosti a strastí spojených s propagací vlastních skladeb, především oper, a užíval si život oddaného pedagoga, který nalezl své poslání. Mnozí ho vyhledávali jako učitele, a to jak v rámci běžného studia na konzervatoři, tak pro soukromé lekce kompozice, které často uděloval těm, kterým nebylo dovoleno zapsat se na konzervatoř. To byl také případ Ference Liszta (1811–1886), který přišel do Paříže v roce 1823, aby zde zahájil svou dráhu klavíristy. Jeho zahraniční, maďarský, původ mu však zabránil v přijetí na Pařížskou konzervatoř. O Lisztových hodinách u Rejchy dnes mnoho nevíme, ale pedagogovy principy pokročilých harmonických postupů, modulace

486 COHEN 1874, s. 16. Pro originální citace viz francouzská verze textu.

487 K Rejchovým učitelským metodám viz VOGEL 2003, s. 220.

son professeur. Il suggère que l'ouvrage devrait plutôt s'appeler « Traité de hautes études musicales », un titre renforçant la notion d'applicabilité pratique, couplée à un savoir empirique :

> « C'est, de tous les ouvrages théoriques qui existent, celui qui renferme le plus de détails sur les choses véritablement essentielles pour former un compositeur savant et pratique, celui qui mène le mieux de front l'art d'écrire dans le style ancien et dans le style moderne, celui enfin dont les exemples offrent l'harmonie la plus pure [486]. »

On sait que Reicha n'utilisait pas de textes dans ses cours, mais qu'il enseignait en exposant oralement, en expérimentant, en jouant et en écoutant [487]. L'organisation de ses traités reflète cette approche. La théorie de Reicha est principalement issue de son expérience d'enseignement, mais aussi de sa pratique de compositeur. Tant l'enseignement que la composition, chez Reicha, sont nourris par une multitude d'influences extramusicales, telles que son intérêt pour les mathématiques et la géométrie, et son humanisme, comme on le voit dans ses écrits sur des sujets philosophiques et esthétiques. Ses écrits, en particulier les premiers, montrent un lien profond à des principes éthiques qu'il pouvait considérer comme les buts de l'enseignement de la musique : faire d'un musicien un être humain meilleur.

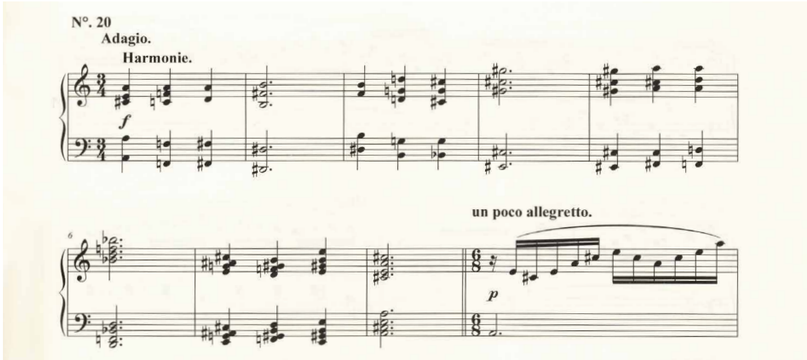
La théorie de jeunesse de Reicha (Hambourg et Vienne)

Reicha avait cinquante-sept ans quand le jeune Berlioz étudia avec lui en 1826-1827. À cette époque, Reicha était un professeur établi, bien ancré dans les réseaux de la vie musicale parisienne. Il avait abandonné la vie des concerts et les difficultés à promouvoir ses propres compositions, en particulier les opéras, et jouissait de la vie en pédagogue dévoué qui trouvé sa vocation. C'était un professeur recherché par de nombreux élèves, tant au sein du cursus régulier du Conservatoire que pour ses cours privés de composition, souvent pour ceux qui n'avaient pas le droit de s'inscrire au Conservatoire. Tel était le cas de Franz Liszt (1811-1886), venu à Paris en 1823 pour faire ses premiers pas dans sa carrière de pianiste : parce qu'il venait d'un pays étranger – Liszt était Hongrois –, l'admission au Conservatoire lui était interdite. On ne sait pas grand-chose sur ses leçons avec Reicha, mais les

486 COHEN 1874, p. 16.

487 Sur la méthode d'enseignement de Reicha, voir VOGEL 2003, p. 220.

do vzdálených tónin a používání neobvyklých melodicko-harmonických sekvencí musely u Liszta najít velmi dobrou odezvu. Lisztův harmonický jazyk odráží zásady známé z Rejchovy teorie i kompozic. Uveďme jeden výmluvný příklad (viz obr. 78 a 79):

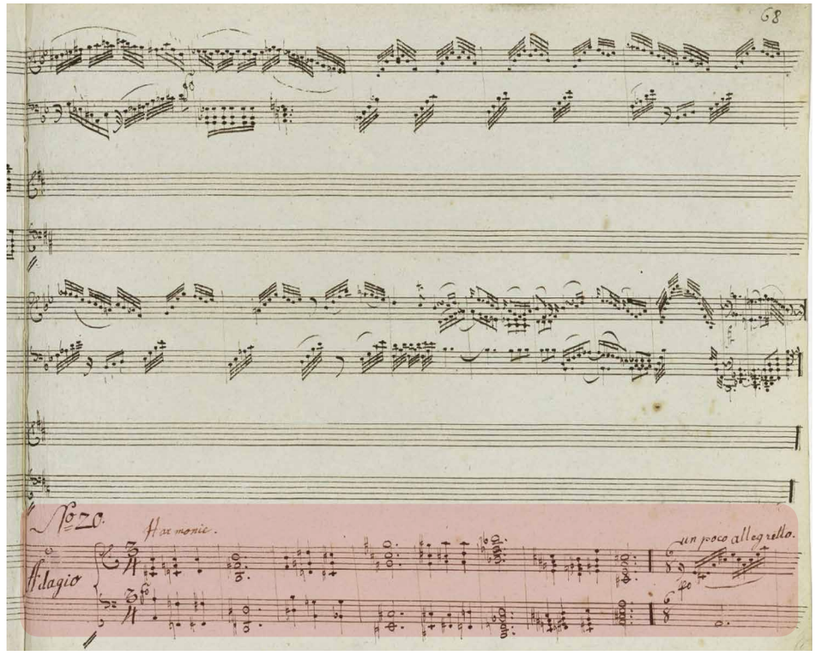


78 Antoine Reicha : Practische *Practische Beispiele*, n° 20, thème / č. 20, téma. REICHA 2013b, p. 181 / s. 181.

Tato ukázková kompozice číslo 20 z *Practische Beispiele* rozvíjí harmonický postup, který spouští sled variací. Tímto harmonickým postupem Rejcha předznamenává principy použití akordů chromatické terciové příbuznosti, jež se stane běžným až u další skladatelské generace, jakou zastupují Robert Schumann (1810–1856), Liszt a další. Tento „praktický příklad" vznikl kolem roku 1797, kdy žil Rejcha v Hamburku. Ačkoli v Lisztových skladbách nenacházíme žádné zjevné odkazy, Rejchova mentalita revolucionáře v hudbě jistě rezonovala s Lisztovým přístupem ke kompozici i interpretaci.

Na tomto příkladu (obr. 78 a 79) je podivuhodné datum vzniku tohoto kompozičního nápadu. Nejedná se o kompozici, ale o harmonický základ pro sled variací (žánr, který Rejcha rozvíjel, aby zdůraznil progresivní hudební vývoj). Přitom se nejedná o výsledek úvah stárnoucího skladatele, ale o výtvor pětadvacetiletého ambiciózního hudebního teoretika, jenž se odvažuje zapsat do partitury to, co nikdo před ním tak radikálně neučinil. Dalo by se také předpokládat, že jde spíše

progressions harmoniques avancées, les modulations dans des tonalités éloignées et l'emploi de séquences harmoniques insolites sont autant de principes reichiens qui doivent avoir trouvé bon écho chez Liszt. Le langage harmonique lisztien reflète des principes qu'on connaît par la théorie de Reicha et que Reicha avait mis en pratique dans ses compositions. Un exemple est frappant (voir fig. 78 et 79) :



79 Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis [1794-1798], n° 20, début, p. 68 / č. 20, začátek, s. 68. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Cette composition-exemple, n° 20 des *Practische Beispiele*, met en œuvre une progression harmonique qui déclenche une série de variations. Avec cette progression harmonique, Reicha anticipe les principes de progressions à la tierce et chromatiques qui ne deviennent courantes que pour la génération suivante

o hudebního myslitele, který chce přesvědčit svět o schopnostech lidského ducha, jenž je konečně osvobozen od konzervativních dogmat, a tím veden správnou cestou. Toto určitě nefunguje na hudebním jevišti, které Rejcha nesnášel, ale dobře ukazuje způsob myšlení, jenž je zároveň praktický i revoluční. Představme si Rejchu, jak sedí u piana obklopený hrstkou vybraných studentů, hraje zmíněný akordický postup, vykládá principy chromatického vedení hlasů, enharmonických modulací i možnosti použití melodické ornamentiky a udivuje své mladé studenty variací v 5/8 taktu. Toto vše najdeme u mladého Rejchy, hudebního teoretika na přelomu století, který pomalu buduje svůj životní styl, soukromě vyučuje klavír a kompozici, ale také se sám učí a naslouchá intelektuálním konverzacím a přednáškám slavných učenců. Zmíněný kus a většina z dalších třiadvaceti neotřelých, pokrokových a občas až bizarních kompozičních příkladů tohoto rukopisu poukazuje na úroveň experimentování a zdatnosti v harmonii, což však už nelze nalézt v Rejchových pozdních kompozicích. Rejcha zůstal revolucionářem ve svém ateliéru, nikoli na jevišti.

I tak musel Rejcha ujít dlouhou cestu, než se z niterného hudebního myslitele, jenž snil o budoucnosti hudby a vymýšlel neslýchané hudební struktury, stal uznávaným profesorem kontrapunktu na konzervatoři. Zde vyučoval francouzskou skladatelskou a interpretační elitu své doby, vedle toho dával lekce studentům hudby a slavným virtuózům, kteří proudili z celé Evropy do jeho soukromého ateliéru. Ve svých autobiografických poznámkách, diktovaných kolem roku 1824 pravděpodobně jednomu ze svých studentů, Rejcha vypráví o svých začátcích teoretika, pedagoga a učitele klavíru v Hamburku, kde žil po dobu pěti let poté, co musel uprchnout před francouzskou invazí do jiných částí Německa. V tomto období mezi lety 1794–1799 se formovala jak jeho hudební teorie, tak jeho základní učební metody. Rejcha se účastnil diskusí s dalšími emigranty z různých částí Evropy, přičemž si tříbil svůj intelektuální přístup k hudbě i její souvislost s kulturou a politikou. Zmiňuje, že v té době také hodně četl, především texty spojené s tehdejšími pokroky v přírodních vědách, matematice a geometrii. Můžeme se jen dohadovat, jak tato témata ovlivnila jeho hudební teorii; vzájemné prolínání těchto oborů by ostatně nebylo ve vývoji hudební teorie ničím novým. Na rozdíl od dřívějších teoretiků, zastoupených především Jeanem-Philippem Rameauem (1683–1764), Rejcha neaplikoval do systému spekulativní hudební teorie fyziku. Jeho hudební

de compositeurs, celle de Robert Schumann (1810-1856), Liszt et au-delà. Cet « exemple pratique » date approximativement de 1797, quand Reicha vivait à Hambourg. Même sans références explicites dans les compositions de Liszt, la mentalité de révolutionnaire en musique de Reicha était certainement en résonance avec l'approche lisztienne de la composition comme de l'interprétation.

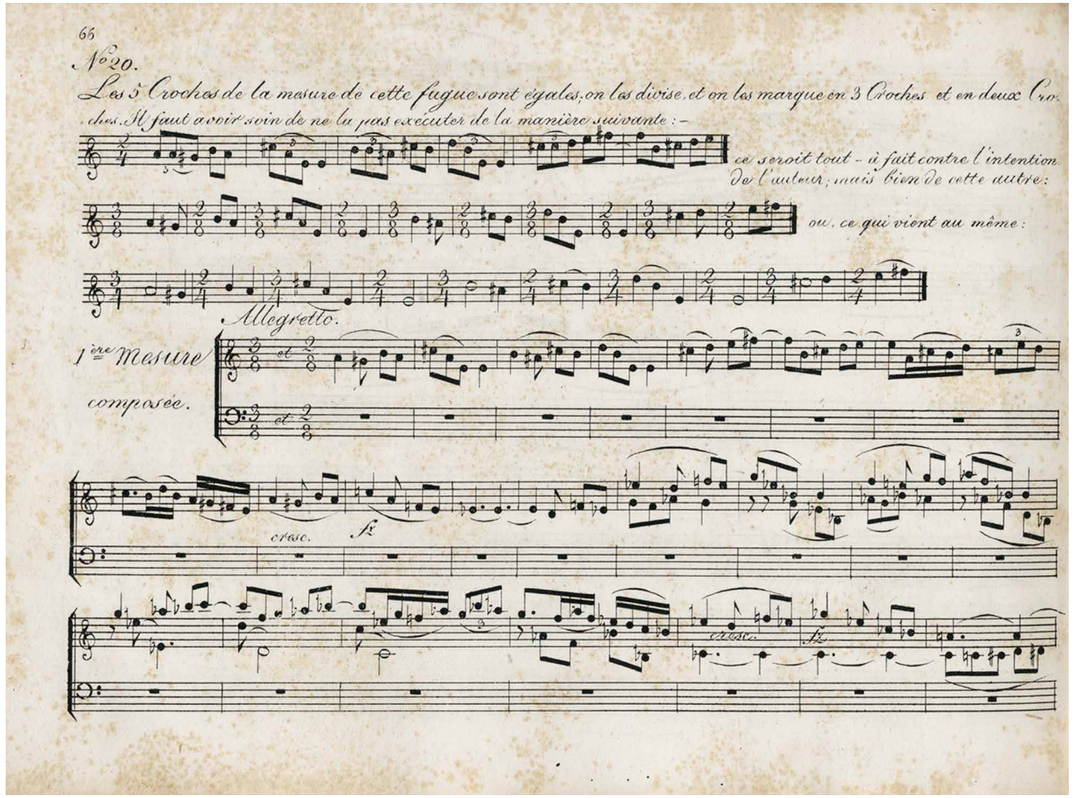
Ce qui est frappant, c'est la date de l'idée compositionnelle montrée dans cet exemple (fig. 78 et 79). Ce n'est pas une composition, mais le fondement harmonique d'une série de variations (un genre travaillé par Reicha pour mettre en évidence des solutions innovantes en musique) et ce n'est pas le résultat de spéculations d'un compositeur vieillissant, mais la création d'un théoricien de la musique en herbe, au milieu de la vingtaine, qui ose mettre en partition ce que personne n'avait encore fait avec cette radicalité. On peut aussi se dire que cela tient plus d'un penseur de la musique qui veut convaincre le monde des capacités de l'esprit humain une fois qu'il est conduit sur le bon chemin mais libéré des dogmes conservateurs. Cela n'aide certainement pas sur la scène musicale que Reicha détestait. Cela représente une façon de penser qui est pratique et révolutionnaire en même temps. Imaginer Reicha, assis au piano, entouré d'une poignée d'étudiants choisis, jouant cette progression d'accords et parlant des principes de conduite chromatique des voix et de la modulation enharmonique, des possibilités d'emploi d'une ornementation mélodique et étonnant ses jeunes étudiants avec une variation dans une mesure à 5/8. Tout cela est présent chez le premier Reicha, le théoricien de la musique du tournant du siècle, accumulant peu à peu idées et expériences dans son atelier privé, enseignant la composition et le piano, mais aussi poursuivant son apprentissage, écoutant des conversations intellectuelles et les cours magistraux de savants illustres. Cette pièce – et la plupart des vingt-trois autres compositions-exemples pratiques de ce manuscrit, non moins créatives, parfois progressistes et de temps en temps bizarres – indique un niveau d'expérimentation et de prouesse harmonique qu'on ne trouve pas dans ses compositions ultérieures. Reicha reste un révolutionnaire en atelier, pas sur scène.

Il n'empêche, Reicha avait un bout de chemin à parcourir pour passer du penseur de la musique en privé, imaginant le futur de la musique et inventant des structures de musique inouïes, au professeur bien établi de contrepoint au Conservatoire, enseignant l'élite des compositeurs et des instrumentistes français de son

teorie se vyhýbá spekulativním systémům akordů, stupnic a tónin, místo toho si z existujících teoretických systémů bere to, co potřebuje k vysvětlení hudebních základů, aniž by se ponořila do aspektů metafyziky tonality. Jeho raná hudební teorie, vznikající v hamburském (1794–1799) a následujícím vídeňském období (1802–1808), je experimentální a objevná. Rejcha zde zkoušel nové kompoziční myšlenky, jež vysvětluje v doprovodných textech, přičemž spíše než na předepsané „zákony" hudební teorie kladl důraz na analytická pozorování. Jeho teorie měla otevřít mysl studentů, nikoli spoutávat jejich kreativní potenciál těsnými pravidly. To je zřejmé v již zmíněných dvaceti čtyřech *Practische Beispiele* (Praktické příklady) a doprovodných komentářích s názvem *Philosophisch-Practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Filosofické a praktické poznámky k praktickým příkladům); obě pojednání však nebyla publikována. Naopak jeho *Trente-six fugues* (Třicet šest fug) bylo vytištěno ve Vídni v roce 1804, v roce 1805 k nim bylo připojeno Rejchovo kratší pojednání *Ueber das neue Fugensystem* (O novém fugovém systému), ve kterém skladatel vysvětluje a odůvodňuje svůj inovativní přístup k tomuto tradičnímu kompozičnímu žánru, formě a technice. Nespočet muzikologů dnes žasne nad těmito fugami, jež udivují revolučním přístupem k práci s harmonií, rozvíjením neobvyklého metra, strukturou členění jednotlivých témat stejně jako strategií melodické fragmentace a moderní technikou rozvíjení motivů. Některých z těchto fug si v roce 1802 všiml i Beethoven, kterému je nejspíše předvedl sám Rejcha. Beethoven je však odmítl jako „fugy, které již nejsou více fugami", což Rejchu pravděpodobně vedlo k napsání *Ueber das neue Fugensystem,* ve kterém se vyrovnal s kritikou Beethovenovou i ostatních skladatelů. *Trente-six fugues* zosobňuje Rejchův experimentální přístup ke kompozici, kterého však už ve svých pozdějších skladbách nikdy nedosáhl. V roce 1804 vyšla ve Vídni v reakci na Beethovenovy Variace, op. 34 a 35, další Rejchova sbírka *L'Art de varier*, v níž představuje své postřehy k neotřelým postupům variačních technik. Toto střetnutí se s Beethovenovým středním obdobím bylo již diskutováno mnoha muzikology,[488] nemá však souvislost s Rejchovou výukou. Ve svých pojednáních Rejcha nezmínil žádnou z Beethovenových kompozic, a jak zmiňuje ve svých *Pamětech* Berlioz, v rozhovorech cítil Rejchův odstup vůči Beethovenovi.

488 Shrnuto ve SCHNEIDER 2015.

temps, avec encore des étudiants de musique et même des virtuoses accomplis venus de toute l'Europe se pressant dans son atelier privé de composition. Dans ses notes autobiographiques, dictées vers 1824 probablement à l'un de ses étudiants, Reicha parle de ses débuts de théoricien, pédagogue et professeur de piano à Hambourg, où il vécut cinq ans, fuyant les invasions françaises dans d'autres parties des pays germaniques. Les années 1794-1799 sont formatrices pour sa théorie musicale et la méthodologie de l'enseignement qui est sous-jacente. Il prend part à des conversations avec d'autres émigrés de diverses parties de l'Europe, affûtant son approche intellectuelle de la musique et de la place qu'elle occupe dans le contexte culturel et politique. Il dit avoir lu beaucoup, pour la plupart des textes concernant les progrès récents en sciences naturelles, mathématiques et géométrie. On pourrait faire des conjectures quant à la façon dont ces questions influencèrent sa théorie musicale, une telle influence n'est certainement pas nouvelle dans l'histoire de la théorie musicale. Cela dit, contrairement aux théoriciens du passé, tout particulièrement Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Reicha n'appliquait pas la physique à un système de théorie musicale spéculative. La théorie de la musique de Reicha évite les systèmes spéculatifs d'accords, de gammes et de tonalités et, à la place, prend aux systèmes théoriques existants ce dont il a besoin pour expliquer des fondements musicaux sans plonger dans des aspects de métaphysique de la tonalité. Sa théorie de jeunesse, celle des années passées à Hambourg (1794-1799) puis à Vienne (1802-1808), est expérimentale et exploratrice ; Reicha met à l'essai des idées nouvelles dans des compositions qu'il explique dans des textes d'accompagnement et où l'accent porte sur des observations analytiques plutôt que sur des « lois » de théorie musicale prescriptives. Sa théorie est censée ouvrir l'esprit des étudiants, non pas brider leur potentiel créatif par des règles restrictives. On le voit bien dans ses vingt-quatre *Practische Beispiele* (Exemples pratiques) déjà mentionnés et les commentaires qui les accompagnent : les *Philosophisch-Practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques accompagnant les exemples pratiques). Si ceux-ci sont restés inédits, ses *Trente-six fugues* furent imprimées à Vienne en 1804 et en 1805 parut *Ueber das neue Fugensystem* (Sur le nouveau système de la fugue), texte dans lequel Reicha expliquait et justifiait son approche innovante de ce genre traditionnel. Ces fugues ont étonné d'innombrables musicologues modernes par leurs approches



80 Antoine Reicha : *Trente six fugues pour le piano-forté composées d'après un nouveau système*. Vienne : Imprimerie chymique, [1804], p. 66, début de la fugue n° 20 / s. 66, začátek fugy č. 20. F-Pn, VM8 S-1090. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Rejchova fuga číslo 20 z jeho *Trente-six fugues* může posloužit jako ukázkové shrnutí jeho rané teorie. Téma začíná v A dur klasickou strukturou frází. Zastupuje strukturu typu „věta" [*sentence*, dle terminologie Williama Caplina] se dvěma takty, které se opakují jako sekvence, vše pokračuje následujícími čtyřmi takty až k vyústění v kadenci v devátém taktu. Avšak zde se téma ani nezastaví ani

révolutionnaires du traitement harmonique, par la mise en œuvre de mètres insolites et la structure des phrases du matériau thématique, et aussi par des stratégies de fragmentation mélodique et des techniques de développement motivique « modernes ». Beethoven prit connaissance de certaines de ces fugues en 1802, c'est probablement Reicha en personne qui les lui présenta. Beethoven les rejeta comme « des fugues qui n'en sont plus », ce qui poussa vraisemblablement Reicha à écrire son « *neues Fugensystem* », où il répond aux critiques de Beethoven et d'autres. Les *Trente-six fugues* incarnent par excellence l'approche expérimentale de la composition chez Reicha, à un degré jamais plus atteint dans ses compositions ultérieures. Un autre recueil, *L'Art de varier*, fut publié à Vienne en 1804 : il représente les idées de Reicha sur des manières inédites d'aborder les techniques de variation, en réaction aux récentes variations op. 34 et 35 de Beethoven. Cette articulation avec la période médiane de Beethoven a été discutée par les musicologues [488], mais on ne la retrouve pas dans l'enseignement de Reicha. Reicha ne mentionne aucune des compositions de Beethoven dans ses traités, et Berlioz relate dans ses *Mémoires* qu'il a senti la distance prise par Reicha envers Beethoven dans ses conversations.

La fugue de Reicha n° 20 de ses *Trente-six fugues* peut servir de résumé exemplaire de la théorie de jeunesse de Reicha. Débutant en *la* majeur, le sujet montre une structure phrastique classique. Il représente une structure de type « phrase » [*sentence*, selon la terminologie de William Caplin] avec deux mesures répétées en séquence menant à une continuation de quatre mesures qui aboutit à une conclusion cadentielle à la mesure 9. Mais ce qui suit n'est ni un silence ni la réponse immédiate : une transition de quatre mesures conduit à la réponse de la fugue dans un *mi* bémol majeur éloigné, à distance de triton (voir fig. 80). Tout à fait unique, la mesure à 5/8 est notée comme une mesure composée 3/8+2/8 et Reicha traite amplement de ce type de mesure dans ses *Philosophisch-Practische Anmerkungen*. Le sujet de cette fugue illustre des éléments du *neues Fugensystem* puisque son phrasé thématique est inhabituel pour un sujet de fugue. En outre, son plan modulant déborde largement le canevas harmonique habituel dans ce genre. Cette vaste fugue ne se termine pas seulement dans une tonalité (*fa* majeur) différente de celle dans laquelle elle a commencé (*la* majeur) ; ses entrées en *sol* majeur, suivi par *la* bémol majeur, *fa* dièse majeur, etc., combinées à des épisodes ou transitions qui emploient des fragments des motifs thématiques pour de larges

488 SCHNEIDER 2015 en fait un résumé.

nedostane okamžitou odpověď, ale prostřednictvím čtyřtaktové modulace vede k fugové odpovědi ve vzdálené tónině Es dur, v intervalu tritónu (viz obr. 80). Velmi unikátní 5/8 takt je zapsán jako složený takt 3/2 + 2/8, což Rejcha důkladně probírá ve svých *Philosophisch-Practische Anmerkungen.* Téma této fugy reprezentuje prvky z Rejchova *neues Fugensystem*, jelikož užité tematické frázování je zcela neobvyklé pro fugová témata. Jeho modulační schéma navíc zdaleka překračuje obvyklou harmonickou koncepci tohoto žánru. Tato rozsáhlá fuga nekončí jen v jiné tónině (F dur), než začíná (A dur); její nástupy v G dur, následované As dur, Fis dur apod., spojené s mezihrami nebo přechody, které používají fragmenty tematických motivů pro rozsáhlé sekvence, musely dráždit dobové posluchače. I přesto Beethovenův pozdní styl přijímá takový způsob harmonické a rytmické komplikovanosti, která mohla být ovlivněna jak Rejchovými kompozičními příklady, tak celkově pokročilým harmonickým myšlením 19. století.

Zatímco *Practische Beispiele, Trente-six fugues* a *L'Art de varier*, op. 57, můžeme považovat za novinky samy o sobě, jejichž modelové kompozice dávají vzniknout teoretickým diskusím, Rejcha též načrtl ještě dva rozsáhlé německé teoretické traktáty, které však nebyly nikdy publikovány. *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Pravidla praktické harmonie) byla nejspíše napsána v Hamburku a představují rukopis připravený k vydání, spis *Kunst der practischen Harmonie* (Umění praktické harmonie), sepsaný zřejmě během Rejchova vídeňského období, zůstal ve fázi skici. Rejchův odchod do Paříže mu zabránil v jejich publikování. Můžeme předpokládat, že obsah těchto rukopisů je víceméně doslovně uveden v jeho tištěných pařížských pojednáních. Toto dosud nebylo zkoumáno, ale některé detaily opravdu ukazují na spojení mezi těmito ranými rukopisy a pozdějšími traktáty.[489] Jeden příklad za všechny: ve svém pojednání *Traité de haute composition musicale* si Rejcha představuje mohutný moderní orchestr a přidává ukázkovou kompozici založenou na ódě básníka Ludwiga Gottharda Kosegartena (1758–1818) nazvanou *L'Harmonie des sphères* (Harmonie sfér).[490] Tento kus pro dvojsbor a orchestr začíná akordickým postupem hraným výhradně tympány ve čtyřech oddělených hlasech. Zdrojem pro tento kus bylo skladatelovo vídeňské období, jelikož skladbu dvakrát zmiňuje v *Kunst der practischen Harmonie*. Rejcha určitě plánoval

489 Tyto rané traktáty byly publikovány s komentáři a úvodem editorů v REICHA 2013.

490 Ve svém spise *Traité de haute composition musicale* (REICHA 1825, sv. II, s. 331) uvádí Rejcha chybně, že byl autorem textu Friedrich Schiller.

séquences doivent avoir irrité les auditeurs contemporains. Il n'empêche que le mode de complexité harmonique et rythmique adopté par Beethoven dans sa dernière manière, de même que le langage harmonique avancé du XIXe siècle en général, peut avoir été influencé par les compositions exemples de Reicha.

Si les *Practische Beispiele*, les *Trente-six fugues* et *L'Art de varier* op. 57 peuvent être considérés comme une nouveauté à part entière – des compositions-modèles qui déclenchent un discours théorique –, Reicha a aussi esquissé deux vastes traités théoriques en allemand qui ne furent jamais publiés. *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Les Principes de l'harmonie pratique) furent très probablement écrits à Hambourg et se présentent comme un manuscrit prêt pour l'impression, tandis que *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique), vraisemblablement rédigé pendant la période viennoise de Reicha, est resté à l'état d'ébauche. Le départ de Reicha pour Paris empêcha sa publication et on peut penser que le contenu de ces manuscrits se matérialise plus ou moins explicitement dans les traités parisiens publiés de Reicha. Ceci n'a pas encore fait suffisamment l'objet de recherches, mais certains détails montrent effectivement un lien entre les manuscrits de jeunesse et les traités postérieurs [489]. Un exemple peut servir de preuve. Dans son *Traité de haute composition musicale*, Reicha envisage un orchestre moderne aux forces considérables et fournit une composition-exemple fondée sur une ode du poète Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818), intitulée *L'Harmonie des sphères* [490]. Cette pièce pour double chœur et orchestre s'ouvre sur une progression d'accords jouée exclusivement par les timbales écrites à quatre parties séparées. La source de cette pièce remonte à la période viennoise de Reicha puisqu'il la mentionne à deux reprises dans sa *Kunst der practischen Harmonie*. Il avait en effet prévu de la publier en annexe de ce traité de jeunesse avant de la reporter au second volume de son *Traité de haute composition* publié vingt ans plus tard, en 1825. Un des autres aspects particulièrement intéressants serait son traitement très détaillé de la technique de variation qui est liée au genre mais aussi à la pratique de la fragmentation motivique dans les sections de développement de forme sonate, et qui revient plus tard de façon très saillante dans son *Traité de haute composition musicale*. Si le contenu des traités parisiens est plus vaste puisqu'il couvre le dessin mélodique, le contrepoint

489 Ces traités de jeunesse ont été publiés, avec des commentaires et une introduction, dans REICHA 2013a.

490 Dans son *Traité de haute composition musicale* (REICHA 1825, vol. II, p. 331), Reicha attribue par erreur le poème à Friedrich Schiller.

COURS
de Composition Musicale
ou
TRAITÉ COMPLET
et Raisonné
d'Harmonie Pratique
DÉDIÉ
à Monsieur de la Ferté,
Intendant Général de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi
PAR ANTOINE REICHA,
Professeur de Composition à l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation.
Prix : 48f
Propriété de l'Editeur — Déposé à la Librairie.
A PARIS
Chez GAMBARO, Au Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue Croix des Petits Champs, N.° 44.
9
Vm8 781

81 Antoine Reicha : *Cours de composition musicale*. Paris : Gambaro, [1819], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-781. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

rigoureux et libre, l'harmonie et la forme, on peut trouver des premières moutures de ces sujets théoriques importants dans les écrits théoriques de jeunesse de Reicha. Toutefois, la véritable nouveauté d'approche de la théorie de jeunesse de Reicha est plus évidente dans ses compositions-modèles et les commentaires qui s'y rapportent. On peut aussi affirmer sans se tromper que les sujets théoriques changent de priorité. Tandis que les écrits de jeunesse se concentrent principalement sur le traitement des progressions harmoniques, la technique de variation et l'organisation des accords, les traités parisiens ajoutent des sujets pour lesquels Reicha est principalement connu : la description de la forme sonate, le contrepoint strict et l'écriture fuguée, y compris la « fugue phrasée », d'autres aspects élaborés de la fragmentation mélodique et de façon frappante, mais on l'oublie souvent, l'orchestration.

La théorie parisienne de Reicha

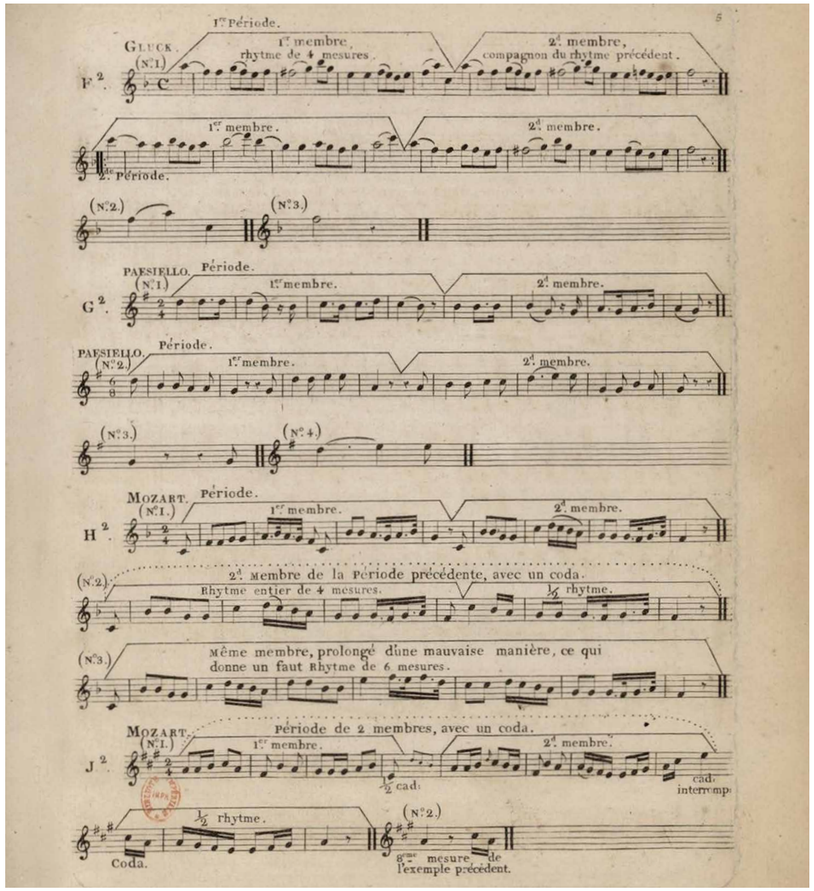
Reicha est arrivé à Paris en 1808 pour échapper à l'invasion de l'Autriche par Napoléon. Il fuyait Vienne où on se préparait massivement à la guerre attendue – ce n'était pas l'endroit propice pour enseigner la musique. Il préféra retourner à Paris où il avait déjà vécu entre 1799 et 1802. À cette époque, Reicha avait tenté une fois de plus de percer en tant que compositeur d'opéra mais échoué pour diverses raisons, ainsi qu'il le décrit dans son autobiographie. Il n'empêche, Paris était aussi une expérience positive, se faire des amis et prendre ses marques dans la vie culturelle riche de la capitale française. Quand il y revint en 1808, il se concentra clairement sur sa réputation grandissante de professeur et de théoricien. Pendant les premières années, il termina deux traités : un manifeste sur l'esthétique de la musique contemporaine intitulé *Sur la musique comme art purement sentimental*, qui resta inédit à l'époque, et le *Traité de mélodie*, publié en 1814. Reicha affirmait que le sujet du traitement mélodique n'avait pas été étudié dans les traités théoriques et que son livre comblerait cette lacune. C'est en partie vrai, en particulier en ce qui concerne la méthode d'analyse des structures de phrase. Il inclut d'amples exemples de compositeurs d'opéra classiques, principalement de la période 1770-1800, et donne une analyse phrastique au sens moderne, marquant les structures de phrase et fournissant des explications-commentaires, comme il l'avait fait plus tôt dans ses commentaires sur les *Practische Beispiele*. Les considérations sont limitées aux types de cadences

publikovat tuto kompozici jako dodatek svého dřívějšího pojednání, převedl ji však do druhé části *Traité de haute composition,* jež byla publikována o dvacet let později v roce 1825. Dalším aspektem Rejchova specifického zájmu může být jeho podrobné pojednání o variačních technikách, spojených s variacemi jako žánrem, ale také s praxí fragmentace tématu v úsecích sonátového provedení, ke kterému se Rejcha výrazně vrací v pozdějším *Traité de haute composition musicale*. Zatímco pařížské traktáty jsou mnohem rozsáhlejší, jelikož pojednávají o melodické koncepci, přísném a volném kontrapunktu, harmonii a formě, dřívější pojetí těchto důležitých teoretických témat lze zpětně dohledat v Rejchových raných teoretických spisech. Rejchova raná teorie, která vyniká zcela novátorským přístupem, je zřejmější v jeho ukázkových kompozicích a připojených komentářích. Lze také s jistotou konstatovat, že tato teoretická témata se přesouvají ve svém zaměření. Zatímco rané spisy se převážně zaměřovaly na pojednání o harmonických postupech, variačních technikách a uspořádání akordů, pařížské traktáty přidávají témata, jež Rejchu proslavila nejvíce: popis sonátové formy, přísný kontrapunkt a zpracování fugy včetně „fugue phrasée", později zpracované aspekty melodické fragmentace, a především často přehlížené instrumentace.

Rejchova pařížská teorie

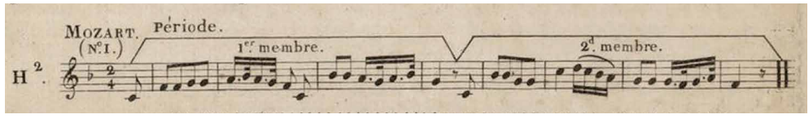
Rejcha přišel do Paříže v roce 1808, kdy unikl Napoleonově invazi do Rakouska a uprchl z Vídně, kde se konaly masivní přípravy na očekávaný konflikt, čímž se toto město stalo nevhodným pro výuku hudby. Vrátil se proto do Paříže, kde již žil mezi lety 1799–1802. Tehdy se Rejcha znovu pokoušel prosadit jako operní skladatel, ale jak popisuje ve své autobiografii, z různých důvodů neuspěl. Přesto Paříž znamenala pozitivní zkušenost, Rejcha si zde našel přátele a usadil se v bohatém kulturním životě francouzské metropole. Když sem přišel podruhé, jasně se zaměřil na svou stoupající pověst prestižního učitele a teoretika. Během prvních let dokončil dva traktáty, manifest o estetice současné hudby pojmenovaný *Sur la musique comme art purement sentimental* (O hudbě jako ryze citovém umění), který ve své době publikován nebyl, a *Traité de mélodie* (Pojednání o melodii), které bylo vydáno v roce 1814. Rejcha zde prohlásil, že téma zpracování melodie nebylo dosud v teoretických traktátech pojednáno – tuto mezeru měla jeho

qu'il associe aux divers types de phrases. Il emploie des signes graphiques pour indiquer les différentes parties de la période, comme le montre cet exemple tiré de *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée) de Mozart :



82 Antoine Reicha : *Traité de mélodie*. Paris : l'auteur, 1814, planche d'exemples 5, exemple H² / svazek notových příkladů, deska č. 5, příklad H². F-Pn, VM8-783. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

kniha zaplnit. To je z části pravda, zejména s ohledem na způsob analýzy struktury frází. Rejcha uvedl četné příklady klasicistních operních skladatelů, především z období 1770–1800, a připojil analýzu frází v moderním slova smyslu, přičemž vytyčil strukturu frází a uvedl vysvětlení formou komentářů, jak to už učinil v dřívějších *Practische Beispiele*. Úvahy se omezují na typy kadencí, které Rejcha spojil s různými typy frází. Aby označil různé části periody, užívá grafická znaménka, jak je ukázáno na příkladu z Mozartovy *Die Zauberflöte* (Kouzelné flétny):



83 Antoine Reicha : *Traité de mélodie*. Paris : l'auteur, 1814, planche d'exemples 5, détail de l'exemple H² / svazek notových příkladů, deska č. 5, detail příkladu H². F-Pn, VM8-783. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Jeho technické popisy zahrnují důležité složky moderní analýzy frází, jako jsou typy kadencí a odlišení rytmu a metra. Rejcha také probírá důležité téma – popis velké formy, které jeho první francouzský traktát proslavilo. Na příkladech celých árií či vět od Mozarta, Haydna, Sacchiniho a jiných skladatelů prochází frázi za frází skrze celé schéma formy. Svým popisem „grande coupe binaire" (velké dvojdílné formy) předestřel rané vysvětlení sonátové formy, které bylo založeno spíše na tematických než na harmonických odlišnostech. Termín „grande coupe binaire" nicméně nepředstavoval nový koncept v Rejchově pařížské teorii. Ve *Philosophisch-Practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* Rejcha popisuje neobvyklé tóninové zakončení sonátové expozice a uvádí příklad k novému přístupu k sonátové formě (č. 7 v *Practische Beispiele*). V této souvislosti mluví o formě zmíněné věty, jako by byla založena na „zwei Hauptttheilen", což je německý originál pozdějšího termínu „grande coupe binaire". Toto Rejchovo uvažování o sonátové formě nás tedy vede zpět do hamburských let. Rejcha popisuje „grande coupe binaire" i z jiného pohledu v *Traité de haute composition,* kde rozšiřuje svůj dřívější popis dvěma způsoby: nejprve vysvětluje hudební motivy a „idées" a jejich uspořádání v různých velkých formách. Toto probírá velmi důkladně, s mnohem větším zaměřením na úlohu v rámci formy než to

Ses descriptions techniques comprennent des composantes importantes de l'analyse phrastique moderne, telles que les types de cadence et la différenciation du rythme et du mètre. En outre, il traite d'un sujet majeur qui a rendu célèbre son premier traité français publié : la description de la grande forme. À l'aide d'exemples d'arias ou de mouvements entiers de Mozart, de Haydn, de Sacchini et d'autres, il passe en revue les plans formels phrase par phrase. Avec sa description de la « grande coupe binaire », il livre une des premières explications de la forme sonate fondée sur des distinctions thématiques plutôt qu'harmoniques. Mais la « grande coupe binaire » n'est pas un concept nouveau de la théorie parisienne de Reicha. Dans ses *Philosophisch-Practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen*, il décrivait déjà des expositions de sonate qui se terminent de façon inhabituelle sur le plan tonal, et fournissait un exemple d'une approche renouvelée de la forme sonate (n° 7 des *Practische Beispiele*). Dans ce contexte, il parlait de la forme du mouvement en question comme étant coulée dans deux parties principales : « zwei Haupttheilen », ce qui n'est autre que l'original allemand du terme plus tardif de « grande coupe binaire ». Ainsi, les considérations de Reicha sur la forme sonate remontent à ses années de Hambourg. À l'autre extrémité chronologique, Reicha décrira la « grande coupe binaire » dans son *Traité de haute composition*, où il élargira sa description antérieure de deux manières : tout d'abord, il expliquera les motifs et « idées » musicales dans leur organisation en diverses grandes formes. Il traitera ceux-ci de façon très détaillée, en se concentrant beaucoup plus sur les fonctions formelles que ce n'était possible dans le *Traité de mélodie*. Ensuite, il utilisera des représentations graphiques pour visualiser les parties des formes sonate (et rondo) d'une manière qui ne deviendra courante que bien plus tard au cours du XIXe siècle [491].

La terminologie qu'il emploiera pour les sections formelles de la forme sonate sera en partie nouvelle elle aussi : les thèmes principaux de l'exposition seront appelés les « idées mères ». – Reicha n'applique pas la différence de genres masculin et féminin pour les thèmes, comme le fera plus tard le théoricien allemand Adolph Bernhard Marx [492]. Sa terminologie se concentre bien plutôt sur l'importance des thèmes principaux, exprimée de façon métaphorique : l'« idée mère » donne naissance au matériau motivique qui sera utilisé à travers tout le mouvement.

491 Voir BONDS 2010, p. 266.

492 Adolph Bernhard Marx, cf. HEITMANN 2018.

bylo možné v *Traité de mélodie*. Dále používá grafické zobrazení částí sonátových (a rondových) forem způsobem, který se stal standardem až mnohem později v 19. století.[491]

Terminologie, kterou Rejcha používá pro formální úseky sonátové formy, je rovněž částečně nová: hlavní témata jsou v expozici pojmenována „idée mère" (mateřská myšlenka). Rejcha zde neužívá tematickou genderovou rozdílnost, jak to později činil německý teoretik Adolph Bernhard Marx;[492] jeho terminologie se namísto toho zaměřuje na důležitost hlavních témat v metaforickém smyslu: z „idée mère" se rodí motivický materiál, který bude použit v celé větě.

Traité de haute composition musicale je posledním ze tří hudebních pojednání vydaných mezi lety 1814–1825. Studijní plán završuje svým zaměřením na přísnou a volnou kompozici fugy, techniky kontrapunktu a ve své poslední části poskytuje zmíněné pojednání o práci s motivy a motivické formě. Ale to není všechno. Na úplném konci tohoto traktátu si Rejcha představuje nové přístupy k hudbě a jejich účinky, kterých bude dosaženo daleko v budoucnosti. Potenciál vidí v analýze technologií práce se zvukem a jeho šířením, sní o optimalizované účinnosti, z čehož se mnohem později vyvine muzikoterapie, a spatřuje potenciál v rozpracování čtvrttónů a nepravidelných meter – ty posledně jmenované již dříve uplatnil a popsal ve svých německých traktátech. Blíže k realizaci měly jeho úvahy o rozšíření orchestrálního zvuku skrze znásobený počet zapojených nástrojů a hlasů, jejich rozestavení a neobvyklou práci s nimi, což bylo uskutečněno Rejchovým studentem Berliozem v jeho *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844). Není jisté, zda se Berlioz dozvěděl o orchestrálních efektech výslovně od Rejchy – koneckonců Rejcha byl jeho učitelem kontrapunktu – ale určitě spolu toto probírali. Rejchovo myšlení, jak je ukazuje v této kapitole *Traité de haute composition*, je příliš podobné pozdějšímu Berliozovu zacházení s orchestrem, jeho interpretační praxi a spisům, než aby se jednalo o náhodu. Berlioz si stěžuje, že instrumentace není na Pařížské konzervatoři vyučována, ale můžeme pouze spekulovat o tom, zda tuto mezeru nezaplnila Rejchova pojednání. Rejcha vyučoval hudební teorii jako rozmanitý a komplexní obor – komplexní ve smyslu rozšířené perspektivy směrem k hudebním strukturám, které překračují tradiční dogmata harmonie a kontrapunktu a zahrnují instrumentaci, rytmus a interpretační praxi.

491 Srov. BONDS 2010, s. 266.

492 Adolph Bernhard Marx, srov. HEITMANN 2018.

Le *Traité de haute composition musicale* est le dernier des trois traités de théorie musicale de Reicha publiés entre 1814 et 1825. Il termine le cursus d'études en mettant l'accent sur l'écriture de fugue, stricte et libre, les techniques de contrepoint, et sa dernière partie aborde les aspects que nous venons de mentionner du développement motivique (des « idées ») et de la forme (les « coupes »). Mais ce n'est pas tout. À la toute fin de son traité, Reicha envisage des effets et de nouvelles façons d'aborder la musique qui regardent loin dans le futur. Il voit les potentialités qu'offriraient l'analyse de la production du son et la technologie, il rêve de l'efficacité optimisée de ce qui deviendra la musicothérapie en des temps bien ultérieurs, et il voit les potentialités qu'offrirait la mise en œuvre de quarts de ton et de mesures irrégulières – qu'il avait déjà pratiquées et décrites dans ses traités en allemand. La réalisation serait plus proche pour ses considérations sur la variété enrichie d'effets orchestraux qu'on peut obtenir en multipliant le nombre d'instruments et de voix, par leur positionnement et leur utilisation inhabituelle, qui furent mises en pratique par son étudiant Berlioz dans son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844). On ne sait pas clairement si Berlioz fut explicitement instruit des effets orchestraux par Reicha – après tout, Reicha était son professeur de contrepoint – mais ils doivent en avoir discuté. La pensée de Reicha telle qu'elle apparaît dans ce chapitre de son *Traité* est trop proche du traitement orchestral, de la pratique d'exécution et des propres écrits de Berlioz plus tard pour qu'il s'agisse d'une coïncidence due au hasard. Berlioz se plaignait que l'orchestration n'était pas enseignée au Conservatoire, mais on peut spéculer sur l'impact des traités de Reicha pour combler cette lacune. Reicha enseignait la théorie de la musique comme un domaine varié et inclusif – inclusif au sens d'une perspective élargie en direction de structures musicales qui débordent les dogmes traditionnels de l'harmonie et du contrepoint pour inclure l'instrumentation, le rythme et la pratique d'exécution. Un autre étudiant de Reicha, Daniel Jelensperger (1799-1831), décrit la manière d'enseigner de Reicha telle qu'elle se reflète dans son *Traité* : fort de ses années d'enseignement, Reicha se concentre sur les aspects techniques de la théorie de la musique comme un maître artisan enseigne son apprenti dans son atelier – couper, assembler, mesurer [493]. Dans cet ordre d'idées, on

493 JELENSPERGER 1829, p. 126 : « Reicha führt seinen Lehrling in seine Werkstätte, wo dieser sehen kann, wie der Meister selber arbeitet; er lehrt ihm Zuschneiden, Zusammenfügen und endlich auch Massnehmen. » [Reicha conduit son apprenti dans son atelier, où celui-ci peut observer comment le maître lui-même travaille ; il lui apprend la coupe, l'assemblage, et finalement aussi les mesures.]

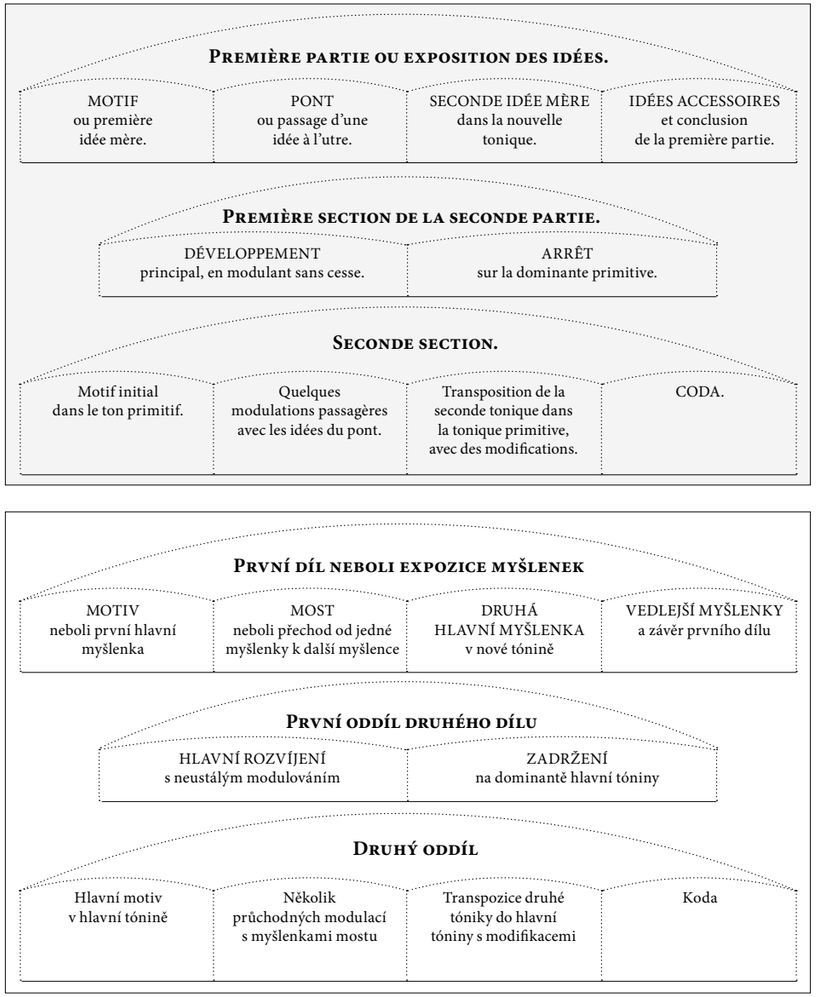


Schéma de la « grande coupe binaire », cf. REICHA 1825, p. 300 / Schéma velké dvojdílné formy, český překlad viz REICHA 2016, s. 858

pourrait ajouter que Reicha doit avoir partagé ses visions du futur de la musique, sans être spécifique ou systématique, mais avec la priorité d'un esprit novateur.

Deuxième des trois traités principaux de Reicha, son *Cours de composition musicale* publié en 1819 [494] confirme la trajectoire de la théorie reichienne : c'est une théorie basée sur des approches pratiques, des exemples pratiques et des idées neuves. Axé sur l'harmonie, il s'insère bien entre le *Traité de mélodie*, qui ne traitait que superficiellement des progressions harmoniques, et le *Traité de haute composition musicale* qui est centré sur le contrepoint. Mais réduire le *Cours* à un traité d'harmonie ne lui rendrait pas justice. Il contient des chapitres remarquables en ce qui concerne l'analyse et l'orchestration. Ce dernier point est particulièrement important, car ce *Cours de composition musicale* de Reicha est aussi l'un des premiers traités (bien que non sous forme de publication indépendante) sur les instruments et l'orchestration [495], un genre que plusieurs de ses étudiants continueront de développer dans leurs propres traités d'orchestration. Outre le *Traité général d'instrumentation* (1837) de Georges Kastner (1810-1867) et le traité d'orchestration de Berlioz déjà mentionné, c'est le *Catechism on the Art of Writing for an Orchestra* d'Alexander Hamilton (1835) qui doit explicitement son existence au *Cours de composition musicale* de Reicha [496].

Les traités de Reicha [497] reflètent son approche empirique, qui fait le va-et-vient entre des sujets variés de sa large expérience de styles et de répertoires divers, comme on le ferait dans une salle de classe sans l'utilisation d'un manuel. L'utilisation de ses propres exemples et la publication de quantité d'entre eux dans son *Cours* et son *Traité* confirment qu'il cherche à intensifier la connaissance et l'expérience en réitérant un contenu plutôt qu'en passant trop de temps en considérations philosophiques ou spéculatives. Cela permettait à ses étudiants de parcourir le cursus de son enseignement plus vite et avec une grande variété d'applications stylistiques. Comme Jelensperger le mentionne, les étudiants

494 REICHA 1819. Généralement daté de 1818 dans la littérature musicologique, l'ouvrage ne fut reçu au dépôt légal que le 6 juillet 1819 (voir notice 8b).

495 CHRISTENSEN 2021, p. 303.

496 Voir REICHA 2013a, p. 48 : dans une lettre à Fétis du 29 juin 1857, John Bishop écrit : « Vous trouverez que le livre est principalement compilé du « Cours d'harmonie » de Reicha [!…]. »

497 Il faut mentionner ici le dernier traité de Reicha, *Art du compositeur dramatique*, publié en 1833, où il résume sa vaste expérience de la composition opératique et de la mise en musique de textes dramatiques (voir chapitre VII).

Jiný Rejchův student Daniel Jelensperger (1799–1831) popisuje Rejchův učební styl, jak je reflektován v Rejchově *Traité*: stejně jako mistr řemeslník vyučuje učně ve své dílně řezání, skládání a měření, Rejcha se na základě letitých pedagogických zkušeností zaměřil na technické aspekty hudební teorie.[493] V tomto smyslu můžeme dodat, že Rejcha musel sdílet své vize budoucí hudby, aniž by byl konkrétní či systematický, avšak s důrazem na novátorského ducha.

Druhý ze tří hlavních traktátů, *Cours de composition musicale* (Učebnice hudební kompozice), vydaný v roce 1819,[494] potvrzuje směr Rejchovy teorie, založený na praktických přístupech, praktických ukázkách a novátorských nápadech. Pokud se zaměříme na harmonii, *Cours* se pohybuje mezi *Traité de mélodie,* které jen částečně pojednává o aspektech harmonie, a *Traité de haute composition musicale,* jež se zaměřuje na kontrapunkt. Avšak redukovat *Cours* pouze na učebnici harmonie by nebylo spravedlivé. Kniha obsahuje pozoruhodné kapitoly týkající se analýzy a instrumentace. Toto druhé téma je obzvláště důležité, jelikož se jedná o jedno z prvních pojednání (přestože není samostatnou publikací) o nástrojích a instrumentaci,[495] žánru, který někteří z jeho studentů později rozpracovali ve svých vlastních instrumentačních traktátech. Vedle *Traité général d'instrumentation* (1837) Georgese Kastnera (1810–1867) a již zmíněného Berliozova pojednání o instrumentaci se jedná o *Catechism on the Art of Writing for an Orchestra* (1835) Alexandera Hamiltona, který vděčí za svou existenci výhradně Rejchovu *Cours de composition musicale.*[496]

Rejchovy učebnice[497] odrážejí jeho empirický přístup, podrobně procházejí různá témata na základě jeho hlubokých zkušeností s různými styly a repertoárem, jak by to činil učitel ve třídě bez použití učebnice. Rejcha používá své vlastní příklady, mnoho z nich vydává v *Cours* a v *Traité,* takovým opakováním obsahu se snaží zintenzivnit znalosti a zkušenosti, místo aby ztrácel příliš mnoho času filozofickými a spekulativními úvahami. To studentům umožňuje projít Rejchův

493 JELENSPERGER 1829, s. 126: „Reicha uvádí učně do své dílny, kde může pozorovat, jak mistr sám pracuje; učí ho řezat, spojovat, a konečně také měřit." Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

494 REICHA 1819. Ačkoli se v muzikologické literatuře obecně uvádí rok vydání 1818, svazek byl přijat jako povinný výtisk až 6. července 1819.

495 CHRISTENSEN 2021, s. 303.

496 Srov. REICHA 2013a, s. 48: v dopise Fétisovi (29. červen 1857) John Bishop píše: „Uvidíš, že kniha je sestavena především z Rejchova < Cours d'harmonie > [!…]." Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

497 Je třeba zde zmínit Rejchovu poslední učebnici *Art du compositeur dramatique*, vydanou v roce 1833, v níž shrnuje své obsáhlé zkušenosti s komponováním oper a zhudebňováním dramatických textů (viz kapitola VII).

de Reicha représentaient des approches stylistiques très différentes dans leurs propres carrières de compositeur, allant de l'écriture pathétique de George Onslow (1784-1853) aux contredanses de Jean-Baptiste Tolbecque (1797-1869) en passant par le sombre *Requiem* d'Alphonse Vergne (1800-1826) [498]. Ceci nous amène aux deux dernières sections de ce chapitre : les étudiants de Reicha et l'héritage de sa théorie de la musique.

Les élèves de Reicha

Un des élèves de Reicha, Daniel Jelensperger, souligne l'influence immense que Reicha avait à travers ses élèves, du fait de leur nombre et de leur diversité.

> « Cette influence se fit principalement par son enseignement oral. Les compositions avec lesquelles il débuta à Paris, son empressement à former ses étudiants et l'avantageux succès de ses efforts dans ce domaine, tout comme son poste de professeur de composition au Conservatoire, ne tardèrent pas à lui valoir un nombre si considérable de disciples qu'il lui était aisé de diffuser ses opinions parmi eux et, par leur intermédiaire, à l'échelle générale. Il doit y avoir peu de villes en France où il n'y ait au moins un professeur qui se dise élève de Reicha [499]. »

Cette diversification peut être étendue au-delà des frontières de la France. Reicha avait attiré de nombreux élèves d'autres pays européens, dont Friedrich von Flotow (1812-1883) et Wilhelm Mangold (1796-1875), Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826) et Waldemar Thrane (1790-1828), abordé plus en détail ci-dessous. Le style d'enseignement de Reicha au Conservatoire est bien documenté. Ses cours de contrepoint avaient lieu trois fois par semaine, d'une durée de deux heures chacun, et ils comprenaient six étudiants actifs (« en exercice ») et six auditeurs ou étudiants candidats qui avaient cours avec les assistants de Reicha [500].

498 JELENSPERGER 1829, p. 127.

499 *Ibid.*, p. 125 : « Dieser Einfluss geschah zuförderst durch seinen mündlichen Unterricht. Die Compositionen, mit welchen er in Paris debütirte, seine Geneigtheit, Schüler zu bilden und der günstige Erfolg seiner Bemühungen in diesem Fache, so wie auch seine Stelle als Lehrer der Composition im Conservatorium, verschafften ihm bald eine so grosse Anzahl Jünger, dass es ihm leicht ward, seine Ansichten auf sie, und durch sie allgemein, zu verbreiten. Es sind wohl wenig Städte in Frankreich, worin nicht wenigstens Ein Lehrer waltete, der sich Schüler von Reicha nennt. »

500 VOGEL 2003, p. 219.

učební plán rychleji a s širokou škálou stylového využití. Jak zmiňuje Jelensperger, Rejchovi studenti zastupují ve své vlastní kompoziční kariéře velmi odlišné stylistické přístupy, které sahají od patetických skladeb George Onslowa (1784–1853) přes temné *Requiem* Alphonse Vergneho (1800–1826) ke kontratancům Jeana Baptisty Tolbecquea (1797–1869).[498] Toto nás vede k posledním dvěma částem této kapitoly, jež tvoří Rejchovi studenti a odkaz jeho hudební teorie.

Rejchovi studenti

Rejchův student Daniel Jelensperger zdůrazňuje, že Rejchův vliv prostřednictvím jeho studentů byl obrovský, a to díky jejich velkému množství a různorodosti:

> „K tomuto účinku došlo především díky jeho ústní výuce. Své kompozice, které v Paříži představoval, jeho ochota vyučovat studenty a pozitivní dopad jeho úsilí v této disciplíně stejně jako jeho postavení učitele skladby na Pařížské konzervatoři mu brzy zajistily tak značný počet příznivců, že bylo pro něj lehké šířit své názory mezi ně i celou veřejnost. Ve Francii je asi jen několik míst, kde by nebyl alespoň jeden učitel, který by se neoznačoval za Rejchova studenta."[499]

Tuto rozmanitost můžeme rozšířit za hranice Francie. Rejcha přitáhl mnoho studentů z jiných evropských zemí, mezi nimi Friedricha von Flotow (1812–1883) a Wilhelma Mangolda (1796–1875), Juana Crisóstoma Arriagu (1806–1826) a Waldemara Thranea (1790–1828), jimž se věnujeme dále. Rejchův pedagogický styl na konzervatoři je dobře zdokumentován. Jeho lekce kontrapunktu se konaly třikrát týdně, vždy po dvou hodinách, a sestávaly se ze šesti aktivních studentů („en exercise") a šesti posluchačů nebo studentů aspirantů vyučovaných Rejchovými asistenty.[500]

Rejchovi studenti byli jak interprety, tak skladateli stejně jako teoretiky. Jelikož se Rejcha nezaměřoval pouze na teoretická pravidla, ale spojoval aspekty skladebné struktury s interpretačními výzvami, jeho učení oslovilo celou tuto různorodou skupinu. Toto tvrzení opět dosvědčuje jeho sbírka ukázkových kompozic. Skladebné problémy vždycky v Rejchově myšlení souvisely s interpretační praxí.

498 JELENSPERGER 1829, s. 127.

499 *Ibid.*, s. 125. Pro originální citaci viz francouzká verze textu.

500 VOGEL 2003, s. 219.

Les élèves de Reicha étaient tant des interprètes que des compositeurs et des théoriciens. Si son enseignement attirait ce groupe divers, c'est grâce au fait que Reicha ne se focalisait pas seulement sur des lois théoriques, mais combinait des aspects de structure compositionnelle avec des défis d'exécution. De nouveau, son recueil de compositions-exemples en est la preuve : les problèmes compositionnels coïncident toujours avec la pratique interprétative dans la pensée musicale de Reicha. Son élève Henri Brod (1799-1839) devint un hautboïste et compositeur célèbre, peut-être inspiré par l'intérêt de Reicha pour les compositions pour instruments à vent. Adolphe Adam (1803-1857), connu pour ses opéras et son ballet *Giselle* (1841), entra au Conservatoire en 1821 pour étudier la composition avec François-Adrien Boieldieu (1775-1834). Il confirme l'efficacité de Reicha pour enseigner la matière complexe du contrepoint :

> « Reicha était aussi expéditif qu'Eller [*sic*] était lent. On faisait en une année le cours de contrepoint chez Reicha, il en fallait cinq chez Eller [501]. »

André-Frédéric Eler (1764-1821, et non « Eller ») fut longtemps actif au Conservatoire où il occupa diverses fonctions, dont celle de professeur de contrepoint entre 1816 et 1821. Cette période se chevauche avec celle qui débute pour Reicha avec sa nomination au poste de professeur de contrepoint au Conservatoire en 1818. Reicha avait d'abord établi sa réputation en tant qu'enseignant privé après son installation définitive à Paris en 1808 – dix ans avant d'être appelé au Conservatoire – et avait « une grande quantité d'élèves », comme il le raconte dans son autobiographie [502]. Sa réputation de professeur formé parmi les classiques viennois lui attirait des étudiants à Paris, comme on le sait grâce à la *Notice sur Reicha* de Jacques-Auguste Delaire (1795-1864) qui fut son élève pendant les premières années parisiennes de Reicha [503].

Le comte de Sèze, qui recommanda Reicha pour un poste de professeur au Conservatoire de Paris, mentionnait que huit « élèves » de Reicha avaient déjà obtenu des postes dans cette institution, dont le violoniste Pierre Baillot (1771-1842), le compositeur Alexis de Garaudé (1779-1852) – qui fut, lui, effectivement l'élève de Reicha –, le flûtiste Joseph Guillou (1787-1853) – il participa à des exécutions

501 ADAM 1857, XIV, cité d'après VOGEL 2003, p. 219.

502 Voir REICHA 2011, p. 86.

503 DELAIRE 1837, p. 10, cité d'après REICHA 2013a, p. 46.

Jeden z jeho studentů Henri Brod (1799–1839) se stal slavným hobojistou a skladatelem snad na základě inspirace Rejchovým zájmem o kompozici pro dechové nástroje. Adolphe Adam (1803–1857), jenž se proslavil svými operami a baletem *Giselle* (1841), se zapsal na konzervatoř v roce 1821, aby zde studoval kompozici u François-Adriena Boieldieua (1775–1834). Adam potvrzuje Rejchovu úspěšnost při výuce spletitého tématu, jakým je kontrapunkt:

> „Rejcha byl natolik aktivním, nakolik byl Eller [*sic*] pomalým. U Rejchy jsme měli výuku kontrapunktu během jednoho roku, u Ellera bylo potřeba let pět."[501]

André-Frédéric Eler (1764–1821, nikoli „Eller") dlouhou dobu zastával různé funkce na Pařížské konzervatoři, mezi lety 1816–1821 zde vyučoval kontrapunkt. Toto období se překrývá s Rejchovým jmenováním učitelem kontrapunktu na konzervatoři v roce 1818. Rejcha se po svém trvalém přesídlení do Paříže v roce 1808, deset let předtím než byl povolán na konzervatoř, etabloval nejprve jako soukromý učitel a jak zmiňuje ve své autobiografii, měl „velký počet žáků".[502] Jak se dozvídáme z *Notice sur Reicha* Jacquesa Augusta Delaira (1795–1864), Rejchova studenta z jeho prvních pařížských let, byla to právě Rejchova pověst učitele, jenž byl školen v kontextu vídeňských klasiků, která ho učinila atraktivním pro studenty v Paříži.[503]

Hrabě de Sèze, který Rejchu doporučil na profesuru na Pařížskou konzervatoř, poznamenal, že osm z Rejchových „žáků" již získalo pozice na této instituci, mezi nimi houslista Pierre Baillot (1771–1842), skladatel Alexis de Garaudé (1779–1852), který opravdu byl Rejchovým studentem, flétnista Joseph Guillou (1787–1853), jenž se účastnil provádění Rejchových dechových kvintetů, houslista a dirigent François-Antoine Habeneck (1781–1849), houslista Pierre Rode (1774–1830) a hobojista Gustave Vogt (1781–1870).[504] Ačkoli někteří ze jmenovaných byli spíše Rejchovými přáteli a kolegy než jeho řádnými studenty, zmíněné doporučení ukazuje, jak dobře byl Rejcha propojen s pařížským hudebním životem.

Známými skladateli, kteří u Rejchy studovali soukromě, byli George Onslow a norský skladatel Waldemar Thrane. Onslow byl synem bohatého anglického šlechtice, který emigroval do Francie. Skladatel vyrostl v Clermont-Ferrand, přišel

501 ADAM 1857, XIV, citováno podle VOGEL 2003, s. 219. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

502 REICHA - VYSLOUŽIL 1970, s. 29, srov. REICHA 2011, s. 86.

503 DELAIRE 1837, s. 10, citováno dle REICHA 2013a, s. 46.

504 STONE 2001.

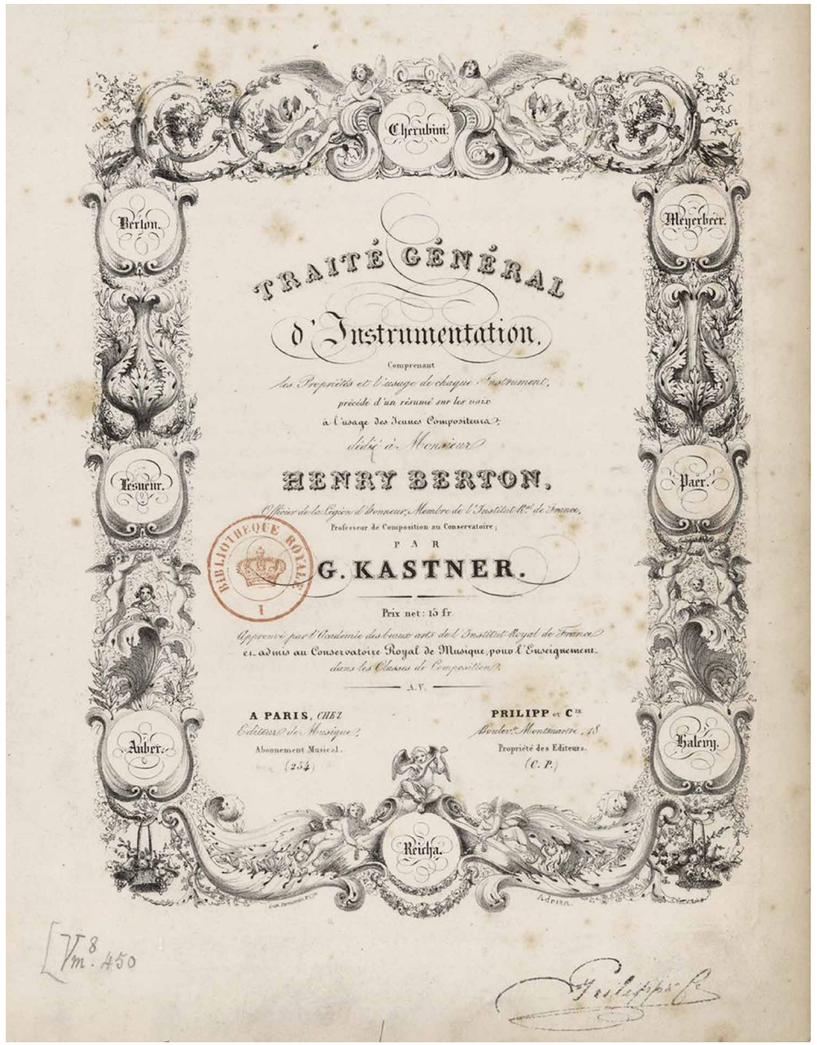
des quintettes à vent de Reicha –, le violoniste et chef d'orchestre François-Antoine Habeneck (1781-1849), le violoniste Pierre Rode (1774-1830) et le hautboïste Gustave Vogt (1781-1870) [504]. Bien que certains des noms cités soient des amis et collègues plutôt que des élèves proprement dits, cela montre à quel point Reicha était bien ancré dans le réseau de la vie musicale parisienne.

Les compositeurs remarquables qui se formèrent en privé avec Reicha étaient George Onslow et le compositeur norvégien Waldemar Thrane. Fils d'un riche noble anglais qui avait émigré en France, Onslow avait grandi à Clermont-Ferrand et était venu à Paris où il étudia avec Reicha en 1808. Il se fit connaître pour sa musique de chambre, un genre pas très en vogue en France, et ses symphonies. Son intérêt pour la musique instrumentale pourrait avoir été stimulé par Reicha. Thrane étudia avec Reicha en 1814-1815 et fut l'un des pionniers de la vie musicale norvégienne en tant que violoniste et chef d'orchestre ; ses compositions font la synthèse entre les influences des classiques viennois et de Carl Maria von Weber et la musique folklorique norvégienne. Reicha eut aussi pour élèves privées des femmes, car elles n'étaient pas autorisées à étudier la composition au Conservatoire. Parmi elles, Louise Farrenc (1804-1875), pianiste et compositrice, étudia avec Reicha à partir de 1819. Elle devint célèbre en tant que pianiste et obtint le poste de professeur de piano au Conservatoire de Paris en 1842. Louise Bertin (1805-1877) et Pauline Viardot (1821-1910) sont souvent mentionnées également comme ayant suivi les cours de Reicha, mais ceci n'est pas suffisamment attesté [505]. Pauline Viardot avait quinze ans à la mort de Reicha. Ces deux femmes firent une carrière de compositrice, Viardot était en outre une mezzo-soprano recherchée. Violoniste et compositeur belge de premier plan, Henri Vieuxtemps (1820-1881) étudia avec Reicha en 1835-1836, à l'époque de la composition de son premier concerto pour violon. D'autres élèves, à qui Reicha enseigna dans ses dernières années, devinrent des représentants majeurs de la musique française de la fin du XIXe siècle, dont Charles Gounod (1818-1893), élève privé de Reicha en 1836, et César Franck (1822-1890), qui étudia avec Reicha pendant dix mois en 1835-1836, également en élève privé.

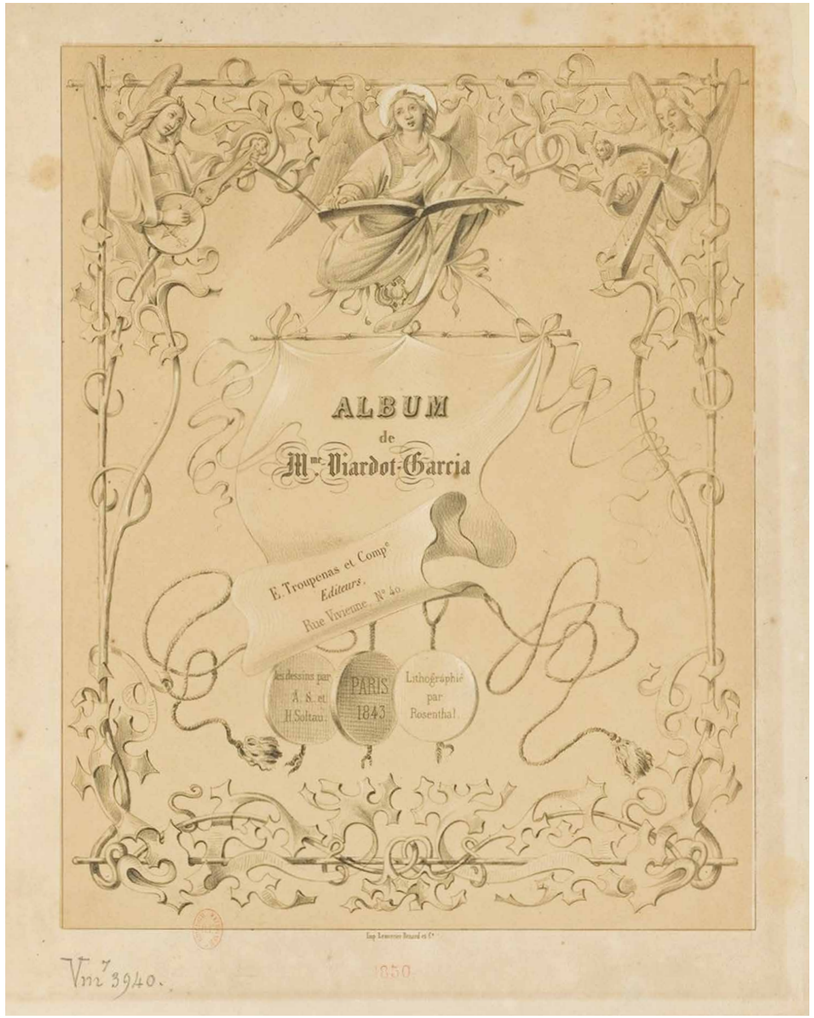
Certains des élèves de Reicha devinrent des théoriciens renommés qui poursuivirent l'œuvre pédagogique de Reicha en adoptant ses idées théoriques dans le cadre de leur propre pensée originale. Nous avons déjà mentionné Jelensperger

504 STONE 2001.

505 Louise Bertin est citée dans F-Pn, RES F-1246 (4).



84 Jean-Georges Kastner : *Traité général d'instrumentation.* Paris : Prilipp, 1837. F-Pn, VM8-450. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



85 Pauline Viardot : *Album de Mme Viardot-Garcia : huit morceaux de chant avec acc. de piano, chaque morceau précédé d'une lithographie.* Paris : E. Troupenas, [1843]. F-Pn, VM7-3940. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

do Paříže, kde v roce 1808 studoval u Rejchy. Onslow se stal slavným díky svým symfoniím a komorní hudbě, žánru, který ve Francii nebyl příliš populární. Jeho zájem o instrumentální hudbu mohl být podnícen Rejchou. Thrane, který studoval u Rejchy mezi lety 1814–1815, byl houslistou, dirigentem a zároveň průkopníkem norského hudebního života, jeho kompozice slučují vlivy vídeňských klasiků, Carla Marii von Webera a norské lidové hudby. Rejcha také vyučoval ženy, kterým nebylo dovoleno studovat kompozici na konzervatoři. Mezi ně se řadí Louise Farrenc (1804–1875), klavíristka a skladatelka, jež u Rejchy studovala od roku 1819. Proslavila se jako klavíristka a v roce 1842 na konzervatoři získala pozici profesorky klavíru. Ačkoli pro to nemáme žádné důkazy, jako Rejchovy studentky jsou často zmiňovány Louise Bertin (1805–1877) a Pauline Viardot (1821–1910).[505] V době, kdy Rejcha umírá, bylo Viardot patnáct let. Obě ženy si vybudovaly svou kariéru jako skladatelky, Viardot se navíc stala vyhledávanou mezzosopranistkou. Přední belgický houslista a skladatel Henri Vieuxtemps (1820–1881) studoval u Rejchy mezi lety 1835–1836, v té době také zkomponoval svůj první houslový koncert. Další studenti, které Rejcha učil později, se stali hlavními reprezentanty francouzské hudby pozdního 19. století, patří k nim Charles Gounod (1818–1893), Rejchův soukromý student v roce 1836, a César Franck (1822–1890), jenž u Rejchy soukromě studoval deset měsíců mezi lety 1835–1836.

Někteří z Rejchových studentů se stali známými teoretiky, kteří pokračovali v jeho pedagogické práci a přijali jeho teoretické myšlenky v rámci svého vlastního osobitého uvažování. Již jsme zmínili Jelenspergera, jenž byl jedním z prvních, který psal o Rejchově teorii ve své recenzi na *Traité de haute composition.* I přes svou brzkou smrt zanechal podivuhodný originální odkaz ve svém pojednání *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle* (Paříž 1830, německy Lipsko 1833), které dále rozvíjí myšlenku Gottfrieda Webera o číslování akordů podle stupňů v tónině, společně s úvahami ohledně souvislostí psychologie a harmonie, jež vykazují některé paralely s moderním kognitivním přístupem k hudbě.[506] Rejcha zahrnul jednu jeho fugu do svého *Traité de haute composition.* Jelikož Rejcha vydal pouze dvě fugy svých studentů – další pochází od Augusta Seuriota (1799–1880), který pracoval jako Rejchův asistent mezi lety 1823–1830 –, můžeme předpokládat, že tato pocta byla vyhrazena pouze pro Rejchovy mimořádné studenty.

505 Louise Bertin je zmíněna v F-Pn, RES F-1246 (4).

506 Viz RABINOVICH 2018.

qui fut l'un des premiers à écrire sur la théorie de Reicha dans son compte rendu du *Traité de haute composition.* Malgré sa mort précoce, il laisse une remarquable trace d'originalité avec *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle* (Paris 1830, en allemand Leipzig 1833), traité où il développe plus avant les idées de Gottfried Weber et son système de chiffrage des accords d'après les degrés de la gamme, avec également des réflexions sur les référents psychologiques de l'harmonie, qui font apparaître des parallèles avec la cognition musicale moderne [506]. Reicha inclut une fugue de Jelensperger dans son *Traité de haute composition.* Étant donné qu'il ne publia que deux fugues de ses élèves – la seconde est d'Auguste Seuriot (1799-1880), qui fut l'assistant de Reicha de 1823 à 1830 –, il faut présumer que cet honneur était réservé à ses seuls étudiants exceptionnels. Jean-Georges Kastner (1810-1867) fut brièvement l'élève du Reicha des dernières années, en 1835. La caractérisation qu'il fait de son enseignement est précieuse car elle indique la flexibilité de Reicha, qui ajustait sa méthode d'enseignement aux capacités, aux intérêts et aux forces de chaque étudiant individuellement, confirmant que les traités de Reicha ne devraient pas être interprétés par méprise comme des manuels fixes, mais comme des matériaux de cours rassemblés, à mettre en pratique souplement [507]. Kastner publia son *Traité général d'instrumentation* en 1837, quelques années avant que Berlioz ne commence à publier dans des journaux musicaux des chapitres de son traité d'orchestration. L'intérêt de Kastner pour les instruments à vent pourrait être lié au corpus des quintettes à vent de Reicha et à son enseignement de l'orchestration. Cet intérêt devient particulièrement évident dans le *Manuel général de musique militaire* de Kastner (1848) qui inclut des renseignements sur le saxophone, récemment inventé, et sur d'autres instruments du facteur Adolphe Sax (1814-1894). Un autre élève remarquable de Reicha est le compositeur et théoricien Auguste Barbereau (1799-1879), dont Berlioz s'attendait à ce qu'il devienne le successeur de Reicha au Conservatoire puisqu'il faisait partie des étudiants « qui se sont le plus entièrement identifiés avec sa méthode et son système [508]. » Barbereau pouvait aussi présenter des

506 Voir RABINOVICH 2018.

507 Voir VOGEL 2003, p. 220, citant Kastner : « Reicha habe nicht eine, sondern ebensoviele Methoden als Schüler gehabt. Es war ihm eine wichtige Aufgabe, sich ganz besonders der Fassungsfähigkeit jedes einzelnen seiner Lehrlinge anzubequemen » [Reicha n'avait pas une, mais autant de méthodes que d'élèves. C'était pour lui un devoir très important que de s'adapter à la capacité de chacun de ses apprentis.]

508 Berlioz, Antoine Reicha (nécrologie), *Journal des débats*, 3 juillet, 1836, BERLIOZ 1998, p. 488.

Jean-Georges Kastner (1810–1867) studoval u Rejchy krátce v roce 1835. Jeho zpráva o Rejchově výuce je cenná, jelikož ukazuje na Rejchovu flexibilitu v přizpůsobení jeho pedagogické metody konkrétním schopnostem, zájmům a silám každého studenta. Toto potvrzuje, že Rejchova pojednání by neměla být chápána jako jasně dané učebnice, ale jako sbírky výukových materiálů, které mohly být používány dle potřeby.[507] Kastner vydal své *Traité general d'instrumentation* v roce 1837, několik let před tím, než Berlioz začal publikovat kapitoly svého traktátu o instrumentaci v hudebních časopisech. Kastnerův zájem o dechové nástroje může být spojen s Rejchovým souborem dechových kvintetů a jeho výukou instrumentace. Tento zájem se stal obzvláště zřejmým v Kastnerově *Manuel général de musique militaire* (1848), který zahrnuje informace o saxofonu a dalších nástrojích, jež byly nedávno vynalezeny Adolphem Saxem (1814–1894). Jiným vynikajícím studentem byl skladatel a teoretik August Barbereau (1799–1879). Berlioz očekával, že právě on se stane na konzervatoři Rejchovým následovníkem, jelikož náležel k těm studentům, „jež se nejvíce ztotožnili s jeho metodou a systémem".[508] Sám Barbereau měl ostatně značné zásluhy, aby se mohl ucházet o takové místo: jako vítěz Římské ceny v roce 1824 se stal dirigentem divadla Odéon a později publikoval své vlastní pojednání – *Traité théorique et pratique de composition musicale* (Teoretické a praktické pojednání o hudební kompozici, 1844). Jako učitel skladatele Ambroise Thomase (1811–1896) se Barbereau stal důležitým článkem v Rejchově odkazu pro příští generace. Zmínku si zaslouží ještě dva další studenti z Rejchova bližšího okruhu: holandský skladatel Henri Cohen (1806–1880) se stal učitelem na konzervatoři a byl pozdějším ředitelem konzervatoře v Lille. Hippolyte Colet (1808–1851) u Rejchy studoval od roku 1828 a v roce 1837 publikoval *Cours complet d'harmonie et de composition.* V tomto roce byl vydán jeho významný traktát *La Panharmonie musicale* (Všeobecná hudební harmonie) s pozoruhodným podtitulem, který upomíná na témata, o nichž Rejcha pojednával ve svých traktátech: *Cours complet de composition théorique et pratique: harmonie, mélodie, contre-points, fugues, musique ancienne et moderne, instrumentation, orchestration, avec un nouveau système de clefs réduites à une seule clef de sol et une nouvelle manière de chiffrer, plus simple, plus logique, à l'usage des artistes, des amateurs, des écoles de chant, des pensions*

507 Srov. VOGEL 2003, s. 220, citující Kastnera: „Rejcha neměl pouze jednu, ale tolik metod, kolik měl žáků. Bylo pro něj velmi důležité přizpůsobit se schopnostem každého svého učně." Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

508 Berlioz, Antoine Reicha (nekrolog), *Journal des débats*, 3. červenec, 1836, BERLIOZ 1998, s. 488.

mérites tout à fait importants pour ce poste : il avait remporté le prix de Rome en 1824, était devenu chef d'orchestre au Théâtre de l'Odéon et devait publier plus tard son propre traité : *Traité théorique et pratique de composition musicale* (1844). En tant qu'enseignant du compositeur Ambroise Thomas (1811-1896), Barbereau fonctionne comme un maillon important dans la transmission de l'héritage de Reicha aux générations postérieures. Deux élèves du cercle rapproché de Reicha méritent encore d'être mentionnés : le compositeur néerlandais Henri Cohen (1806-1880) devint professeur au Conservatoire de Paris et plus tard directeur du Conservatoire de Lille. Hippolyte Colet (1808-1851) étudia avec Reicha à partir de 1828 et publia un *Cours complet d'harmonie et de composition* en 1837. La même année, son ambitieux traité *La Panharmonie musicale* était publié avec ce sous-titre remarquable rappelant les sujets que Reicha avait abordés dans ses traités : *Cours complet de composition théorique et pratique : harmonie, mélodie, contrepoints, fugues, musique ancienne et moderne, instrumentation, orchestration, avec un nouveau système de clefs réduites à une seule clef de sol et une nouvelle manière de chiffrer, plus simple, plus logique, à l'usage des artistes, des amateurs, des écoles de chant, des pensions et des collèges.* Sa réputation à cette époque devait déjà être considérable puisqu'il avait remporté le prix de Rome en 1834 et est devenu professeur d'harmonie au Conservatoire en 1840. Un autre étudiant de Reicha, Napoléon Henri Reber (1807-1880) devait prendre sa succession en 1851 (à la mort de Colet), avant de succéder à Jacques Fromental Halévy en 1862 en tant que professeur de composition. Ainsi, Reicha créa à travers ses élèves un important héritage d'enseignants au Conservatoire de Paris [509].

L'héritage de Reicha

Reicha enseigna jusqu'à la fin de sa vie, après avoir reçu des récompenses officielles majeures : en 1831, il devint chevalier de la Légion d'honneur et, en 1835, il succéda à son ancien collègue Boieldieu à l'Institut de France. Cette reconnaissance extraordinaire venant du monde officiel de la culture française donna à son héritage un appui positif. Cependant, la façon peu orthodoxe d'enseigner de Reicha et la méthode empirique, apparemment inorganisée, reflétée dans ses

509 Cette section ne mentionne qu'une petite partie des élèves de Reicha. On trouvera des listes de noms d'élèves dans : REICHA 2011, p. 149, et REICHA 2013a, p. 49-50, recensant un total de 82 étudiants qui ont pu être identifiés à travers la correspondance et des articles d'encyclopédies.

et des collèges (Kompletní učebnice teoretické a praktické kompozice: harmonie, melodie, kontrapunkt, fugy, stará a nová hudba, instrumentace, orchestrace, včetně nového systému notových klíčů používajícího pouze G-klíč a nového způsobu používání číselných značek, snazší, logičtější, k užití umělci, amatéry, v pěveckých školách, v pensionátech a gymnáziích). V té době už muselo být Coletovo postavení významné, jelikož v roce 1834 vyhrál Římskou cenu a v roce 1840 se stal profesorem harmonie na Pařížské konzervatoři. Jiný Rejchův student Napoléon Henri Reber (1807–1880) se stal po Coletově smrti jeho nástupcem a v roce 1862 získal post učitele kompozice po Jacquesu Fromentalovi Halévym. Rejcha tak prostřednictvím svých žáků vytvořil důležitý odkaz učitelů na Pařížské konzervatoři.[509]

Rejchův odkaz

Rejcha učil až do konce svého života i poté, co získal významná oficiální ocenění: v roce 1831 se stal Rytířem čestné legie a v roce 1835 nahradil svého bývalého kolegu Boieldieua ve Francouzském institutu. Toto mimořádné uznání francouzskými kulturními činiteli pozitivně podpořilo jeho odkaz. Avšak Rejchův nekonvenční učební styl a zdánlivě neorganizovaná empirická metoda, která se odráží v jeho učebnicích, také negativně ovlivnila Rejchův odkaz mezi jeho současnými kolegy a souputníky. Příznačnou se zdá být anekdota Charlese Gounoda: ředitel Pařížské konzervatoře Cherubini, který pevně lpěl na dodržování pravidel, zákonů a přísného kontrapunktu, Gounodovi nařídil, aby po Rejchově smrti znovu začal se studiem kontrapunktu.[510]

Významnější a (škodlivější) bylo Fétisovo odmítnutí Rejchových traktátů. Fétis, „Rejchův žárlivý rival",[511] posuzoval Rejchovu klasifikaci akordů z *Cours de composition musicale* jako „nelogickou i nemuzikální".[512] Tento systém akordů dle Fétisových vlastních slov „je tím nejméně rozumným pojetím, jaké si lze představit, a nejžalostnějším krokem zpět k hrubému empirismu starých učebnic

509 Tato sekce zmiňuje pouze zlomek studentů, kteří studovali u Rejchy. Seznamy jmen studentů lze nalézt v REICHA 2011, s. 149, a REICHA 2013a, s. 49-50, který vyjmenovává všechny z osmdesáti dvou studentů, kteří mohli být identifikováni díky korespondenci a encyklopedickým heslům.

510 VOGEL 2003, s. 201.

511 CHRISTENSEN 2021, s. 296. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

512 *Ibid.* Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

manuels, ont aussi nui au legs de Reicha parmi ses collègues et concurrents contemporains. L'anecdote de Charles Gounod apparaît symptomatique à cet égard : le directeur du Conservatoire, Cherubini, un partisan du contrepoint strict et du respect des règles et des lois, ordonna à Gounod de recommencer l'étude du contrepoint après la mort de Reicha en 1836 [510].

Le rejet des traités de Reicha par Fétis fut plus marqué (et préjudiciable). Fétis, « jaloux rival de Reicha [511] », jugea « à la fois illogique et non musicale [512] » la classification des accords par Reicha dans son *Cours de composition musicale* et ce système d'accords, selon les propres mots de Fétis, « est une conception de la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle [513] ». Ce verdict qualifiant les traités de Reicha de « non musicaux » trouve un écho dans l'opinion de Frédéric Chopin (1810-1849) sur Reicha, opinion qu'il se fit par ouï-dire alors qu'il envisageait d'étudier avec lui : « Je ne connais Reicha que de vue. Vous savez combien j'étais désireux de lui être présenté. Je suis en relation avec certains de ses élèves. Ils m'ont donné de lui une toute autre idée. Reicha n'aime pas la musique. Il n'assiste même pas aux concerts du Conservatoire et ne veut parler de musique avec personne [514]. » La tentative de Fétis de minimiser l'importance des œuvres musicales de Reicha eut encore plus d'impact sur l'héritage de compositeur de Reicha. Dans sa *Biographie universelle des musiciens*, Fétis indique que l'œuvre de Reicha, bien qu'abondante, est tombée dans l'oubli avant même la mort du compositeur [515].

Malgré ces critiques négatives, les traités de Reicha restèrent en usage par l'intermédiaire de ses élèves et au-delà des confins de la capitale française. Le nombre considérable de ses étudiants devenus professeurs de musique en province en France et plus loin encore consolida les éléments de l'enseignement de Reicha, tout en le transformant à travers leurs propres méthodes et écrits, comme les comptes rendus par Jelensperger, Kastner et Cohen l'ont montré. Cohen, par

510 VOGEL 2003, p. 201.

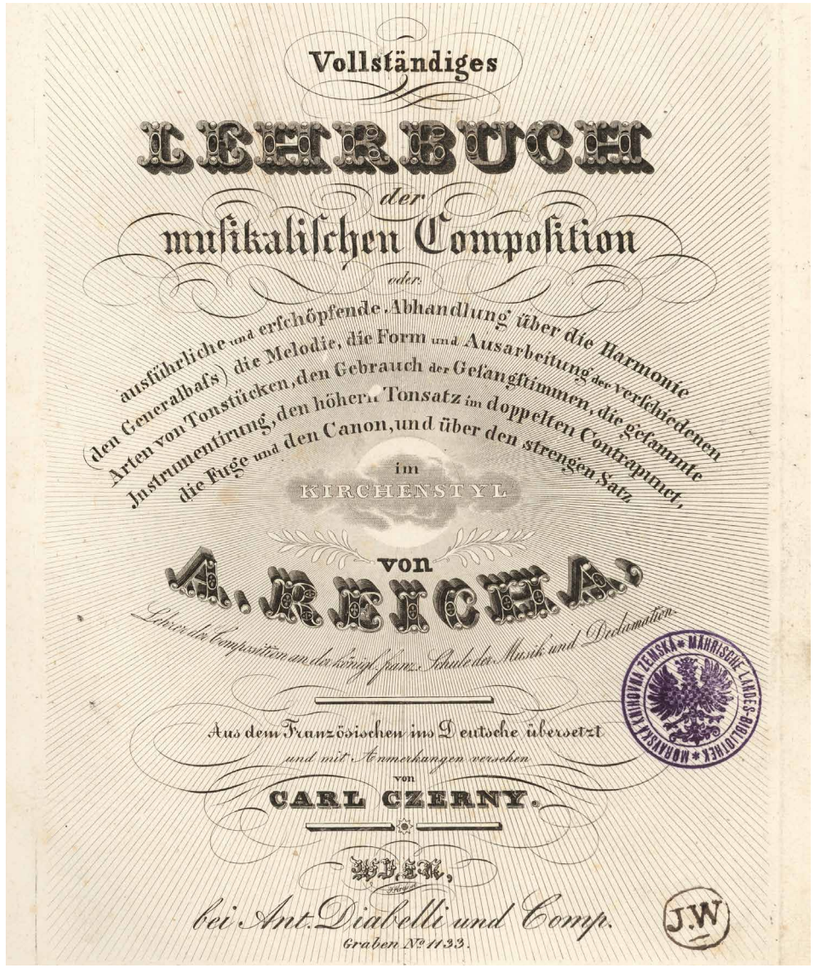
511 CHRISTENSEN 2021, p. 296 : « jealous rival of Reicha ».

512 *Ibid* : « both illogical and unmusical ».

513 FÉTIS 1844, p. 242.

514 Lettre de Chopin à Elsner, 14 décembre 1831, cité d'après REICHA 2011, p. 8.

515 FÉTIS 1835-1844, cité d'après REICHA 2011, p. 16.


Vollständiges
LEHRBUCH
der
musikalischen Composition
oder
ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz
im
KIRCHENSTYL
von
A. REICHA
Lehrer der Composition an der königl. ganz. Schule der Musik und Declamation
Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt
und mit Anmerkungen versehen
von
CARL CZERNY.
Wien,
bei Ant. Diabelli und Comp.
Graben № 1133.
MORAVSKÁ ZEMSKÁ KNIHOVNA * MÄHRISCHE LANDESBIBLIOTHEK
J.W

86 Antoine Reicha, trad. par Carl Czerny : *Vollständiges Lehrbuch der Musikalischen Composition (Cours de composition musicale) : oder: ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form.Erster Band, enthaltend den 1ten 2ten u. 3then Theil. Die Abhandlung von der praktischen Harmonie*. Wien: Diabelli, [1832-1835], vol. I, page de titre / sv. I, titulní strana. CZ-Bu, STMus4-0034.563,1, B. (© Moravská zemská knihovna)

exemple, donne même la preuve qu'il faut se méfier du déni de Fétis envers Reicha. Dans un compte rendu du *Traité de haute composition musicale* de Reicha, Cohen déclare que les « préceptes sur l'art de faire les réponses [de la fugue sont] plus clairement exprimés que ceux de Fétis [516] » et que le *Traité* de Reicha est le seul qui aborde « la fugue accompagnée par l'orchestre », une matière qui, d'après Cohen, est « extrêmement importante à connaître [517] ». Le fait que ce compte rendu ait été publié cinquante ans après le *Traité de haute composition* indique chez Cohen une appréciation durable de la théorie de Reicha. Les compositeurs d'une génération plus tardive, comme Ambroise Thomas, furent influencés par les théories de Reicha par l'intermédiaire de leurs propres enseignants, en l'occurrence par Barbereau, élève de Reicha déjà mentionné.

Les traductions de ses traités en d'autres langues eurent énormément d'influence dans la préservation du legs de Reicha, tout particulièrement l'édition par Carl Czerny publiée à partir de 1832. L'édition de Czerny eut un grand succès et elle est remarquable par plusieurs points. Czerny traduit fidèlement chaque mot écrit par Reicha dans les trois traités, mais il ajoute aussi du contenu s'il voit que certaines évolutions récentes sont sous-représentées. Un exemple frappant concerne l'omission stricte de Beethoven par Reicha dans ses traités. Là où ce dernier recommande d'« étudier par des analyses fréquentes la manière dont MOZART et surtout HAYDN ont développé leurs idées [518] », Czerny ajoute ce dernier maître viennois dans sa traduction allemande : « […] wie vorzüglich HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, ihre Ideen entwickelt haben [519]. » Czerny réorganise également les traités pour présenter leur contenu d'une façon plus formelle : il place le *Cours* en premier, suivi par le *Traité de mélodie* et le *Traité de haute composition musicale*, ce qui reflète l'organisation plus usuelle du cursus en harmonie – mélodie – contrepoint/fugue.

Pour résumer, si l'appréciation du legs de Reicha a été mitigée au cours du temps, son œuvre dans son ensemble est riche d'idées nouvelles pour son époque, solide dans sa méthodologie et possède une importance historique. Reicha était sans aucun doute estimé par ses nombreux élèves et ses œuvres musicales

516 COHEN 1874, p. 17

517 *Ibid.*

518 REICHA 1825, vol. II, p. 263.

519 CZERNY 1835, vol. 4, p. 1130.

z počátku 18. století".[513] Názor na Rejchovy traktáty jako na „nemuzikální" rezonoval v pohledu Frederika Chopina (1810–1849), jenž přejal tyto fámy, když zvažoval studium u Rejchy: „Rejchu znám jen od vidění. Víte, jak jsem toužil, abych mu byl představen. Znám některé z jeho žáků. Popsali mi ho úplně jiným způsobem. Rejcha nemá rád hudbu. Dokonce ani nechodí na koncerty konzervatoře a o hudbě nechce s nikým mluvit."[514] Ještě zásadnější pro Rejchův odkaz skladatele byl Fétisův pokus bagatelizovat význam Rejchových hudebních skladeb. Ve své *Biographie universelle des musiciens* Fétis tvrdí, že Rejchovo dílo bylo přes svůj značný rozsah zapomenuto, dokonce již před skladatelovou smrtí.[515]

Navzdory této negativní kritice používali Rejchovy traktáty jeho studenti i za hranicemi francouzského hlavního města. Jak vyplývá z Jelenspergerových, Kastnerových a Cohenových zpráv, četní studenti, kteří se později stali učiteli na francouzském území i mimo něj, sjednotili aspekty Rejchovy výuky a přetvořili je pomocí svých vlastních metod a spisů. Cohen například dokonce přináší důkaz, že Fétisově negativismu vůči Rejchovi se nesmí věřit. V recenzi na Rejchovo *Traité de haute composition musicale* Cohen tvrdí, že „pravidla o umění vytvářet odpovědi ve fuze jsou vysvětlena jasněji než u Fétise"[516] a že Rejchovo *Traité* je jediné, které pojednává „o fuze doprovázené orchestrem", tématu, které je dle Cohena „nesmírně zásadní znalostí".[517] Fakt, že tato kritika byla vydána padesát let po Rejchově *Traité de haute composition,* naznačuje Cohenovo přetrvávající uznání Rejchovy teorie. Skladatelé pozdější generace, jako například Ambroise Thomas, byli ovlivněni Rejchovými teoriemi prostřednictvím svých vlastních učitelů, v tomto případě již zmíněným Rejchovým studentem Barbereauem.

Pro zachování Rejchova odkazu byly velmi důležité překlady jeho pojednání do jiných jazyků, nejvýrazněji edice Carla Czerného publikovaná od roku 1832. Czerného edice byla velmi populární a je pozoruhodná v několika ohledech. Czerny věrně překládá každé Rejchovo slovo napsané v těchto třech pojednáních, ale také přidává nový text, pokud vidí novější poznatky, které nebyly dostatečně představeny.

513 FÉTIS 1844, s. 242. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

514 Chopinův dopis Elsnerovi, 14. prosince 1831, citováno podle REICHA 2011, s. 8. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

515 FÉTIS 1835-1844, citováno podle REICHA 2011, s. 16.

516 COHEN 1874, s. 17. Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

517 *Ibid.* Pro originální citaci viz francouzská verze textu.

commencent aujourd'hui à recevoir plus d'attention, tant de la part des musicologues que des interprètes. De plus, la recherche récente sur sa théorie musicale s'est considérablement développée, visant à placer Reicha dans le cadre approprié d'investigation en théorie de la musique qu'il mérite.

Jedním z markantních příkladů je Rejchovo úplné přehlížení Beethovena ve svých spisech. Kde Rejcha doporučuje, „[aby] studovali pomocí častého analyzování způsobů, kterými své myšlenky rozvíjeli MOZART a HAYDN",[518] Czerny přidává ve svém německém překladu tohoto pozdějšího vídeňského mistra: „[…] wie vorzüglich HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, ihre Ideen entwickelt haben".[519] Czerny také mění pořadí těchto spisů, aby prezentoval jejich obsah formálnějším způsobem. Proto uvádí *Cours* jako první, poté následuje *Traité de mélodie* a *Traité de haute composition musicale*, což odráží běžnější organizaci vzdělání v pořadí harmonie-melodie-kontrapunkt/fuga.

Celkově lze konstatovat, že i když je v průběhu času Rejchův odkaz hodnocen různě, jeho dílo je jako celek bohaté na ve své době novátorské, metodologicky spolehlivé a historicky významné myšlenky. Rejcha byl bezpochyby oceňován mnoha svými studenty a jeho hudebním dílům se v dnešní době začíná dostávat více pozornosti ze strany vědců i interpretů. Počet nedávných výzkumů Rejchovy hudební teorie se navíc značně zvýšil proto, aby byl Rejcha zařazen do odpovídajícího rámce hudebně teoretického výzkumu, který si zaslouží.

518 REICHA 2016, s. 789, srov. REICHA 1825, sv. II, s. 263.

519 CZERNY 1835, Vol. 4, s. 1130.

CARNET DE NOTES DE REICHA / ZÁPISNÍK ANTONÍNA REJCHY

Le document dont nous présentons le fac-similé est entré dans les collections du département de la Musique de la BnF en mars 2021, après avoir été découvert dans des circonstances peu ordinaires (voir chapitres II et III).

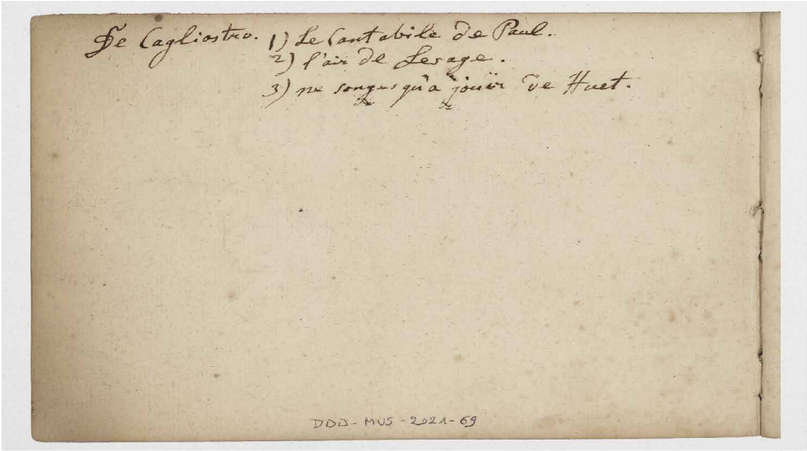
Il s'agit d'un carnet oblong de petites dimensions (11,5 × 19,5 cm), pourvu d'une couverture en carton dont les plats sont recouverts de papier vert. Il comporte 40 pages réglées à six portées par page, avec un feuillet de garde de part et d'autre. Il est difficile d'identifier précisément le fabricant du papier, P. Malmenaide, parmi les membres de cette dynastie de papetiers active à Thiers depuis le XVIIe siècle. Seules les quelques pages utilisées sont reproduites ici ; les pages 5 et 7 à 39 ne contiennent que des portées vides, le verso du feuillet de garde avant, le feuillet de garde arrière et le contreplat inférieur sont entièrement blancs.

Au verso de la couverture, Reicha a noté des références à trois passages de l'opéra-comique *Cagliostro ou les Illuminés*, représenté sept fois au Théâtre Feydeau entre le 27 novembre et le 16 décembre 1810 (voir chapitre VII), qui semblent tous appartenir à l'acte II. On doit sans doute reconnaître dans « Le Cantabile de Paul » – André Dutreih, dit Paul (1781-1848), interprète du rôle d'Ernest – la première partie de son air « Maria, chef-d'œuvre des cieux » à la scène 1 (F-Pn, MS-2509, fol. 5v-17v). « L'air de Lesage » – Nicolas Léonard, dit Lesage (1760-1834), qui tenait apparemment le rôle de Lampiono – ne semble pouvoir désigner que les couplets « Tout en soupant avec ma tante » de la scène 4 (F-Pn, MS-12018 (7)). Enfin, « Ne songe qu'à jouir de Huet » correspond à une intervention du Comte, interprété par Louis-Auguste Huet (1780-1832) à la scène 8 (MS-2509, fol. 43r-44v), toutefois raturée dans le manuscrit. La signification de cette liste reste ambiguë. Si l'on ne peut exclure qu'il s'agisse de passages que le compositeur comptait remanier, voire publier séparément, il paraît plus

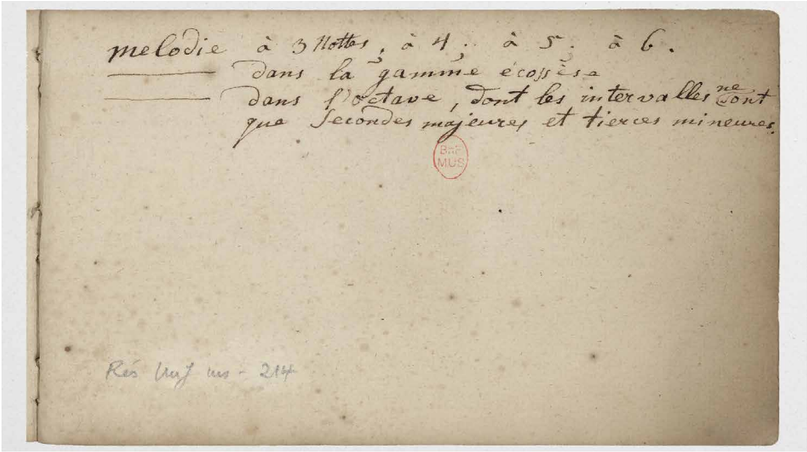
Dokument, jehož faksimile zde představujeme, se dostal do sbírek hudebního oddělení Francouzské národní knihovny v březnu 2021 poté, co byl objeven za poněkud neobvyklých okolností (viz kapitoly II a III).

Jedná se o podlouhlý blok malých rozměrů (11,5 × 19,5 cm) v kartonových deskách, jejichž plochy jsou pokryty zeleným papírem. Obsahuje 40 stran s šesti notovými osnovami na každé stránce a předsádku z jedné i z druhé strany. Je obtížné přesně určit výrobce papíru, P. Malmenaida, mezi členy této papírnické dynastie působící v Thiers od 17. století. Zde je reprodukováno pouze oněch několik stran, jež jsou popsány; strany 5 a 7–39 obsahují pouze prázdné notové osnovy, rub přední předsádky, zadní předsádka a zadní vnitřní desky jsou rovněž zcela nepopsané.

Na rubu desek poznamenal Rejcha odkazy na tři pasáže z komické opery *Cagliostro ou les Illuminés* (Cagliostro aneb Osvícení), uvedené v divadle Feydeau celkem sedmkrát mezi 27. listopadem a 16. prosincem 1810 (viz kapitola VII), jež zřejmě všechny patří do 2. dějství. V „Le Cantabile de Paul" – André Dutreih, řečený Paul (1781–1848), interpretoval roli Ernesta – můžeme pravděpodobně rozpoznat první část Ernestovy árie „Maria, chef-d'œuvre des cieux" („Maria, nebeská dokonalost sama") z 1. scény (F-Pn, MS-2509, fol. 5v–17v). „L'air de Lesage" – Nicolas Léonard, řečený Lesage (1760–1834), který hrál zřejmě roli Lampiona – může označovat pouze kuplety „Tout en soupant avec ma tante" („Když večeřel s mojí tetou") ze 4. scény (F-Pn, MS-12018 (7)). A konečně „Ne songe qu'à jouir de Huet" („Huetovo Mysli jen na radovánky") odpovídá jednomu výstupu Hraběte, kterého interpretoval Louis-Auguste Huet (1780–1832) z 8. scény (MS-2509, fol. 43r–44v), jenž byl však v rukopise přeškrtnut. Význam tohoto seznamu zůstává nejasný. Ačkoliv nemůžeme vyloučit, že se jedná o pasáže, které



87 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, verso de la couverture / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, rub desek. F-Pn, RES VMF MS-214.
(© Bibliothèque nationale de France)



88 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, recto du feuillet de garde / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, přední strana předsádky. F-Pn, RES VMF MS-214.
(© Bibliothèque nationale de France)

měl skladatel v úmyslu přepracovat, nebo dokonce vydat zvlášť, zdá se vzhledem k obsahu zbytku zápisníku pravděpodobnější, že se jedná o pasáže určené jako příklady k použití v rámci lekcí nebo pro právě sepisované pojednání. Rejcha totiž skutečně většinu příkladů, které používá ve svých teoretických spisech, jak vydaných, tak rukopisných, čerpal ze svých vlastních děl, přičemž nejvíce příkladů od jiných skladatelů nalezneme v *Traité de mélodie* (Pojednání o melodii), vydaném v roce 1814. Nicméně na rozdíl od pozdějších oper *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina), *Sapho* a *Philoctète*, z nichž ze všech byly použity pasáže pro *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele), operu *Cagliostro* Rejcha nakonec nikdy pro ilustraci svých teoretických spisů nepoužil. Uvádění jmen interpretů namísto názvů rolí v těchto odkazech v každém případě poukazuje na datum jejich vzniku blízké jevištním uvedením.

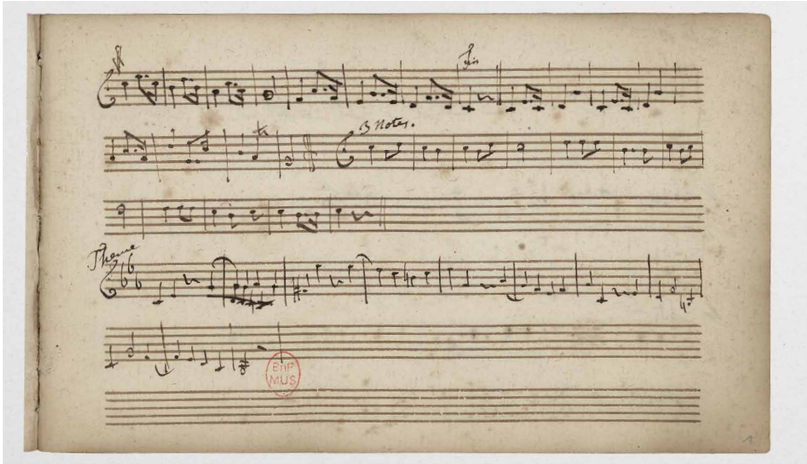
Naopak v poznámkách napsaných na přední straně předsádky – „melodie na 3 noty, na 4, na 5, na 6. – ve skotské [*sic*] stupnici – v oktávě, jejímiž intervaly jsou samé velké sekundy a malé tercie“ – lze sotva spatřovat něco jiného než stručný přehled zahrnující hlavní body určené pro nějaký kurz nebo teoretický spis, anebo také nápady na cvičení chystaná pro žáky. Tyto poznámky mohou být dány do souvislosti s *Traité de mélodie*, jehož jedna úloha právě vřele doporučuje cvičit se ve „tvoření frází a period z pevně daného počtu tónů“, nejprve pomocí tří not, později čtyř, pěti, šesti atd., a kde Rejcha rovněž projevuje zájem o „národní písně“, aniž by však jmenoval Skotsko nebo jakoukoli jinou zemi konkrétně (REICHA 2012, s. 158–160 a 147) – ostatně taneční melodie v 5/8 taktu pocházející z Kochersbergu v alsaském regionu, vydaná v úvodních částech *Trente-six fugues* (Třiceti šesti fug), a balet z třetího dějství *Natalie ou la Famille russe* svědčí rovněž o tomto jeho zájmu (viz také kapitola VIII). Samotný zápisník obsahuje příklad melodie na tři tóny (s. 1).

Hudební část, zřejmě zapsaná na vícekrát, jak můžeme soudit ze změn inkoustu a písma, které je někdy pečlivé, jindy mnohem zběžnější, až tak, že je vynechán i notový klíč (s. 6), spočívá zejména v devíti nezharmonizovaných melodických fragmentech. Sedm z nich tvoří samostatné a ucelené melodie, z nichž tři mají „formu ronda nebo malou třídílnou formu“ a jedna má „formu romance nebo malou dvoudílnou formu“, převezmeme-li terminologii z *Traité de mélodie* (REICHA 2012, s. 98), zatímco ostatní tři se skládají z jediné fráze.

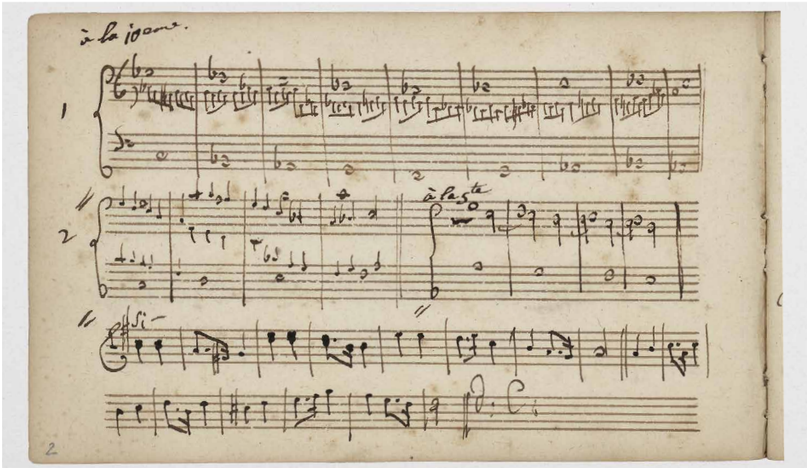
vraisemblable, au vu du reste du contenu du carnet, qu'il ait envisagé de les utiliser comme exemples dans des leçons ou dans un traité en cours de rédaction. En effet, Reicha tirait de ses propres œuvres la plupart des exemples figurant dans ses ouvrages théoriques, tant publiés que manuscrits, le *Traité de mélodie* publié en 1814 étant celui où il a le plus recours à d'autres compositeurs ; cependant, contrairement aux opéras plus tardifs *Natalie ou la Famille russe*, *Sapho* et *Philoctète*, tous mis à contribution dans l'*Art du compositeur dramatique*, il n'a en fin de compte jamais utilisé *Cagliostro* pour illustrer ses écrits théoriques. La mention du nom des interprètes et non des rôles dans ces références suggère en tout cas une date proche des représentations.

En revanche, on peut difficilement voir dans les annotations portées au recto du feuillet de garde qui suit – « melodie à 3 Nottes ; à 4 ; à 5 ; à 6. – dans la gamme écossèse [*sic*] – dans l'octave, dont les intervalles ne sont que secondes majeures et tierces mineures » – autre chose qu'un aide-mémoire recensant des points à traiter dans un cours ou un écrit théorique, ou encore des exercices à faire réaliser par ses élèves. Elles peuvent être rapprochées du *Traité de mélodie*, dont une proposition préconise justement de « s'exercer à créer des phrases et des périodes avec des sons déterminés », d'abord avec trois notes, puis avec quatre, cinq, six, etc., et où Reicha exprime également son intérêt pour les « airs nationaux » sans toutefois citer l'Écosse ni aucun autre pays en particulier (REICHA 1814, p. 78-79 et 70-71) – l'air de danse à 5/8 de la région alsacienne du Kochersberg publié dans les parties liminaires des *Trente-six fugues* et le ballet du troisième acte de *Natalie ou la Famille russe* témoignent également de cet intérêt (voir aussi chapitre VIII). Le carnet lui-même contient un exemple de mélodie sur trois notes (p. 1).

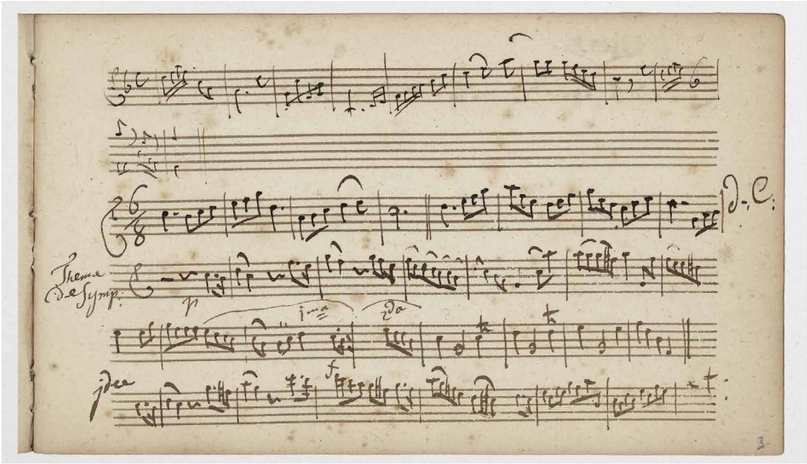
Visiblement notée en plusieurs fois, à en juger par les changements d'encre et par les variations dans l'écriture, parfois soignée, parfois beaucoup plus hâtive jusqu'à omettre la clé (p. 6), la partie musicale consiste principalement en fragments mélodiques non harmonisés, au nombre de neuf. Sept d'entre eux forment des mélodies complètes et autonomes, parmi lesquelles trois adoptent la « coupe du rondeau, ou petite coupe ternaire » et une la « coupe de la romance, ou petite coupe binaire », pour reprendre la terminologie du *Traité de mélodie* (REICHA 1814, p. 46), tandis que les trois autres consistent en une phrase unique.



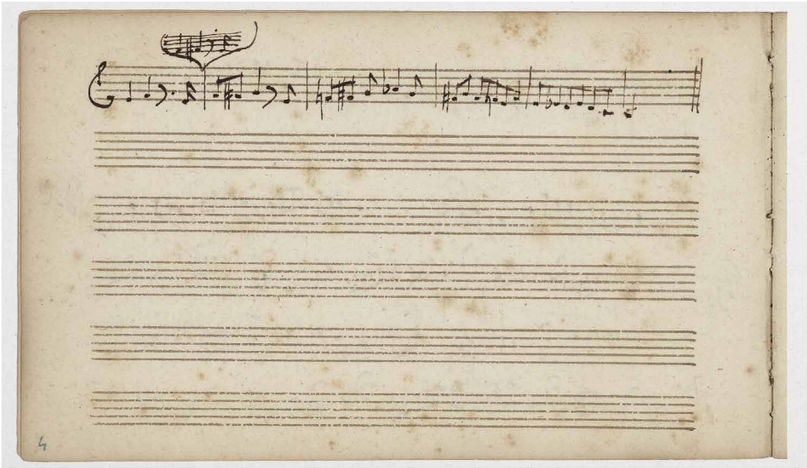
89 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 1 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 1. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)



90 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 2 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 2. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)



91 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 3 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 3. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)



92 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 4 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 4. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

Mezi posledně zmíněnými je i sedm taktů s melodickým postupem, až na dvě výjimky, pouze po malých sekundách (s. 4), který nalezneme v *Kunst der practischen Harmonie* (Umění praktické harmonie, 1802–1808) jako příklad nápěvu k harmonizaci v trojhlasu (REICHA 2013a, s. 284). Naopak zbylé dva fragmenty, z nichž jeden je označený jako „Thème“ (s. 1) a druhý jako „Thema de symp[honie]“ (s. 3), nejsou uzavřené a vyžadují nějaké pokračování.

Zápisník rovněž obsahuje několik krátkých příkladů kontrapunktu. Strana 2 začíná dvěma příklady kontrapunktu v decimě, z nichž druhý má čtyři hlasy, a po nich následuje další příklad kontrapunktu v kvintě: v *Traité de haute composition musicale* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici) jsou tyto typy kontrapunktu předmětem 5.–7. kapitoly II. knihy (REICHA 2016, s. 187–204).

Poslední strana bloku obsahuje příklad trojitého kontrapunktu, o němž pojednává 3. kapitola téže knihy (REICHA 2016, s. 176–180), a předchází mu něco, co vypadá jako nápady na žákovská cvičení: „a) Transpozice melodie na různé stupně tóniny bez modulování. b) Transpozice harmonie bez modulování. c) Rozvíjení harmonie. d) Různé druhy imitace na daný nápěv.“ Oba první body jsou rovněž uváděny v I. knize *Traité de haute composition musicale*, zatímco 1. kapitola III. knihy je věnována imitacím (REICHA 2016, s. 100–102 a 305–322).

Je nutno poznamenat, že příklady z publikovaných pojednání neodpovídají příkladům ze zápisníku rozvíjejícím tatáž témata, a stejně tak Rejcha ve svých rukopisných lekcích pro své soukromé žáky, které všechny pocházejí ze sklonku jeho života (viz heslo 8c), podle všeho vymýšlel nové příklady, místo aby přebíral příklady ze svých teoretických pojednání.

Uvedené rukopisné lekce obsahují také významný podíl textových vysvětlivek, které zcela chybějí v našem zápisníku. To svědčí o tom, že Rejcha měl zápisník pro své vlastní použití, nikoliv pro třetí osobu, a tuto hypotézu podporuje i předávání zápisníku uvnitř Rejchovy rodiny.

Žádný z Rejchových dosud známých autografních rukopisů se tomuto zápisníku nepodobá jak svojí formou – od ostatních rukopisů se zápisník liší svými malými rozměry a přítomností desek –, tak obsahem. V oblasti teorie můžeme roztřídit Rejchovy autografy do tří kategorií – texty pojednání nevydaných tiskem za jeho života, příklady pro pojednání tiskem vydaná i nevydaná, ucelené nebo fragmentární lekce určené žákům – a na rozdíl od Beethovena, který své nápady

Un de ces derniers – sept mesures progressant exclusivement, à deux exceptions près, par secondes mineures (p. 4) – apparaît également dans *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique, entre 1802 et 1808) comme chant donné à harmoniser à trois voix (REICHA 2013a, p. 284). Au contraire, les deux fragments restants, respectivement désignés comme « Thème » (p. 1) et « Thema de symp[honie] » (p. 3), ne concluent pas et appellent un développement.

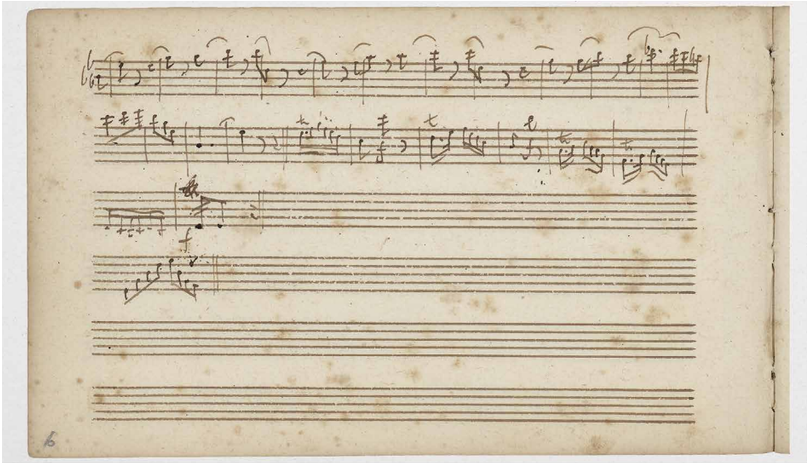
Le carnet contient également quelques brefs exemples de contrepoint. La p. 2 débute par deux exemples de contrepoint à la dixième, le second à quatre parties, suivis d'un autre en contrepoint à la quinte : dans le *Traité de haute composition musicale*, ces types de contrepoint font l'objet des chapitres 5 à 7 du livre II (REICHA 1825, 1re partie, p. 112-124).

La dernière page du carnet contient un exemple de contrepoint triple, dont traite le chapitre 3 du même livre (REICHA 1825, 1re partie, p. 104-107), précédé de ce qui semble être des propositions d'exercices : « a) Transposition du chant sur différens degrés sans moduler. b) Transposition de l'harmonie sans moduler. c) Élargir l'harmonie. d) Imitations de différentes espèces sur un chant donné. » Les deux premiers points sont également abordés dans le premier livre du *Traité de haute composition musicale*, tandis que le premier chapitre du troisième livre est consacré aux imitations (REICHA 1825, 1re partie, p. 57-58 et 183-193).

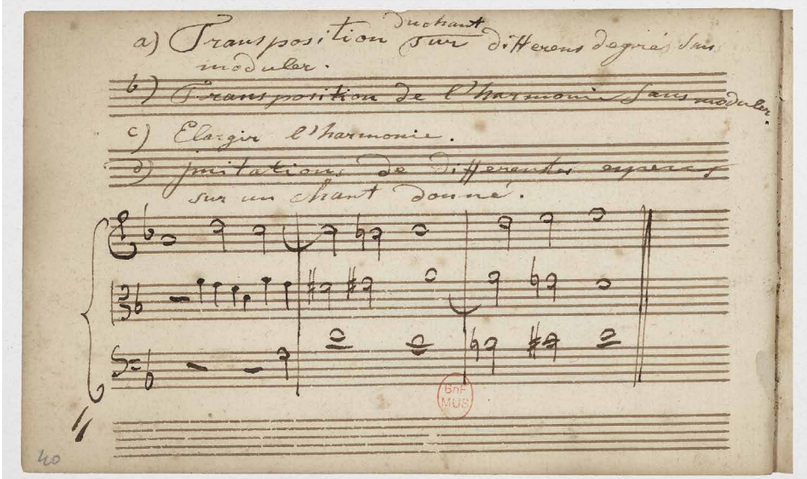
Il faut remarquer que les exemples des traités publiés ne correspondent pas à ceux du carnet concernant les mêmes sujets, de même que, dans ses cours manuscrits destinés à ses élèves privés, qui datent tous de la fin de sa vie (voir notice 8c), Reicha semble avoir renouvelé son choix d'exemples plutôt que de reprendre ceux de ses traités.

Ces cours manuscrits comportent également une part importante d'explications textuelles, qui font totalement défaut dans le présent carnet. Cela suggère que Reicha le destinait à son propre usage et non à une tierce personne, hypothèse que tend à conforter la transmission du carnet à l'intérieur de sa famille.

Aucun des manuscrits autographes de Reicha actuellement connus ne ressemble à celui-ci tant par la présentation – il se distingue des autres manuscrits par ses petites dimensions et la présence d'une couverture – que par le contenu. Dans le domaine théorique, on peut répartir les autographes de Reicha en trois catégories – textes de traités non imprimés de son vivant ; exemples pour des traités



93 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 6 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 6. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France).



94 Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 40 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 40. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

tant inédits que publiés ; cours complets ou fragmentaires destinés à des élèves – et contrairement à Beethoven, qui notait ses idées sur des carnets d'esquisses (souvent dépecés après sa mort) ou des feuilles volantes, les rares esquisses connues des compositions musicales de Reicha représentent déjà un stade assez avancé de la conception de l'œuvre, en accord avec sa propre description de sa manière de composer : « En commençant à composer, j'étais fort distrait, je ne pouvais pas retenir quatre mesures de suite. Avec le temps je suis parvenu à en retenir cent et même plus sans les noter. Depuis il m'est souvent arrivé de trouver une suite d'idées mélodiques et harmoniques de cent cinquante mesures et de les retenir fidèlement sans les noter, mais dès qu'elles étaient une fois écrites, je les oubliais promptement. Une inquiétude secrète et involontaire me les faisait retenir lorsqu'elles n'étaient point écrites ; la certitude de les retrouver dans le cas contraire me les faisait oublier, et je m'occupais à en chercher d'autres » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 44 ; cf. REICHA 2011, p. 104).

(FPG)

zaznamenával do skicářů (jež byly po jeho smrti mnohdy rozebrány na kusy) nebo na volné listy, oněch několik dochovaných skic Rejchových hudebních skladeb představuje vždy již pokročilou fázi koncepce díla, zcela ve shodě s Rejchovým vlastním popisem jeho způsobu komponování: „Když jsem začal skládat, byl jsem velmi roztržitý a nemohl jsem si zapamatovat ani čtyři takty za sebou. Časem jsem si jich dokázal bez zaznamenání zapamatovat sto i více. Od té doby se mi často stávalo, že jsem našel sled sto padesáti taktů melodických a harmonických myšlenek a že jsem si je přesně zapamatoval, aniž bych je zapsal. Ale jakmile jsem je zaznamenal, hned jsem je zapomněl. Ze skryté a neuvědomělé obavy jsem si je zapamatoval, pokud nebyly zapsány. Jakmile jsem měl jistotu, že je budu moci v zápise znovu najít, zapomněl jsem na ně hned a hledal jsem jiné.“ (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 45; srov. REICHA 2011, s. 104).

(FPG)

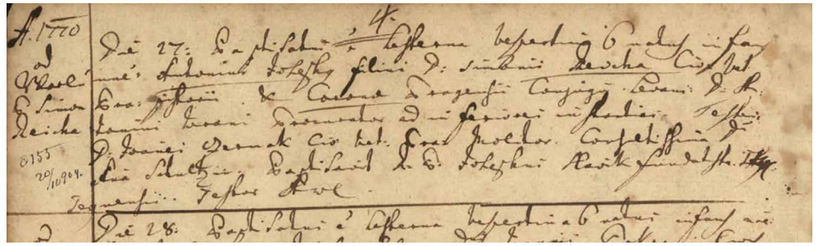
CATALOGUE / KATALOG

de l’exposition virtuelle
Antoine Reicha redécouvert

online výstavy
Antonín Rejcha znovunalezený

1. Famille et enfance à Prague

a. ACTE DE BAPTÊME D'ANTOINE REICHA



« Die 27. Baptisatus à hesterna vespertina 6 natus infans nomine Antonius Josephus, filius D[omini] Simonis Reicha, Civ[is] Vet[ero] Pra[gensis], pistoris, & Coronæ Pragensis, Conjugum. Levans : D[ominus] Antonius Wrani, Procurator ad inferiores instantias. Testes : D[ominus] Joannes Czermak, Civ[is] Vet[ero] Pra[gensis], Molitor. Consultissima D[omina] Anna Schultzin. Baptisavit R[everendus] P[ater] Josephus Slavik, fundatista Teynensis. Testor AWl. »

95 Acte de baptême d'Antoine Reicha, 27 février 1770. Registre des baptêmes, paroisse Notre-Dame du Týn / Zápis o křtu Antonína Rejchy, 27. února 1770. Matrika narozených, farnost kostela Matky Boží před Týnem, CZ-Pam, TÝN N9, fol. 30v. (© Archiv hlavního města Prahy)

« Le 27e jour [de février 1770 a été] baptisé un enfant né la veille à 6 heures du soir, du nom d'Antonius Josephus, fils de Monsieur Simon Reicha, bourgeois de la Vieille Ville de Prague, boulanger, et de Corona, de Prague, époux. Parrain : Monsieur Antonius Wrani procureur aux instances inférieures. Témoins : Monsieur Joannes Czermak, bourgeois de la Vieille Ville de Prague, meunier, très savante Dame Anna Schultzin. Célébrant [littéralement : A baptisé] : Révérend Père Josephus Slavik, boursier de la Týn. Je l'atteste [signé] AWl ».

1. Rodina a dětství v Praze

a. ZÁPIS O KŘTU ANTONÍNA REJCHY

„27. dne [února 1770 bylo] pokřtěno dítě narozené předchozího dne v 6 hodin večer jménem Antonín Josef, syn pana Šimona Rejchy, měšťana na Starém městě pražském, pekaře, a Corony z Prahy, manželů. Kmotr: pan Antonín Vraný, prokurista u nižších soudů. Svědkové: pan Jan Čermák, měšťan na Starém Městě pražském, mlynář, a vysoce vzdělaná dáma Anna Schultzová. Celebrant [doslovně: Pokřtil]: Ctihodný otec Josef Slavík, týnský stipendista. Stvrzuji [podepsaný] AWl."

Takto je zapsána první stopa existence Antonína Josefa Rejchy, jíž je jeho křestní list, zapsaný v matrice narozených farnosti kostela Matky Boží před Týnem Antonínem Františkem Veselým, latinským jménem Antonius Franciscus eques de Wessely (1720–1798). Tento doktor teologie, apoštolský protonotář a kanovník kolegiátního kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě vypisoval jakožto farář kostela Matky Boží před Týnem všechny zápisy o křtech, svatbách a pohřbech vykonaných v této farnosti od 16. července 1750 do 25. června 1772. Farnost opustil, protože se stal děkanem vyšehradské kapituly, jímž zůstal až do své smrti 4. července 1798. Vedle toho zastával v roce 1778 pozici rektora Univerzity Karlovy.

Většina křtů zaznamenaných ve stejné matrice byla udělena samotným farářem nebo některým z jeho kaplanů, některé křty však byly celebrovány jinými kněžími kostela Matky Boží před Týnem, zvanými *fundatista* (stipendista) nebo *cooperator*. Antonín Rejcha byl takto pokřtěn *fundatistou* Josefem Slavíkem, jehož jméno se objevuje pouze dvakrát v letech, pro která máme doloženou přítomnost rodiny Rejchovy v této farnosti (1769 a 1770).

Ainsi est libellé l'acte de baptême d'Antoine Joseph Reicha, première trace de son existence, inscrit dans le registre des baptêmes de Notre-Dame du Týn par Antonín František Veselý, en latin Antonius Franciscus eques de Wessely (1720-1798). Ce dernier, docteur en théologie, protonotaire apostolique et chanoine de la collégiale Saints-Pierre-et-Paul de Vyšehrad, rédigea en tant que curé de Notre-Dame du Týn tous les actes des baptêmes, mariages et sépultures célébrés dans cette paroisse du 16 juillet 1750 au 25 juin 1772. Il la quitta pour devenir doyen du chapitre de Vyšehrad jusqu'à sa mort le 4 juillet 1798. Par ailleurs, il occupa en 1778 le poste de recteur de l'Université Charles.

La plupart des baptêmes figurant dans le même registre sont administrés par le curé lui-même ou l'un de ses chapelains, mais quelques-uns sont célébrés par d'autres prêtres de Notre-Dame du Týn, qualifiés de *fundatista* (boursier) ou de *cooperator*. Ainsi Antoine Reicha fut-il baptisé par le *fundatista* Josef Slavík, dont le nom n'apparaît que deux fois durant les années où la présence de la famille Reicha est attestée dans la paroisse (1769 et 1770).

Lorsque le futur compositeur quitta la maison familiale à l'âge de onze ans, il se munit de son extrait baptistaire, qui fut pour quelque temps la seule pièce d'identité qu'il possédât. Il raconte dans son autobiographie qu'arrivé à Ratisbonne, il dut user d'un stratagème pour passer la frontière sans passeport et que lors de sa visite à Prague en 1806, il eut quelque peine à faire admettre qu'il y était né ! (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 28 et 48 ; REICHA 2011, p. 108 et 82).

La seule date clairement exprimée dans l'acte est celle du baptême. L'extrait baptistaire dont disposait Reicha a donc été à la source d'une erreur quant à sa date de naissance, que tous ses premiers biographes, à commencer par l'intéressé, fixent au 27 février 1770. Seul son acte de mariage civil précise qu'il s'agit de la date de son baptême. Il revint à Maurice Emmanuel de rétablir la vérité en consultant l'acte original (EMMANUEL 1937, p. 5).

(FPG)

Když budoucí skladatel ve svých jedenácti letech opustil rodný krb, vybavil se výpisem z matriky narozených, který byl po nějaký čas jeho jediným osobním dokumentem, jenž měl při sobě. Rejcha ve své autobiografii vypráví, že po svém příchodu do Řezna musel použít lsti k překonání hranice bez cestovního pasu a že při své návštěvě Prahy v roce 1806 měl určité problémy s potvrzením o tom, že se v Praze skutečně narodil (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 29 a 49; REICHA 2011, s. 108 a 82).

Jediné datum, které je jasně uvedeno v zápisu, je datum křtu. Výpis z matriky narozených, který měl Rejcha u sebe k dispozici, tudíž stál u zrodu omylu, pokud jde o jeho datum narození, které všichni jeho první životopisci, počínaje Rejchou samotným, stanovují na 27. února 1770. Pouze Rejchův civilní oddací list upřesňuje, že se jedná o datum jeho křtu. Teprve Maurice Emmanuel se zasloužil o uvedení celé věci na pravou míru díky prostudování původního zápisu o křtu (EMMANUEL 1937, s. 5).

(FPG)

b. PLÁN PRAHY JOSEPHA DANIELA HUBERA (1769)

(*WAHRE LAAGE Der Königlichen Haubt und Residentz Statt PRAG des König--reich Böheimb in Orthographischen Aufzug von Osten bis Westen anzusehen* [...] *aufgenommen u[nd] gezeichnet im Jahr 1769* [...] *Josephus Daniel v[on] Huber. Obrist-Wacht [meister] v[on] Grossen General-feld Staab*. Kolorovaná kresba, [1 : 1 700], 224 × 239 cm, 12 částí, dodatečně rozstříhaný. A-Wnbg, K II 92.)

Prahu počátku druhé poloviny 18. století věrně zachytil Joseph Daniel Huber (1730/1731–1788). Tento vojenský inženýr na svém plánu spolupracoval s neznámým malířem (snad Gottfried Kurz), který Huberův půdorys rozvinul do podoby pohledu z ptačí perspektivy. Dílo je tradičně nazýváno „Huberův pohledový plán". Hledíme tedy na město od jiho-jihozápadu; působivost umocňuje nasvícení, kdy budovy vrhají stín směrem k jihozápadu. Zvolený úhel nadhledu je dostatečný, aby divák dohlédl do ulic až k patám domů. Dílo úctyhodných rozměrů

96 Joseph Daniel von Huber : Vue de Prague à vol d'oiseau (1769). Détails de la Vieille Ville de Prague comprenant les demeures de la famille Reicha-Zelenka / Pohled na Prahu z ptačí perspektivy (1769). Detail Starého Města pražského obsahující místa pobytu rodiny Rejchovy a Zelenkovy. A-Wnbg, E 21.090-D. (© Österreichische Nationalbibliothek)

97 Joseph Daniel von Huber : Vue de Prague à vol d'oiseau (1769). Détails de la Vieille Ville de Prague comprenant les demeures de la famille Reicha-Zelenka / Pohled na Prahu z ptačí perspektivy (1769). Detail Starého Města pražského obsahující místa pobytu rodiny Rejchovy a Zelenkovy. A-Wnbg, K II 92,6. (© Österreichische Nationalbibliothek)

b. PLAN DE PRAGUE PAR JOSEPH DANIEL HUBER (1769)

(*WAHRE LAAGE Der Königlichen Haubt und Residentz Statt PRAG des Königreich Böheimb in Orthographischen Aufzug von Osten bis Westen anzusehen* […] *aufgenommen u[nd] gezeichnet im Jahr 1769* […] *Josepus Daniel v[on] Huber. Obrist-Wacht [meister] v[on] Grossen General-feld Staab.* Dessin colorié, [1 : 1 700], 224 × 239 cm, 12 parties (découpage postérieur). A-Wnbg, K II 92.)

Cette représentation fidèle de Prague au début de la seconde moitié du XVIIIe siècle est due à Joseph Daniel Huber (1730/1731-1788). Huber était ingénieur militaire et collabora ici avec un peintre inconnu (peut-être Gottfried Kurz), qui développa son plan en lui donnant l'aspect d'une vue à vol d'oiseau. On parle traditionnellement du « plan perspectif de Huber ». Nous regardons la ville depuis le sud-sud-ouest ; l'effet est intensifié par l'éclairage des bâtiments, qui projettent leur ombre en direction du sud-ouest. La hauteur de vue choisie est suffisante pour que le spectateur voie dans les rues jusqu'au pied des maisons. Cette œuvre de dimensions respectables (2,2 × 2,4 m, à une échelle d'environ 1 : 1 700) est une « image de la Prague baroque » (HOFMAN 1944), aussi impressionnante que d'une topographie fidèle, avec en outre une décoration riche, et peuplée de figurines vivantes (CHODĚJOVSKÁ – KREJČÍ 2014).

Joseph Daniel Huber travaillait à Prague dans les années 1760 à une opération de cartographie menée par l'État – la « première cartographie militaire ». Il réalisa sa carte pendant son temps libre, comme il le révèle dans sa requête adressée à Marie-Thérèse, où il demande à l'impératrice l'autorisation de faire imprimer sa carte. Son vœu ne fut pas exaucé et les raisons ne peuvent que faire l'objet de conjectures. Huber se rendit donc célèbre en son temps non pas comme l'auteur d'une carte de Prague qui devait rester, des décennies durant, cachée au public, découpée en douze parties, dans la bibliothèque de la maison de Habsbourg à Vienne, mais comme l'auteur d'une carte similaire de Vienne, dont l'impression fut autorisée (*Scenographie oder Geometrisch Perspect[ivische] Abbildung der Kay[serlich-] Königl[ichen] Haupt und Residenz Stadt Wien in Oesterreich,* 1778).

(ECH)

(2,2 × 2,4 metru, v měřítku přibližně 1 : 1 700) je topograficky věrným a zároveň působivým „obrazem barokní Prahy" (HOFMAN 1944), navíc s bohatou výzdobou i živou stafáží (CHODĚJOVSKÁ – KREJČÍ 2014).

Joseph Daniel Huber pracoval v Praze v šedesátých letech 18. století na státní mapovací akci – tzv. prvním vojenském mapování. Svůj plán vypracoval ve volném čase, jak prozrazuje ve své žádosti adresované Marii Terezii, v níž císařovnu žádá o povolení vydat plán tiskem. Huberovu přání nebylo vyhověno. O důvodech můžeme pouze spekulovat. Huber se tedy ve své době proslavil nikoli jako autor plánu Prahy, který zůstal po mnoho desetiletí veřejnosti skryt (rozřezán na dvanáct částí) v Habsburské rodové knihovně ve Vídni, ale jako autor podobného plánu Vídně, jehož vytištění povoleno bylo (*Scenographie oder Geometrisch Perspect[ivische] Abbildung der Kay[serlich-] Königl[ichen] Haupt und Residenz Stadt Wien in Oesterreich,* 1778).

(ECH)

c. POHLED NA PRAHU (PŘED ROKEM 1806)

Veduta Starého Města pražského s vltavským údolím směrem k Libni, zachyceného při pohledu z Letné, je oživena stafáží a je zarámována stylizovaným obloukem – domovním průjezdem či pravděpodobněji průjezdem branou. Zde je v oblouku nad průjezdem umístěn nikoli název tohoto konkrétního obrazu, ale celého souboru, do nějž náleží. Máme před sebou titulní list alba *Collection de vues les plus intéressantes et pittoresques de la Bohême*, jehož autorem je Karl Postl (1769–1818), absolvent Akademie výtvarných umění ve Vídni a od roku 1806 profesor na pražské Akademii výtvarných umění. Tento úspěšný vedutista a autor řady pohledů na Prahu i mnoha dalších lokalit v českých zemích i v Rakousku vydal zmíněné album ve vídeňském nakladatelství Artaria ještě před příchodem na své pražské působiště. Spolupracoval na něm se slovinským vedutistou Lorenzem Janschou. Čítalo 26 pohledů na místa v Čechách a vedle pohledů na Teplice, Karlovy Vary, Bechyni, Český Krumlov, Rožmberk, labskou soutěsku u Vrchlabí, Trosky a Karlštejn zahrnovalo i několik pohledů na Prahu.

c. VUE DE PRAGUE (AVANT 1806)

Cette vue de ville, appartenant au genre de la *veduta*, montre la Vieille Ville de Prague et la vallée de la Vltava (la Moldau) en direction de Libeň, contemplées depuis la colline de Letná. Le peintre l'a rendue vivante par un *staffage*, c'est-à-dire en la peuplant de personnages. Elle est encadrée d'une arche stylisée – un porche d'entrée d'une demeure ou plus probablement une porte de ville. Ce n'est pas ici le titre du tableau qui est gravé sur l'arc enjambant le passage, mais celui de la suite de vues dont il fait partie. Ce que nous voyons est le feuillet de titre de l'album, dont l'auteur est Karl Postl (1769-1818), diplômé de l'Académie des beaux-arts de Vienne et, à partir de 1806, professeur à l'Académie des beaux-arts de Prague. Ce « védutiste » à succès est l'auteur de vues de Prague et de bien d'autres localités des Pays tchèques et d'Autriche. Il avait publié sa *Collection de vues les plus intéressantes et pittoresques de la Bohême*, où il collabora avec le védutiste slovène Lorenz Janscha, chez l'éditeur viennois Artaria avant même d'être actif à Prague. La collection compte vingt-six vues de lieux de Bohême ; et à côté de vues de Teplice, Karlovy Vary, Bechyně, Český Krumlov, Rožmberk, des gorges de l'Elbe près de Vrchlabí, des châteaux de Trosky et de Karlštejn, elle comporte aussi plusieurs vues de Prague.

La vue qui s'offre depuis la colline de Letná était entrée dans l'histoire des vues de Prague dès la seconde moitié du XVIe siècle, lorsqu'elle était apparue dans une encyclopédie de villes du monde qui devint très populaire : les *Civitates orbis terrarum*. Joris Hoefnagel l'avait alors réalisée pour le cinquième tome (publié en 1598). Dans les décennies et siècles qui ont suivi, elle fut régulièrement copiée et le point de vue de Letná de plus en plus souvent utilisé pour de nouvelles vues originales sur la ville.

(ECH)

Pohled z Letenské pláně vstoupil do dějin *portrétu Prahy* již ve druhé polovině 16. století, kdy se objevil v populární encyklopedii měst *Civitates orbis terrarum*: pro pátý díl jej vytvořil Joris Hoefnagel (vydáno 1598). V dalších desetiletích a staletích byl výjev kopírován, stanoviště na Letné bylo také čím dál častěji využíváno pro nové originální pohledy na město.

(ECH)

98 Karl Postl - Lorenz Janscha : *Collection de vues les plus intéressantes et pittoresques de la Bohême*, [1803-1806]. Aquatinte en couleur, feuillet de titre de l'album / Barevná akvatinta, titulní list alba, 42 × 30 cm. CZ-TRE, fond Rodinný archiv Schwarzenbergů, Orlík nad Vltavou, evid. č. 2661. (©Státní oblastní archiv v Třeboni)

2. Formation à Wallerstein et Bonn

a. JOSEF REICHA : *CONCERTO À VIOLONCEL PRINCIPAL, DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE*

Virtuose réputé du violoncelle et compositeur de talent, Josef Reicha (1752-1795), oncle d'Antoine, a enrichi le répertoire de son instrument de dix concertos qui datent comme l'ensemble de ses compositions des années 1774-1785, alors qu'il était premier violoncelliste de la chapelle du prince Kraft Ernst d'Oettingen-Wallerstein.

Le concerto en *ré* majeur, seule de ses compositions à avoir été éditée de son vivant, porte le numéro 2.31 dans le catalogue thématique des œuvres de Josef Reicha établi par Claus Reinländer. Il faudra ensuite attendre 1795 pour qu'un choix de ses œuvres orchestrales et de musique de chambre paraisse à Bonn chez Nikolaus Simrock (1751-1832), qui avait fondé une maison d'édition (encore en activité de nos jours) après avoir été corniste de la chapelle électorale dirigée par Josef Reicha.

L'éditeur du concerto, Jean-Jérôme Imbault (1753-1812), a débuté son activité en 1783, d'abord en association avec Jean-Georges Sieber, puis seul depuis la fin 1784 (DEVRIÈS – LESURE 1979, p. 85-86). La publication du concerto de Reicha est annoncée dans le *Journal de Paris* du 20 décembre 1784, p. 1504, puis dans le *Mercure de France* du 15 janvier 1785, p. 144, ce qui en fait une des premières éditions publiées par Imbault seul.

La page de titre fait référence à une exécution au Concert spirituel, société de concerts fondée en 1725, où l'on entendait aussi bien des motets que de la musique instrumentale de compositeurs français et étrangers (PIERRE 2000). Le soliste, Jean-Louis Duport (1749-1819), était à l'époque considéré comme le meilleur violoncelliste français. La presse de l'époque annonce les programmes du Concert spirituel de façon assez vague. Duport interpréta des concertos pour violoncelle de

2. Vzdělání ve Wallersteinu a Bonnu

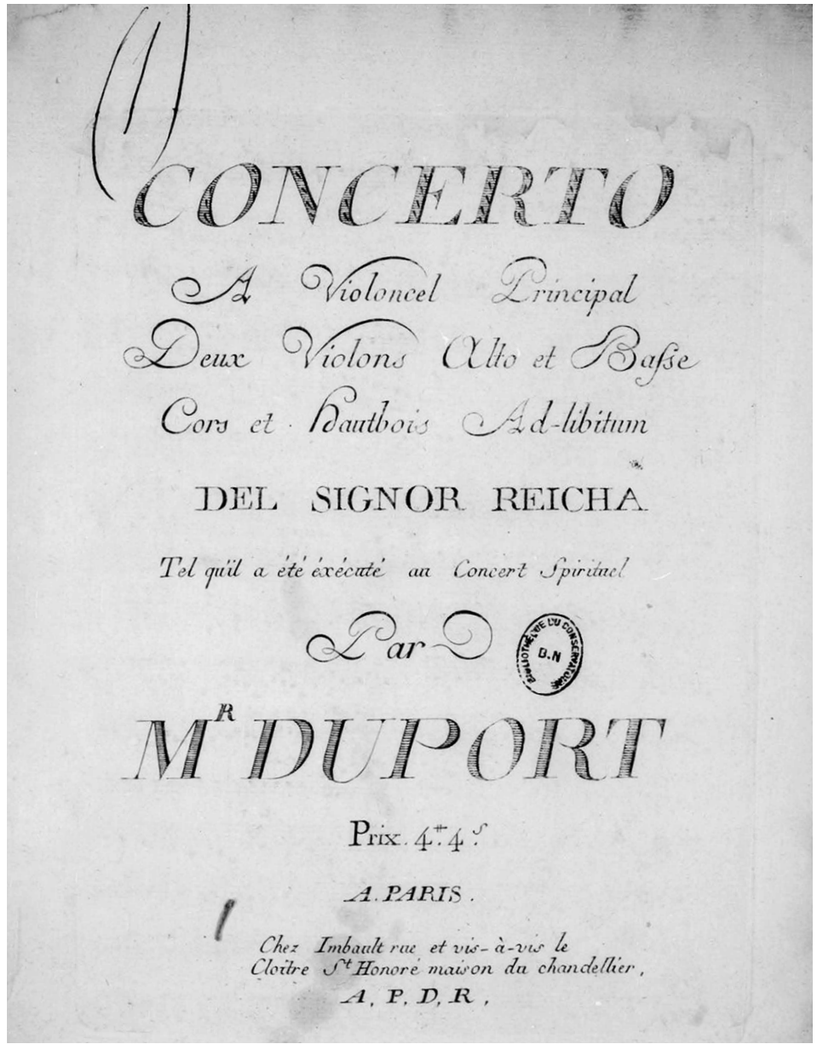
a. JOSEF REJCHA: *CONCERTO À VIOLONCEL PRINCIPAL, DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE*

Josef Rejcha (1752–1795), proslulý virtuózní hráč na violoncello, talentovaný skladatel a strýc Antonína Rejchy, obohatil repertoár svého nástroje o deset koncertů, které pocházejí, stejně jako všechny jeho skladby z let 1774–1785, tedy z doby, kdy byl prvním violoncellistou kapely knížete Krafta Ernsta Oettingen-Wallersteina.

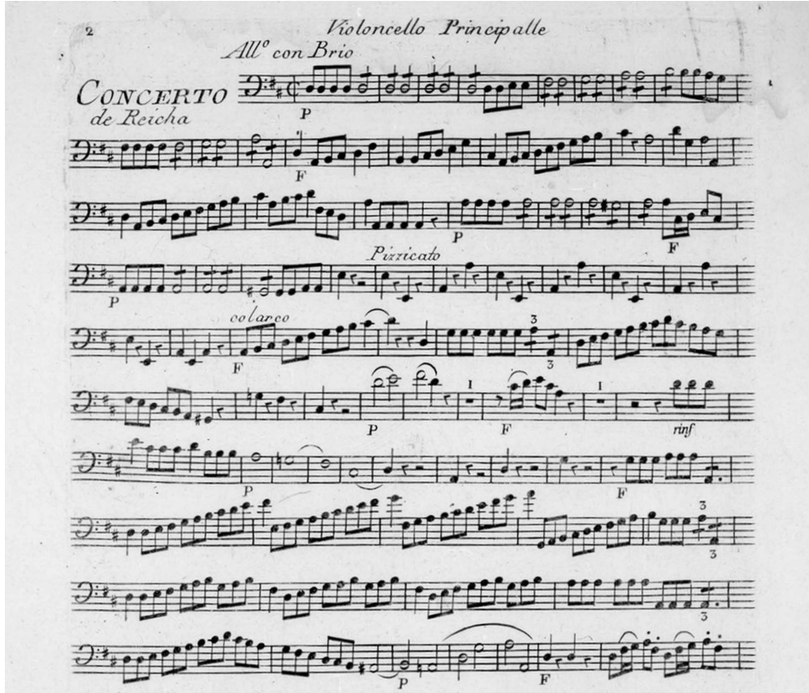
Koncert D dur je jedinou ze skladeb Josefa Rejchy, jež byla vydána ještě za jeho života; v tematickém katalogu jeho děl, sestaveném Clausem Reinländerem, jí patří číslo 2.31. Teprve roku 1795 vychází výběr z orchestrálních děl a komorní hudby Josefa Rejchy v Bonnu u Nikolause Simrocka (1751–1832), který dodnes existující nakladatelství založil poté, co byl hornistou v kurfiřtské kapele dirigované Josefem Rejchou.

Vydavatel uvedeného koncertu D dur Jean-Jérôme Imbault (1753–1812) začal se svou činností v roce 1783, nejprve ve spojení s Jeanem-Georgem Sieberem a posléze od konce roku 1784 již sám (DEVRIÈS – LESURE 1979, s. 85–86). Vydání Rejchova koncertu oznamuje deník *Journal de Paris* z 20. prosince 1784, s. 1504, a poté měsíčník *Mercure de France* z 15. ledna 1785, s. 144, což z této skladby činí jedno z prvních děl vydaných už Imbaultem samotným.

Titulní strana odkazuje na provedení díla společností pro pořádání koncertů Concert spirituel, založenou v roce 1725, která provozovala moteta a rovněž instrumentální hudbu francouzských i zahraničních skladatelů (PIERRE 2000). Uvedený sólista, Jean-Louis Duport (1749–1819), byl v této době považován za nejlepšího francouzského violoncellistu. Dobový tisk zmiňuje programy společnosti Concert spirituel dosti nepřesně. Duport podle tisku hrál koncerty pro



99 Josef Reicha : *Concerto à violoncel principal, deux violons, alto et basse*. Paris : Imbault, [1784], page de titre / titulní strana. F-Pn, K-274. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



100 Josef Reicha : *Concerto à violoncel principal, deux violons, alto et basse*. Paris : Imbault, [1784], début de la partie de violoncelle concertant / začátek partu koncertantního violoncella. F-Pn, K-274. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

violoncello od blíže neurčených skladatelů při koncertních provedeních z 22. dubna 1781, 22. března 1782 („nový violoncellový koncert“), 31. března 1782 a 8. září 1783, ale nic neumožňuje určit, který z nich byl od Josefa Rejchy.

Jak bylo pravidlem pro orchestrální hudbu nejen v tehdejší době, ale ještě hluboko do 19. století, výtisk obsahuje pouze samostatné party pro každý nástroj, tedy na rozdíl od současných vydání instrumentálních skladeb, k nimž je připojena i partitura představující všechny nástrojové party uspořádané nad sebou. Vystavený exemplář pochází z fondu bývalé knihovny Pařížské konzervatoře, který byl

compositeurs non précisés lors des concerts des 22 avril 1781, 22 mars 1782 (« un nouveau concerto de violoncelle »), 31 mars 1782 et 8 septembre 1783, mais rien ne permet de savoir lequel était celui de Reicha.

Comme c'était la règle à l'époque et jusque bien avant dans le XIXe siècle pour la musique orchestrale, l'édition ne comprend que les parties séparées destinées à chaque instrument, sans y adjoindre comme le font les éditions actuelles la présentation en partition où toutes ces parties se trouvent superposées. L'exemplaire exposé provient du fonds de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire, transféré en 1964 au département de la Musique de la Bibliothèque nationale. Il est complété par un jeu de parties manuscrites (F-Pn, L-19674), copiées autour de 1800, qui contient des exemplaires supplémentaires des parties de cordes et témoigne donc d'une exécution avec un orchestre plus étoffé, peut-être dans le cadre d'exercices des élèves du Conservatoire.

(FPG)

b. ANTOINE REICHA : *CONCERTANTE POUR FLÛTE ET VIOLON AVEC L'ORCHESTRE*

Le manuscrit de la *Concertante* en *sol* majeur pour flûte et violon a nombre de traits communs avec ceux d'autres œuvres orchestrales de Reicha datant de la période de Bonn. Tous se présentent sous forme de cahiers non reliés et sont notés sur des papiers bleutés fabriqués dans les Provinces-Unies, que la cour électorale utilisait pour la correspondance et non pour la copie de musique. Doit-on faire remonter ces œuvres à l'époque où le jeune compositeur écrivait en cachette de son oncle ? Toujours est-il qu'il semble vouloir économiser le papier en renonçant aux marges latérales et que les dimensions modestes de ces manuscrits lui auraient sans doute permis de les cacher facilement des regards indiscrets…

Reicha a utilisé deux types de papiers aux filigranes différents : les Armes d'Amsterdam pour le premier mouvement et le Pro Patria (GAUDRIAULT 1995, p. 149-150) pour les deux autres. Il a numéroté les 24 cahiers dont se compose le manuscrit – une pratique qu'il conservera tout au long de sa vie pour ses œuvres

v roce 1964 převeden do hudebního oddělení Francouzské národní knihovny. Je doplněn o rukopisné party (F-Pn, L-19674), opsané kolem roku 1800, mezi nimiž se nacházejí přidané opisy smyčcových partů, což svědčí pro provedení skladby s větším orchestrem, možná v rámci praktické výuky žáků Pařížské konzervatoře.

(FPG)

b. ANTONÍN REJCHA: *CONCERTANTE* PRO FLÉTNU A HOUSLE S ORCHESTREM

Rukopis *Concertante* (Koncertantní symfonie) G dur pro flétnu a housle má mnohé společné rysy s jinými Rejchovými orchestrálními díly pocházejícími z jeho bonnského období. Všechny se dochovaly v podobě nesvázaných složek a jsou zaznamenány na namodralém papíře vyrobeném v Nizozemí. Takový papír kurfiřtský dvůr používal pro korespondenci, a nikoliv k zápisu či opisu hudby. Máme tak tato díla datovat již do období, kdy mladý skladatel psal potajmu, skrývaje komponování před svým strýcem? V každém případě se zdá, že Rejcha šetřil papírem, když k psaní využíval i postranní okraje, a také že skromné rozměry těchto rukopisů by mu beze sporu umožňovaly je snadno skrýt před zvědavými pohledy…

Rejcha zde použil dva typy papíru s odlišnými filigrány: se znakem Amsterdamu pro první větu a se znakem Pro Patria (GAUDRIAULT 1995, s. 149–150) pro další věty. Všech 24 složek, z nichž se rukopis skládá, čísloval – tuto praxi pak uplatňoval pro své nejdelší skladby po celý svůj život. Toto číslování poukázalo na chybějící složky 6 a 7, to znamená vynechání osmi listů, naštěstí na takovém místě, že stačilo změnit několik not a vynechanou část skladby se podařilo zakrýt, tak je to vyřešeno i na zdařilé nahrávce z roku 2020 (Claves 50-2011). Nicméně v březnu 2021 měl autor těchto řádků to štěstí, že nalezl chybějící listy, které byly promíchány s autografem jiné symfonie (MS-9153), rovněž složené v Bonnu, a dílo tak může být od nynějška provozováno ve své původní podobě.

Skladatel byl zcela jistě se svou koncertantní symfonií obzvlášť spokojený. Nejenomže figuruje mezi stovkou děl, která nabídl vídeňskému nakladatelství Artaria v dopise z 1. října 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544), ale je rovněž součástí

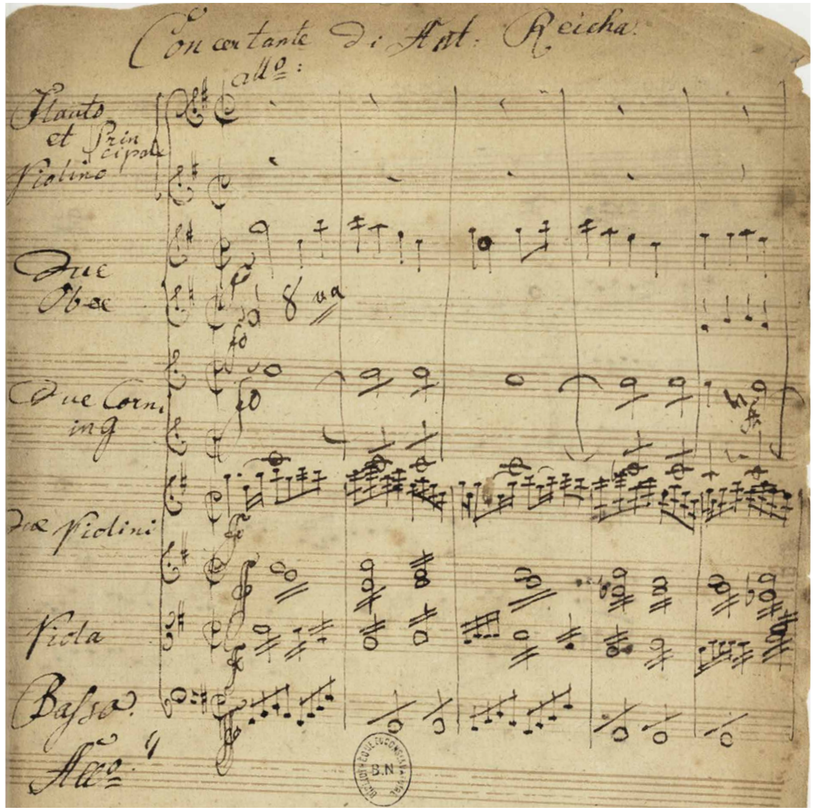
les plus longues. Cette numérotation mettait en évidence l'absence des cahiers 6 et 7, provoquant une lacune de huit feuillets, heureusement située de telle façon qu'il suffit de modifier quelques notes pour la dissimuler au mieux, comme dans le bel enregistrement réalisé en 2020 (Claves 50-2011). Cependant, en mars 2021, l'auteur de ces lignes a eu la joie de retrouver les feuillets manquants, mélangés à l'autographe d'une symphonie également composée à Bonn (MS-9153), et l'œuvre peut désormais être exécutée sous sa forme originale.

Le compositeur devait être particulièrement satisfait de sa symphonie concertante. Non seulement elle figure parmi la centaine d'œuvres qu'il proposait à l'éditeur viennois Artaria dans une lettre du 1er octobre 1797 (A-Wst, H.I.N.-118544), mais elle fait également partie des compositions envoyées l'année précédente à Ignace Pleyel dans le vain espoir de les faire publier à Paris et dont Reicha fut obligé de lui réclamer la restitution cinq ans plus tard dans une lettre du 25 août 1801 (F-Pn, LA-REICHA ANTONÍN-8).

(FPG)

skladeb zaslaných předchozího roku Ignáci Pleyelovi v marné naději, že se mu je podaří vydat v Paříži. Rejcha byl nakonec nucen po pěti letech Pleyela žádat o jejich navrácení v dopise z 25. srpna 1801 (F-Pn, LA-REICHA ANTONÍN-8).

(FPG)



101 Antoine Reicha : *Concertante* pour flûte et violon avec l'orchestre. Manuscrit autographe / Koncertantní symfonie pro flétnu a housle s orchestrem. Autografní rukopis, [Bonn, 1785-1794], début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-13107 (5). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

3. Reicha et Beethoven

a. ANTOINE REICHA ET LES *DOUZE* ET *TRENTE-SIX FUGUES*

La publication à Vienne, en 1804, des *Trente-six fugues pour le piano-forté selon un nouveau système* de Reicha marque l'aboutissement de la constitution de ce recueil – ses caractéristiques et son importance musicales sont abordées selon différents points de vue dans les chapitres IV, V et IX. Son histoire commence durant le séjour de Reicha à Hambourg (1794-1799). Le 1er octobre 1797, Reicha propose à l'éditeur Artaria une liste d'une centaine d'œuvres à graver, où figurent en dernière position de la section « Pour le Piano Forte seul » *Six Fugues, composées dans un genre nouveau pour le Piano Forte*. Si deux d'entre elles correspondent vraisemblablement aux nos 10 et 22 des *Practische Beispiele* (voir notice 4c), on doit renoncer à identifier plus précisément les quatre autres.

Six mois environ après l'arrivée de Reicha à Paris, le *Courrier des spectacles* du 22 germinal an VIII (12 avril 1800), p. 4 (seconde pagination), annonce la parution chez Jean-Jérôme Imbault (voir notice 2a) de *Douze fugues pour le piano, composées dans un genre nouveau*. Le compositeur les dédie « aux citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini, inspecteurs du Conservatoire de musique » qui, à l'exception de Le Sueur, ont appuyé sa demande de « carte d'hospitalité » (BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, p. 15-16). Le recueil conserve le titre de celui proposé à Artaria, mais le nombre d'œuvres a doublé en deux ans et demi. Une remarque de Reicha dans son autobiographie – « Pour me remettre à composer après de longs intervalles, comme après des voyages par exemple, je commençais toujours par faire quelques fugues » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 28 ; cf. REICHA 2011, p. 82, note 29) – suggère que certaines des nouvelles fugues ont pu voir le jour après le long voyage (près de deux mois) de Hambourg à Paris.

3. Rejcha a Beethoven

a. ANTONÍN REJCHA: *DOUZE FUGUES* A *TRENTE-SIX FUGUES*

Vydání Rejchových *Trente-six fugues pour le piano-forté selon un nouveau système* (Třiceti šesti fug pro klavír podle nového systému) ve Vídni v roce 1804 znamená završení procesu sestavování této sbírky (její hudební charakteristice a významu se z různých úhlů pohledu věnují kapitoly IV, V a IX). Historie tohoto souboru fug začíná v průběhu Rejchova pobytu v Hamburku (1794–1799). Dne 1. října 1797 nabídl Rejcha nakladatelství Artaria seznam přibližně sta děl k vytištění, v němž na posledním místě oddílu „Pro samotný klavír" figurovalo *Six Fugues, composées dans un genre nouveau pour le Piano Forte* (Šest fug pro klavír, složených v novém stylu). Dvě z nich zjevně odpovídají číslům 10 a 22 ze souboru *Practische Beispiele* (Praktické příklady, viz heslo 4c), ovšem ostatní čtyři fugy nedokážeme přesněji identifikovat.

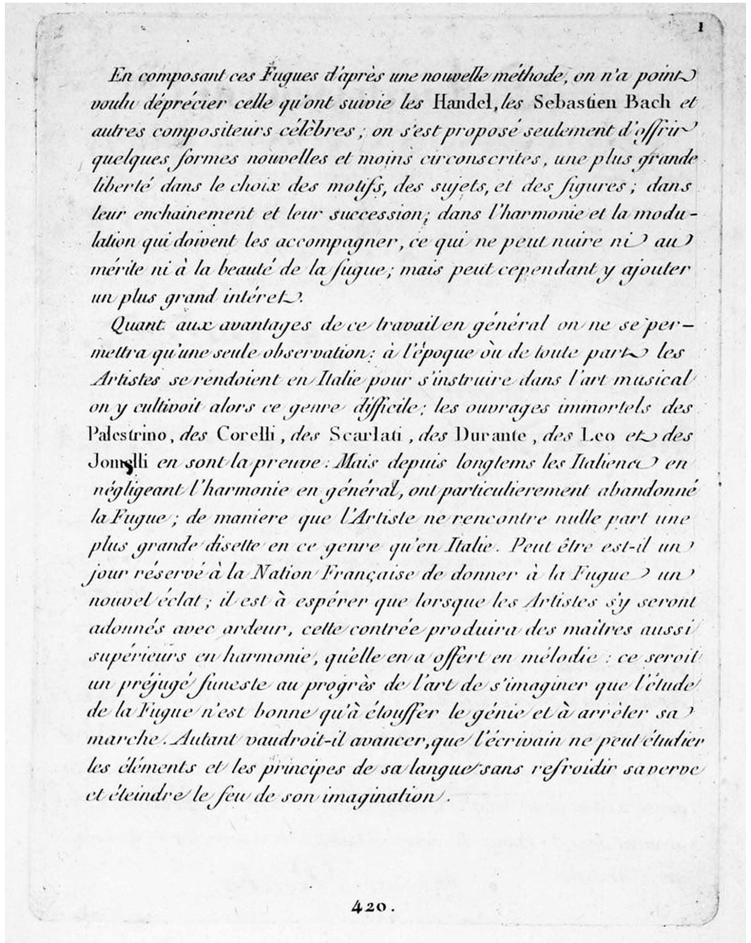
Přibližně šest měsíců poté, co Rejcha přijel do Paříže, oznámil deník *Courrier des spectacles* z 22. germinalu roku VIII (12. dubna 1800), s. 4 (druhé stránkování), vydání titulu *Douze fugues pour le piano, composées dans un genre nouveau* (Dvanáct fug pro klavír, složených v novém stylu) u nakladatele Jeana-Jérôma Imbaulta (viz heslo 2a). Skladatel tyto fugy věnoval „občanům Méhulovi, Cherubinimu, Gossecovi, Le Sueurovi a Martinimu, inspektorům Pařížské hudební konzervatoře", kteří s výjimkou Le Sueura podpořili Rejchovu žádost o „povolení k pobytu" (BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015, s. 15–16). Soubor si zachovává původní název, který měl již v době, kdy byl nabídnut Artariovi, ale počet v něm obsažených skladeb se během dvou a půl roku zdvojnásobil. Jedna Rejchova poznámka v jeho autobiografii navozuje dojem, že některé nové fugy mohly vzniknout po dlouhé (téměř dvouměsíční) cestě z Hamburku do Paříže: „Abych se po dlouhých přestávkách, jako například

Durant son premier séjour parisien, Reicha publie chez Imbault trois autres œuvres, qui contrairement aux *Douze fugues* portent toutes trois un numéro d'opus et qui fourniront chacune une pièce au recueil viennois de 1804. Les deux premières affirment dans leur titre leur vocation pédagogique.

Les *Études ou exercices dirigés d'une manière nouvelle,* op. 30, sont annoncées par le *Courrier des spectacles* du 20 prairial an IX (9 juin 1801), p. 4, mais pourraient avoir paru plus tôt dans la même année, voire à la fin de 1800, car un catalogue de l'éditeur datable probablement de fin 1800 ou début 1801 les mentionne déjà (JOHANSSON 1955, fac-similé nº 42). Les planches de l'op. 30 portent le cotage 302, alors que celles des *Douze fugues*, pourtant parues plusieurs mois auparavant, sont numérotées 420 : la logique à laquelle obéissent les cotages d'Imbault, si toutefois elle existe, n'a pas pu être percée. L'ouvrage s'annonce comme un complément à la méthode de piano de Jean-Louis Adam et Ludwig Wenzel Lachnith, adoptée par le Conservatoire, et se place donc dans l'orbite de cet établissement.

L'*Étude des transitions et deux fantaisies,* op. 31, contient des exemples de transitions d'une tonalité à une autre, suivis des deux fantaisies annoncées dans le titre – en fait des fugues, dont la première se retrouvera sous ce titre dans le recueil viennois. L'op. 32, en revanche, ne comprend qu'une seule pièce, une *Fugue sur un thème du célèbre Domenico Scarlatti*, que Reicha dédie « aux Dames », dont certaines devaient suivre son enseignement privé. Les deux opus ont dû paraître à peu près simultanément, peut-être en septembre 1801. En effet, ils portent des cotages voisins (respectivement 727 et 730) et figurent tous deux dans un catalogue d'Imbault datable de 1802 (DEVRIÈS – LESURE 1979, fac-similés 107-108), où apparaissent pour la première fois trois autres publications consacrées à la fugue, dont on notera la proximité des cotages avec ceux des opus 31 et 32 de Reicha : trois *Fugues pour le piano-forte par Domenico Scarlati* [*sic*] (cotage 729), qui regroupent en fait une fugue d'Alessandro Scarlatti suivie des sonates K 41 et K 30 de son fils Domenico ; puis la réédition du *Traité de la fugue et du contrepoint* de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) – un des théoriciens que Reicha avait étudiés dans sa jeunesse –, version française de l'auteur, publiée pour la première fois en 1756, de son *Abhandlung von der Fuge* (Traité de la fugue) de 1753 (cotage 731) ; et enfin les *48 fugues pour le piano composées par le célèbre Jean Sébastien Bach*, première édition française du *Clavier bien tempéré*, toutefois réduit ici à ses fugues, privées

po cestování, mohl opět pustit do skládání, vždy jsem začínal několika fugami" (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 29; srov. REICHA 2011, s. 82, pozn. 29).



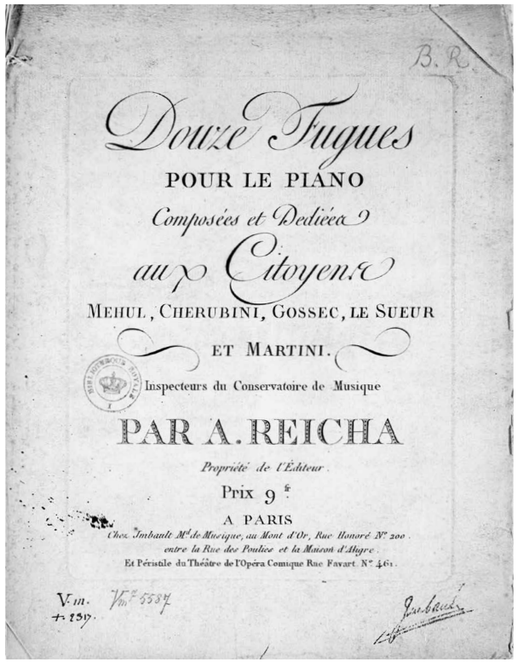
1

En composant ces Fugues d'après une nouvelle méthode, on n'a point voulu déprécier celle qu'ont suivie les Handel, *les* Sebastien Bach *et autres compositeurs célèbres ; on s'est proposé seulement d'offrir quelques formes nouvelles et moins circonscrites, une plus grande liberté dans le choix des motifs, des sujets, et des figures ; dans leur enchainement et leur succession ; dans l'harmonie et la modulation qui doivent les accompagner, ce qui ne peut nuire ni au mérite ni à la beauté de la fugue ; mais peut cependant y ajouter un plus grand intérêt.*

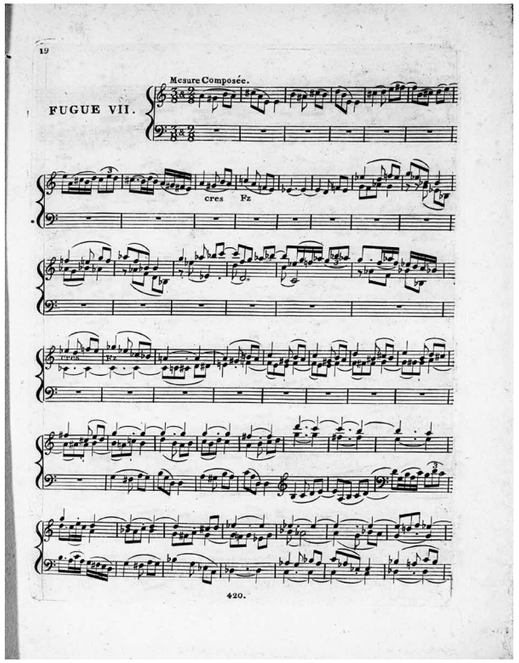
Quant aux avantages de ce travail en général on ne se permettra qu'une seule observation : à l'époque où de toute part les Artistes se rendoient en Italie pour s'instruire dans l'art musical on y cultivoit alors ce genre difficile ; les ouvrages immortels des Palestrino, *des* Corelli, *des* Scarlati, *des* Durante, *des* Leo *et des* Jomelli *en sont la preuve : Mais depuis longtems les Italiens en négligeant l'harmonie en général, ont particulierement abandonné la Fugue ; de maniere que l'Artiste ne rencontre nulle part une plus grande disette en ce genre qu'en Italie. Peut être est-il un jour réservé à la Nation Française de donner à la Fugue un nouvel éclat ; il est à espérer que lorsque les Artistes s'y seront adonnés avec ardeur, cette contrée produira des maitres aussi supérieurs en harmonie, qu'elle en a offert en mélodie : ce seroit un préjugé funeste au progrès de l'art de s'imaginer que l'étude de la Fugue n'est bonne qu'à étouffer le génie et à arrêter sa marche. Autant vaudroit-il avancer, que l'écrivain ne peut étudier les éléments et les principes de sa langue sans refroidir sa verve et éteindre le feu de son imagination.*

420.

102 Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], préface / předmluva. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



103 Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



104 Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], fugue VII / fuga VII. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Během svého prvního pařížského pobytu vydal Rejcha u Imbaulta další tři díla, která na rozdíl od *Douze fugues* nesou opusové číslo, z každého z nich nalezneme ve vídeňském souboru z roku 1804 jednu skladbu. První dvě díla svými názvy prozrazují pedagogické poslání.

Soubor *Études ou exercices dirigés d'une manière nouvelle* (Etudy neboli cvičení vedená novým způsobem), op. 30, ohlásil deník *Courrier des spectacles* z 20. prairialu roku IX (9. června 1801), s. 4, ale mohl klidně vyjít i dříve téhož roku, nebo dokonce již koncem roku 1800, neboť je o něm zmínka už v katalogu vydavatele, ten lze datovat do konce roku 1800 nebo do začátku roku 1801 (JOHANSSON 1955, faksimile č. 42). Tiskové desky, neboli plotny, opusu 30 jsou označeny číslem 302, zatímco tiskové desky *Douze fugues*, které však vyšly o několik měsíců dříve, mají číslo 420: existuje-li nějaká logika, jíž podléhalo číslování u Imbaulta, nepodařilo se nám ji odhalit. Dílo je představeno jako dodatek k učebnici klavírní hry Jeana-Louise Adama a Ludwiga Wenzela Lachnitha, jež byla přijata Pařížskou konzervatoří, a staví se tak do okruhu této instituce.

Étude des transitions et deux fantaisies (Etuda na modulace a dvě fantazie), op. 31, obsahuje příklady modulací z jedné tóniny do druhé, po nichž následují dvě v názvu ohlašované fantazie – jedná se vlastně o fugy, přičemž první z nich se objeví pod tímto názvem i ve vídeňském souboru. Naopak op. 32 obsahuje jedinou skladbu, a to *Fugue sur un thème du célèbre Domenico Scarlatti* (Fugu na téma slavného Domenica Scarlattiho), kterou Rejcha věnoval „Dámám", z nichž některé jistě navštěvovaly jeho soukromé hodiny. Oba opusy musely vyjít přibližně ve stejnou dobu, pravděpodobně v září 1801. Mají totiž sousedící čísla ploten (konkrétně 727 a 730) a oba figurují v Imbaultově katalogu datovatelném do roku 1802 (DEVRIÈS – LESURE 1979, faksimile 107–108). V něm se poprvé objevují další tři publikace věnované fuze, u nichž stojí za zmínku blízkost číslování desek s Rejchovými opusy 31 a 32. Jedná se o tři *Fugues pour le piano-forte par Domenico Scarlati* [*sic*] (Fugy pro klavír Domenica Scarlattiho) (číslo plotny 729), které ve skutečnosti zahrnují jednu fugu od Alessandra Scarlattiho, po níž následují sonáty K 41 a K 30 jeho syna Domenica; dále jde o reedici *Traité de la fugue et du contrepoint* (Pojednání o fuze a kontrapunktu) od Friedricha Wilhelma Marpurga (1718–1795) – jednoho z teoretiků, které Rejcha studoval během svého mládí – ve francouzské autorské verzi jeho *Abhandlung von der Fuge* (Pojednání o fuze, 1753) vydané poprvé v roce 1756 (číslo plotny 731);

de leurs préludes et disposées selon le cycle des quintes (cotage 732). Les deux derniers ouvrages sont annoncés ensemble dans *Le Courrier des spectacles* du 7 vendémiaire an X (29 septembre 1801), p. 4, et la proximité des cotages laisse penser que les deux opus de Reicha et les fugues de Scarlatti ont paru vers le même temps.

Doit-on voir dans cette série de publications de fugues un effet de la « flatteuse approbation » (« *schmeichelhafte Beyfall* ») que selon leur compositeur le public parisien réserva aux *Douze fugues* et qui l'incita à en composer d'autres (REICHA 1805, p. [3]) ? Il déclare ensuite que les fugues sur des thèmes empruntés à « J. Hayd'n, S. Bach, Mozart, D. Scarlati [*sic*], Frescobaldi [et] G.F. Haendel » ont toutes été « composées à Paris à la requête d'autant de chaleureux admirateurs de l'art musical le plus élevé » (« *auf das Ersuchen so vieler Verhehrer der höheren Tonkunst* », REICHA 1805, p. [4]) et on remarque que trois de ces sujets figurent dans les publications précitées. Le sujet de l'op. 32 est emprunté à la sonate K 30 – parfois surnommée la « Fugue du chat » – qui figurait déjà sous le titre de *Fuga* dans le premier recueil de pièces de Scarlatti publié à Paris par Mme Boivin et Le Clerc à la fin des années 1730 (SCARLATTI 173., p. 6-7) et qui conclut le recueil publié par Imbault : les cotages consécutifs attribués aux deux fascicules (729 pour Scarlatti et 730 pour Reicha) n'exprimeraient-ils pas cette dépendance de l'un envers l'autre ? Le sujet de la fugue n° 5 du recueil viennois provient de la fugue BWV 884 du *Clavier bien tempéré*. Quant au sujet de Frescobaldi, tiré du *Ricercar dopo il Credo* des *Fiori musicali*, il figure – mais pas la pièce complète – dans le traité de Marpurg (Tab. XXV, n° 2). La symphonie « Haffner » de Mozart (fugue n° 7) avait été jouée au Concert spirituel et éditée par Sieber dès 1789, et les quatuors op. 20 de Haydn (fugue n° 3) avaient connu leur première édition française chez le même Sieber vers 1795.

Avec les douze fugues publiées en 1800, celle empruntée à l'op. 31 et les cinq sur des sujets d'autres compositeurs, la moitié du recueil viennois existait donc avant que Reicha ne quitte la France pour Vienne, où il arriva en novembre 1802. Mais ce n'est pas tout. L'édition de 1804 ne comporte pas de préface, mais des remarques liminaires sur les mesures composées et sur le système harmonique de la fugue n° 13, précédées d'une épitre dédicatoire à Joseph Haydn sous la forme d'un poème en deux versions, française puis allemande, toutes deux signées « Ant. Reicha ». Or ces vers ne doivent à Reicha que leur idée générale. Le véritable auteur de la version allemande, Jens Baggesen (1764-1826), un Danois sympathisant

a konečně se jedná o *48 fugues pour le piano composées par le célèbre Jean Sebastien Bach* (48 fug pro klavír složených slavným Johannem Sebastianem Bachem), což je první francouzské vydání *Dobře temperovaného klavíru*, který je zde nicméně zredukovaný na samotné fugy, řazené za sebou podle kvintového kruhu a bez preludií (číslo plotny 732). Poslední dvě díla byla ohlášena společně v deníku *Le Courrier des spectacles* ze 7. vendémiairu roku X (29. září 1801), s. 4, a blízkost jejich čísel ploten vzbuzuje domněnku, že oba Rejchovy opusy i Scarlattiho fugy vyšly přibližně ve stejné době.

Máme v této řadě vydání fug spatřovat důsledek „lichotivého uznání" („schmeichelhafte Beyfall"), kterého se podle skladatele dostalo od pařížského publika jeho sbírce *Douze fugues* a které ho podnítilo ke složení dalších (REICHA 1805, s. [3])? Rejcha dále prohlašuje, že fugy složené na témata „J. Haydna, S. Bacha, Mozarta, D. Scarlatiho [*sic*], Frescobaldiho [a] G. F. Haendla" vznikly všechny „v Paříži na žádost tolika vřelých obdivovatelů nejvyššího hudebního umění" („auf das Ersuchen so vieler Verhehrer der höheren Tonkunst", REICHA 1805, s. [4]), přičemž podotýkáme, že tři z těchto témat se objevují ve výše uvedených publikacích. Téma opusu 32 je převzato ze sonáty K 30 – někdy také přezdívané „Kočičí fuga" –, která figurovala pod názvem *Fugue* v prvním souboru Scarlattiho skladeb vydaných v Paříži Mme Boivin a Le Clercem na konci třicátých let 18. století (SCARLATTI 173., s. 6–7) a jež uzavírala soubor vydaný Imbaultem. Nevyjadřují snad po sobě jdoucí čísla ploten přisouzená oběma svazkům (729 Scarlattimu a 730 Rejchovi) závislost jednoho na druhém? Téma fugy č. 5 z vídeňského souboru pochází z fugy BWV 884 z *Dobře temperovaného klavíru*. Pokud jde o Frescobaldiho téma, pocházející z *Ricercar dopo il Credo* ze sbírky *Fiori musicali*, figuruje skladba – nikoliv však celá – v Marpurgově pojednání (Tab. XXV, č. 2). Mozartova symfonie č. 35 „Haffnerova" (fuga č. 7) byla provedena v Concert spirituel a ve Francii vyšla poprvé u Siebera v roce 1789, smyčcové kvartety op. 20 od Haydna (fuga č. 3) se dočkaly prvního francouzského vydání taktéž u Siebera kolem roku 1795.

S dvanácti fugami vydanými v roce 1800, jednou vypůjčenou z opusu 31 a pěti dalšími, jež pracují s tématy jiných skladatelů, tak polovina vídeňského souboru fug existovala ještě před Rejchovým odjezdem z Francie do Vídně, kam dorazil v listopadu 1802. Ale to není vše. Vydání z roku 1804 neobsahuje předmluvu, nýbrž úvodní poznámky o složených taktech a harmonickém systému fugy č. 13, jimž předchází dedikace Josephu Haydnovi v podobě dvojjazyčné básně, psané

de la Révolution française et qui écrivait tant dans sa langue maternelle qu'en allemand, s'était installé à Paris en 1799 et y résida jusqu'à sa nomination à l'Université de Kiel en 1811 (HANSEN 1887, p. 437-443). Il publie dès 1803 « Reicha an Haydn » dans un choix de ses poèmes allemands où il en explique la genèse :

> « Dédicace d'une importante œuvre musicale sur l'harmonie de mon ami Anton Reicha, à présent à Paris, à Joseph Haydn, son ancien maître à Vienne. Cet artiste remarquable, connu par quelques opéras et plusieurs symphonies, particulièrement en France, encore jeune mais qui en tant qu'harmoniste dépasse de loin nombre de compositeurs plus âgés, me pria de prêter les mots à ses sentiments, afin de la consacrer au plus grand de tous les harmonistes. »
> (« *Zueignung eines grossen musikalischen Werks über die Harmonie von meinem Freunde Anton Reicha, dermahlen in Paris, an Joseph Haydn, seinen ehemaligen Lehrer in Wien. Der vortreffliche, durch einige Opern und mehrere Symphonien, besonders in Frankreich, bekannte, noch junge, aber als Harmonist viele ältere Komponisten weit übertreffende Tonkünstler, bat mich, seiner Empfindung, in einer Weihe an den grössten aller Harmonisten, Worte zu leihen.* »)
> (BAGGESEN 1803, p. 100 et 197).

Son explication suggère qu'il connaissait assez Reicha pour savoir qu'il avait écrit deux opéras – *Obaldi* et *L'Ouragan* – mais ignorait pourtant qu'aucun n'avait pu être représenté ! Reicha restera sans doute en relation avec lui, ou continuera au moins à s'intéresser à sa production, puisque sa mise en musique de l'« Allgemeiner Hymnus an den Karfunkel, oder Klingklingel-Kyrie-Eleison » (BAGGESEN 1809, p. 145-147) sera publiée comme supplément musical au *Morgenblatt für gebildete Stände* du 5 avril 1811.

L'auteur de la version française du poème, Charles Boudens Vanderbourg (1765-1827), se situait politiquement à l'opposé de Baggesen. Cet ancien officier de marine avait en effet émigré en 1793 en Allemagne puis au Danemark et avait réalisé ses premières traductions de l'allemand avant de regagner la France fin 1800. Admis à l'Institut en 1814, il mourut trop tôt pour y côtoyer Reicha (il est nommé dans REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 28 ; REICHA 2011, p. 84 ; sur sa vie et son œuvre, voir RAINGUET 1851, MORTIER 1951 et MORTIER 1955).

nejprve ve francouzštině a poté v němčině, přičemž obě verze jsou podepsané „Ant. Reicha". Tyto verše ovšem vděčí Rejchovi pouze za svůj myšlenkový rámec. Skutečný autor německé verze Jens Baggesen (1764–1826), Dán sympatizující s Velkou francouzskou revolucí, který psal jak ve své mateřštině, tak v němčině, se v Paříži usadil v roce 1799 a sídlil zde až do svého jmenování na Univerzitě v Kielu v roce 1811 (HANSEN 1887, s. 437–443). V roce 1803 vydal báseň „Rejcha Haydnovi" ve výboru svých německých básní, v němž vysvětluje její genezi následovně:

> „Věnování významného hudebního díla o harmonii od mého přítele Antonína Rejchy, žijícího nyní v Paříži, Josephu Haydnovi, jeho někdejšímu učiteli ve Vídni. Tento mimořádný umělec, známý zvláště ve Francii díky několika operám a mnoha symfoniím, ještě mladý, ale v oblasti harmonie zdaleka převyšující řadu starších skladatelů, mě poprosil, abych oděl do slov jeho city, jimiž chce věnovat toto své dílo největšímu ze všech komponistů v oblasti harmonie."
> („Zueignung eines grossen musikalischen Werks über die Harmonie von meinem Freunde Anton Reicha, dermahlen in Paris, an Joseph Haydn, seinen ehemaligen Lehrer in Wien. Der vortreffliche, durch einige Opern und mehrere Symphonien, besonders in Frankreich, bekannte, noch junge, aber als Harmonist viele ältere Komponisten weit übertreffende Tonkünstler, bat mich, seiner Empfindung, in einer Weihe an den grössten aller Harmonisten, Worte zu leihen.")
> (BAGGESEN 1803, s. 100 a 197).

Baggesenovo vysvětlení naznačuje, že znal Rejchu natolik, že věděl o existenci jeho dvou oper – *Obaldi* a *L'Ouragan* (Uragán) –, ale nevěděl, že žádná z nich nebyla uvedena! Rejcha zůstal s Baggesenem pravděpodobně dále v kontaktu, nebo se alespoň nadále zajímal o jeho tvorbu, protože 5. dubna 1811 vyšlo jako hudební příloha listu *Morgenblatt für gebildete Stände* jeho zhudebnění hymnu „Allgemeiner Hymnus an den Karfunkel, oder Klingklingel-Kyrie-Eleison" (BAGGESEN 1809, s. 145–147).

Autor francouzské verze básně Charles Boudens Vanderbourg (1765–1827) byl politicky na opačném pólu než Baggesen. Tento bývalý námořní důstojník totiž emigroval v roce 1793 do Německa a do Dánska a své první překlady z němčiny uskutečnil předtím, než se koncem roku 1800 vrátil do Francie. V roce 1814 byl zvolen do Francouzského institutu, ale zemřel příliš záhy na to, aby se zde mohl setkat

105 Antoine Reicha : *Trente six fugues pour le piano-forté composées d'après un nouveau système*. Vienne : Imprimerie chymique, [1804], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8 S-1090. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

La parution des *Trente-six fugues* est annoncée dans la *Wiener Zeitung* du 29 septembre 1804, p. 4008. Reicha en a confié l'édition à l'« Imprimerie chymique » (Chemische Druckerei) fondée par Alois Senefelder, qui a obtenu le 20 juillet 1803 un privilège pour l'impression lithographique de la musique, dont il est l'inventeur avec son associé Franz Gleißner. Senefelder repart peu après pour Munich après avoir revendu son entreprise à Sigmund Anton Schneider (WEINMANN 1979, p. 7-8). Le compositeur aura encore recours à la Chemische Druckerei à la fin de son séjour viennois, pour un trio et un quatuor avec flûte et un trio à cordes, parus en mars et mai 1808. L'annonce reprise dans la *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten* du 20 octobre 1804, p. [619], loue la beauté, la précision et l'exactitude de la gravure. L'auteur anonyme (Reicha lui-même ?) affirme que la nouvelle invention « a attiré l'attention de l'auteur, [qui] se flatte de donner plus de nouveauté et d'intérêt à son œuvre » (« *hat die Aufmerksamkeit des*

s Rejchou (jeho jméno uvádí REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 29; srov. REICHA 2011, s. 84; k jeho životu a dílu viz RAINGUET 1851, MORTIER 1951 a MORTIER 1955).

Vydání *Trente-six fugues* (Třicet šest fug) bylo ohlášeno ve *Wiener Zeitung* z 29. září 1804, s. 4008. Rejcha svěřil jejich publikování „Chemické tiskárně" (Chemische Druckerei), již založil Alois Senefelder, který 20. července 1803 obdržel privilegium pro litografický tisk hudby, jejž vynalezl spolu se svým společníkem Franzem Gleißnerem. Senefelder krátce na to odešel do Mnichova, předtím odprodal svůj podnik Sigmundu Antonovi Schneiderovi (WEINMANN 1979, s. 7–8). Skladatel se znovu obrátil na Chemische Druckerei na konci svého vídeňského pobytu kvůli vydání jednoho tria, jednoho kvartetu s flétnou a také jednoho smyčcového tria, ty následně vyšly v březnu a květnu 1808. Oznámení převzaté do novin *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten* z 20. října 1804, s. [619] vychvaluje krásu, přesnost a věrnost grafiky. Anonymní autor článku (samotný Rejcha?) tvrdí, že nový vynález „přitáhl pozornost autora, [který] si libuje, že dodal svému dílu větší novosti a významu" („hat die Aufmerksamkeit des Verfassers an sich gezogen. Er schmeichelt sich, seinem Werke mehr Neuheit und Interesse zu geben") tím, že jej svěřil právě tomuto nakladateli, a upřesňuje, že k dílu je ve formě samostatného sešitu připojeno krátké pojednání nesoucí název *Ueber die Fuge, als Vertheidigung des neuen Systems, nach welchem jene Fugen gesetzt worden sind* (O fuze, jako obhajoba nového systému, dle nějž jsou tyto fugy zkomponovány). Soudě z dochovaných exemplářů nesoucích název *Ueber das neue Fugensystem* (O novém fugovém systému) a datum 1805, byl tento text, jehož předmluva je datována 10. května 1804, vydán až následujícího roku (REICHA 1805). Stejný případ najdeme i o dvacet let později, kdy *Traité de haute composition musicale* bude vydáno až devět měsíců po dopsání předmluvy (viz heslo 8b).

Historie komponování *Trente-six fugues* se uzavírá přepisem tří z nich (č. 3, 4 a 7) v Rejchově smyčcovém kvartetu *Quatuor scientifique* (Vědecký kvartet) (viz heslo 6b a kapitola VI).

Na závěr doplňme, že „fugy věnované Haydnovi", tedy vyňaté ze souboru z roku 1804, byly interpretovány klavíristou Pierrem Maillard-Vergerem na koncertě uspořádaném na Pařížské konzervatoři 2. prosince 1936 při příležitosti 100. výročí Rejchova úmrtí (*L'Art musical*, 11. prosince 1936, s. 237).

(FPG)

Verfassers an sich gezogen. Er schmeichelt sich, seinem Werke mehr Neuheit und Interesse zu geben ») en la confiant à cet éditeur, et précise qu'un petit traité intitulé *Ueber die Fuge, als Vertheidigung des neuen Systems, nach welchem jene Fugen gesetzt worden sind* (Sur la fugue, en défense du nouveau système selon lequel ces fugues ont été composées), est joint à l'œuvre sous forme de fascicule séparé. Cependant, à en juger par les exemplaires conservés, qui portent le titre *Ueber das neue Fugensystem* (Sur le nouveau système de la fugue) et la date de 1805, ce texte dont la préface est datée du 10 mai 1804 paraîtra seulement l'année suivante (REICHA 1805), de même que vingt ans plus tard le *Traité de haute composition musicale* ne sera effectivement publié que neuf mois après l'achèvement de sa préface (cf. notice 8b).

L'histoire compositionnelle des *Trente-six fugues* se clôt avec la transcription de trois d'entre elles (n°s 3, 4 et 7) dans le *Quatuor scientifique* (voir notice 6b et chapitre VI).

Notons enfin que des « fugues dédiées à Haydn », donc extraites du recueil de 1804, furent interprétées par le pianiste Pierre Maillard-Verger lors d'un concert donné au Conservatoire le 2 décembre 1936, à l'occasion du centenaire de la mort de Reicha (*L'Art musical*, 11 décembre 1936, p. 237).

(FPG)

Hambourg (1794-1799)	Paris (1799-1802)	*Trente-six fugues* [1804]	*Quatuor scientifique* [1806 ?]	Source du sujet
	Douze fugues, 2	1		
	Douze fugues, 6	2		
	Composition / kompozice: 1800–1802	3	11	Haydn, Quatuor Hob III 35 (op. 20, n° 5)
	Douze fugues, 4	4	5	
	Composition / kompozice: 1800–1802	5		Bach, Fugue BWV 884 (*Das wohltemperierte Klavier*, II)
		6		
	Composition / kompozice: 1800–1802	7	7	Mozart, Symphonie KV 385 (Haffner)
	Douze fugues, 9	8		
	Op. 32	9		D. Scarlatti, Sonate K 30

		10		
	Op. 30, 2^{e} partie, 9^{e} exercice	11		
		12		
		13		
	Composition / kompozice: 1800–1802	14		Frescobaldi, *Recercar cromatico dopo il Credo* in *Fiori musicali* F 12.29
	Composition / kompozice: 1800–1802	15		Handel, *I will sing unto the Lord*, in *Israel in Egypt* HWV 54/15
	Op. 31, 1re fantaisie	16		
		17		
		18		
		19		
	Douze fugues, 7	20		
	Douze fugues, 1	21		
	Douze fugues, 3	22		
Practische Beispiele, n° 10	*Douze fugues*, 5	23		
		24		
	Douze fugues, 8	25		
Practische Beispiele, n° 22	*Douze fugues*, 10	26		
+ 4 autres fugues non identifiables / + 4 další neidentifikovatelné fugy	*Douze fugues*, 12	27		
		28		
		29		
		30		
		31		
		32		
		33		
		34		
	Douze fugues, 11	35		
		36		

Chronologie de la composition des *Trente-six fugues* / Chronologický přehled sestavení sbírky *Trente-six fugues*

4. Séjour à Hambourg

a. ANTOINE REICHA : *QUATUOR À CORDES EN* FA *MAJEUR*

Parmi la centaine d'œuvres que Reicha proposait à l'éditeur viennois Artaria dans sa lettre du 1er octobre 1797 (voir notice 2b) se trouvaient quinze quatuors à cordes, dont trois à publier isolément et les douze autres par recueils de trois. Le premier de ces recueils et les deux premiers quatuors isolés figuraient parmi les compositions envoyées à Pleyel l'année précédente et que Reicha lui réclamait dans sa lettre de 1801.

Or, aucune source des quatuors conservés de Reicha (voir chapitre VI) ne peut être assignée avec certitude à cette période, à deux exceptions près. Il s'agit de deux quatuors inédits conservés à la BnF sous forme de parties séparées autographes, l'un en *fa* majeur (F-Pn, L-19682, fig. 106-107), l'autre en *si* bémol majeur (F-Pn, L-19692), dans lesquels le mouvement lent est chaque fois noté sur un papier d'apparence et de dimensions différentes de ceux utilisés pour le reste de l'œuvre. Les filigranes de ces derniers, similaires à ceux de papiers qu'emploient des compositeurs comme Beethoven ou Schubert, indiquent une origine italienne. Le papier des mouvements lents, bleuté et plus épais, possède un filigrane bien différent : un double C en miroir, couronné, monogramme du duc Charles 1er de Brunswick-Wolfenbüttel (1713-1780), accompagné des lettres C F B, initiales de Christian Friedrich Bollmann (1732-1800), négociant papetier à Brunswick et propriétaire d'une fabrique de papier à Goslar. Ce type de papier, que l'on retrouve dans un certain nombre de manuscrits de Reicha, se rattache donc à l'époque de Hambourg.

Dans chacun des deux quatuors, les feuillets sur lesquels sont notés les mouvements lents contiennent aussi la fin du premier mouvement. On peut ainsi constater que le compositeur a laissé intact le deuxième mouvement tout en

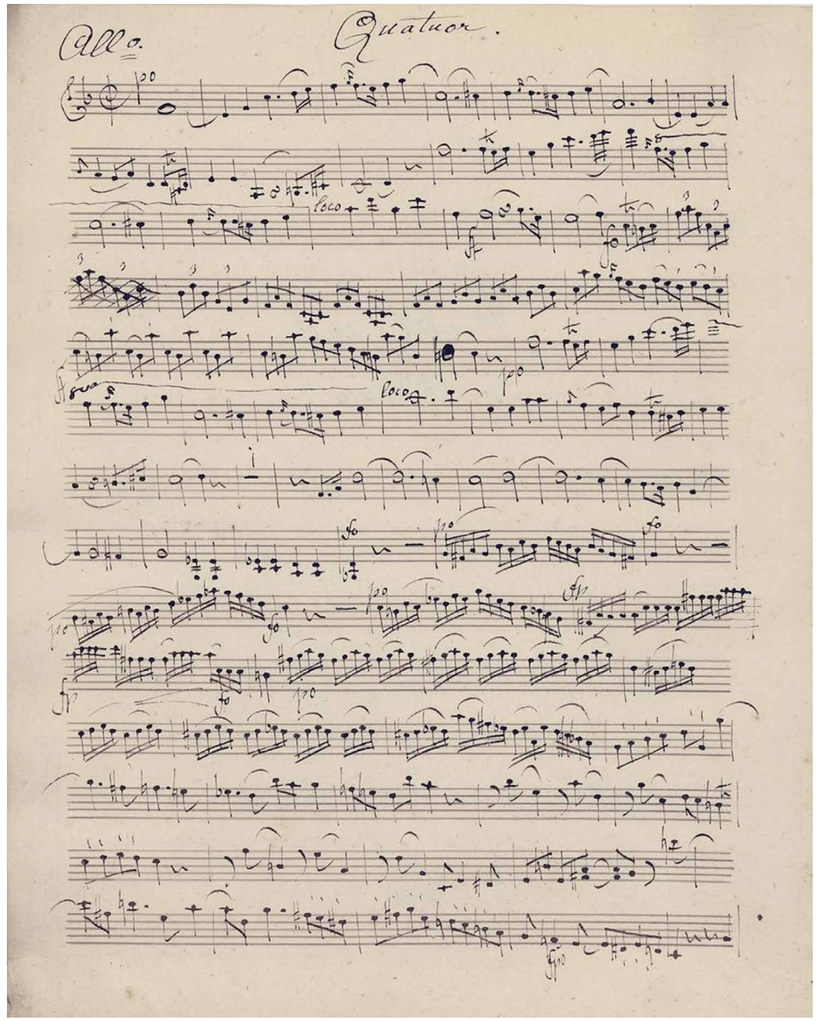
4. Pobyt v Hamburku

a. ANTONÍN REJCHA: SMYČCOVÝ KVARTET F DUR

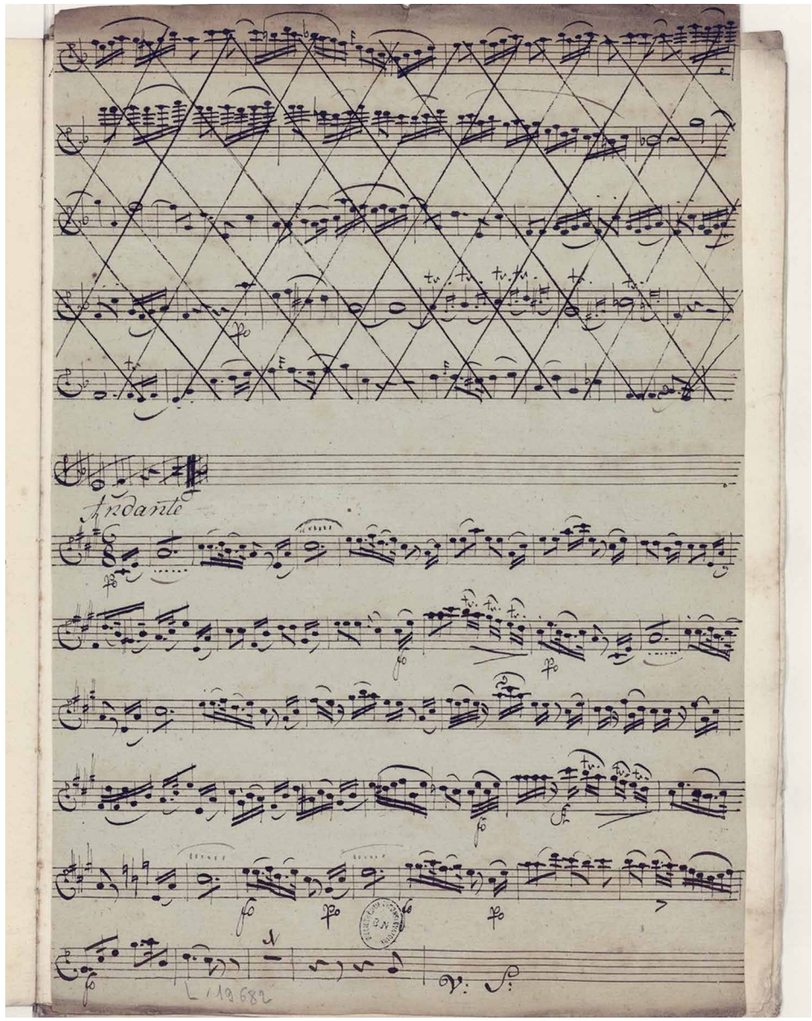
Mezi stovkou děl, která Rejcha nabízel vídeňskému nakladatelství Artaria ve svém dopise z 1. října 1797 (viz heslo 2b), bylo uvedeno patnáct smyčcových kvartetů, z nichž tři byly určeny k samostatnému otištění a dalších dvanáct mělo vycházet souborně vždy po třech. První z těchto souborných vydání a první dva samostatné kvartety se nacházely mezi skladbami zaslanými předchozího roku Pleyelovi, které po něm Rejcha požadoval v dopise z roku 1801 zpět.

Ovšem žádný z dochovaných pramenů Rejchových kvartetů (viz kapitola VI) nemůže být s jistotou datován do této doby, až na dvě výjimky. Těmi jsou dva nevydané kvartety dochované ve Francouzské národní knihovně v podobě autografních partů, z nichž jeden je v F dur (F-Pn, L-19682, obr. 106–107) a druhý v B dur (F-Pn, L-19692), jejichž pomalá věta je pokaždé zapsaná na odlišném papíře jiného formátu, než na jakém je zaznamenán zbytek díla. Filigrány papíru, na kterých jsou zapsány zbylé věty obou kvartetů, se podobají filigránům papíru, jaký používali skladatelé jako Beethoven nebo Schubert, a poukazují na italský původ papíru. Oproti tomu papír, na němž jsou zaznamenány pomalé věty uvedených kvartetů, je namodralý, silnější a obsahuje zcela odlišný filigrán: dvojité zrcadlově obrácené C s korunkou, monogramem vévody Karla I. Brunšvicko-Wolfenbüttelského (1713–1780), doplněné o písmena C F B, což jsou iniciály Christiána Friedricha Bollmanna (1732–1800), obchodníka s papírem v Brunšviku a majitele papírny v Goslaru. Tento typ papíru, který nacházíme u několika Rejchových rukopisů, tak spadá do jeho hamburského období.

V obou těchto kvartetech obsahují stránky s pomalými větami zároveň zápis konce první věty. Díky tomu si můžeme povšimnout, že skladatel ponechal beze



106 Antoine Reicha : *Quatuor à cordes en* fa *majeur*. Manuscrit autographe, 1er mouvement Allegro, partie de 1er violon, version remaniée à Vienne / Smyčcový kvartet F dur. Autografní rukopis, 1. věta Allegro, hlas 1. houslí, verze změněná ve Vídni. F-Pn, L-19682. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



107 Antoine Reicha : *Quatuor à cordes en* fa *majeur*. Manuscrit autographe, 2e mouvement Andante, partie de 1er violon, version de Hambourg / Smyčcový kvartet F dur. Autografní rukopis, 2. věta Andante, part 1. houslí, verze z Hamburku. F-Pn, L-19682. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

apportant au premier des remaniements suffisants pour justifier une nouvelle copie. Rien ne permet de préciser davantage ce qui provient de la version originale dans les deux derniers mouvements de ces quatuors : le finale du quatuor en *fa*, noté avec une encre différente, remplacerait-il une version plus ancienne ? Il en va de même pour les deux recueils de trois quatuors op. 48 et 49 et le quatuor op. 52, qui ont chacun fourni un exemple pour le traité *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Les Principes de l'harmonie pratique) écrit à Hambourg (voir notice 4c) et ont pu être remaniés avant d'être édités par Breitkopf & Härtel en 1804 sans qu'on puisse déterminer plus précisément dans quelle mesure. Il se peut donc qu'une partie au moins des autres quatuors de Reicha dont les éditions ou les manuscrits datent de sa période viennoise – le quatuor op. 58, également paru chez Breitkopf & Härtel en 1804, et en manuscrit, trois quatuors numérotés (F-Pn, L-19683, L-19679 et L-19684) et un recueil de trois autres (F-Pn, L-19689) – remontent également à l'époque de Hambourg, mais aucune source ne permet de l'affirmer avec certitude.

(FPG)

b. ANTOINE REICHA : *MUSIQUE POUR CÉLÉBRER LA MÉMOIRE DES GRANDS HOMMES…*

Après l'instauration en France du régime républicain, la multiplication des fêtes et cérémonies patriotiques avait suscité la composition d'un répertoire spécifique d'hymnes, de chansons et de pièces instrumentales, ces dernières pour orchestre d'harmonie et généralement de caractère militaire. À Paris, les musiciens de la Garde nationale, à qui revenait l'exécution de ces œuvres composées par certains d'entre eux (Gossec, Catel, Méhul, Devienne, Jadin, Blasius, etc.), s'étaient constitués en société d'édition et diffusaient ce répertoire sous la forme d'une publication périodique en parties séparées (PIERRE 1895, p. 13-67).

La *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation française* s'inscrit dans la lignée de ce répertoire, mais s'en démarque par plusieurs aspects : sa forme, qui adopte celle d'une symphonie en

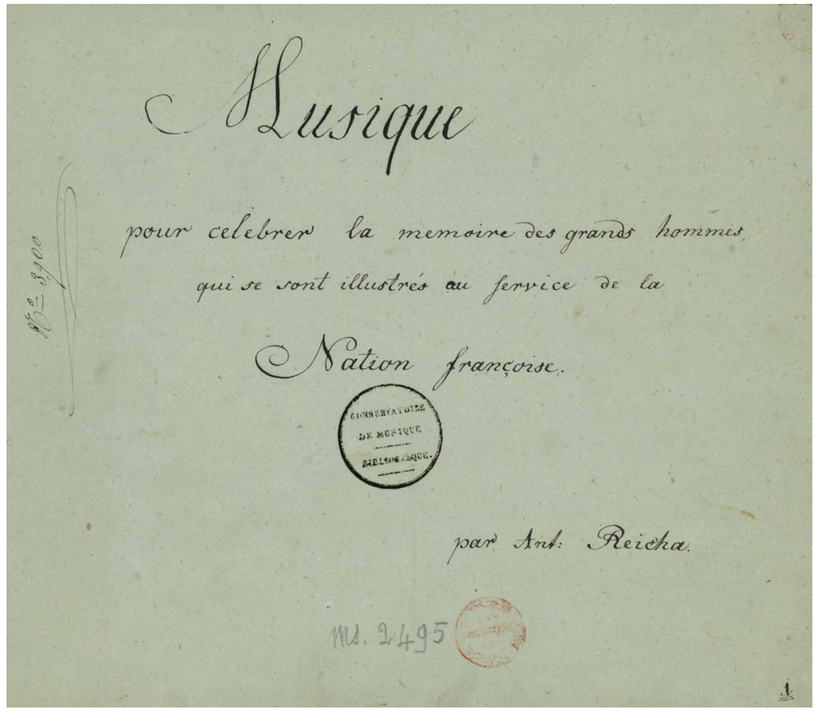
změny druhou větu a zároveň provedl v první větě natolik významné změny, že daly vzniknout novému opisu skladby. Nic nám neumožňuje určit přesněji, co pochází v obou posledních větách těchto kvartetů z původní verze – mohlo by např. finále kvartetu F dur, zapsané jiným inkoustem, nahrazovat nějakou starší verzi? Se stejnou situací se setkáme i u dvou sbírek po třech kvartetech op. 48 a 49 a u kvartetu op. 52, které všechny posloužily jako příklady pro v Hamburku napsaný spis *Die Grunsätze der practischen Harmonie* (Pravidla praktické harmonie, viz heslo 4c) a které, aniž bychom mohli posoudit, do jaké míry se tak stalo, mohly být upraveny před svým vydáním u nakladatelství Breitkopf & Härtel roku 1804. Je tedy možné, že přinejmenším část ostatních Rejchových kvartetů, jejichž vydání nebo rukopisy pocházejí z jeho vídeňského období – kvartet op. 58, také vydaný u firmy Breitkopf & Härtel roku 1804, dále rukopisy tří číslovaných kvartetů (F-Pn, L-19683, L-19679 a L-19684) a rukopis jednoho souboru tří dalších kvartetů (F-Pn, L-19689) –, se vztahuje také k hamburskému období, přestože to z žádného dosud dostupného pramene nemůžeme s jistotou potvrdit.

(FPG)

b. ANTONÍN REJCHA: *MUSIQUE POUR CÉLÉBRER LA MÉMOIRE DES GRANDS HOMMES…*

Zvýšené množství vlasteneckých slavností a ceremonií po zavedení republikánského režimu ve Francii vyvolalo vlnu specifických skladeb, jako byly hymny, písně a také instrumentální skladby převážně vojenského ražení, určené pro dechové orchestry. V Paříži založili hudebníci Národní gardy, na kterých spočívalo provedení těchto děl složených přímo některými z nich (Gossec, Catel, Méhul, Devienne, Jadin, Blasius atd.), dohromady vydavatelskou společnost a šířili tento repertoár formou periodických publikací v partech (PIERRE 1895, s. 13–67).

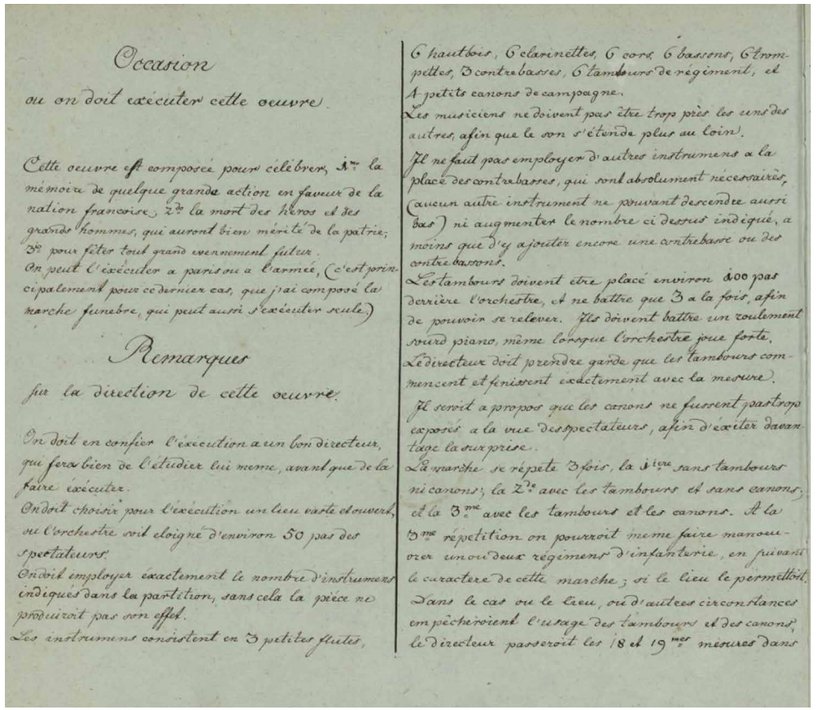
Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation française (Hudba k oslavě památky velkých mužů, kteří se zasloužili ve službě Francouzskému národu) je sice myšlenkově spjata s tímto repertoárem, ale zároveň se od něj celou řadou znaků liší. Jednak svou formou, neboť jde


Musique
pour celebrer la memoire des grands hommes
qui se sont illustrés au service de la
Nation françoise.
par Ant: Reicha.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE
Ms. 2495

108 Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

quatre mouvements (mais avec une marche funèbre à la place du menuet) alors que les symphonies et ouvertures publiées dans la série *Musique à l'usage des fêtes nationales* n'ont qu'un seul mouvement ; l'effectif instrumental, sans trombones, serpent ni timbales, mais avec trois contrebasses, ainsi que six petits tambours et quatre canons qui n'interviennent que dans les deux mouvements centraux ; enfin, la minutie avec laquelle le compositeur règle dans sa préface les conditions de l'exécution quant au type de lieu convenable, à la nécessité de respecter scrupuleusement l'effectif prescrit, à la disposition spatiale des musiciens, sans oublier la


Occasion
ou on doit exécuter cette oeuvre.

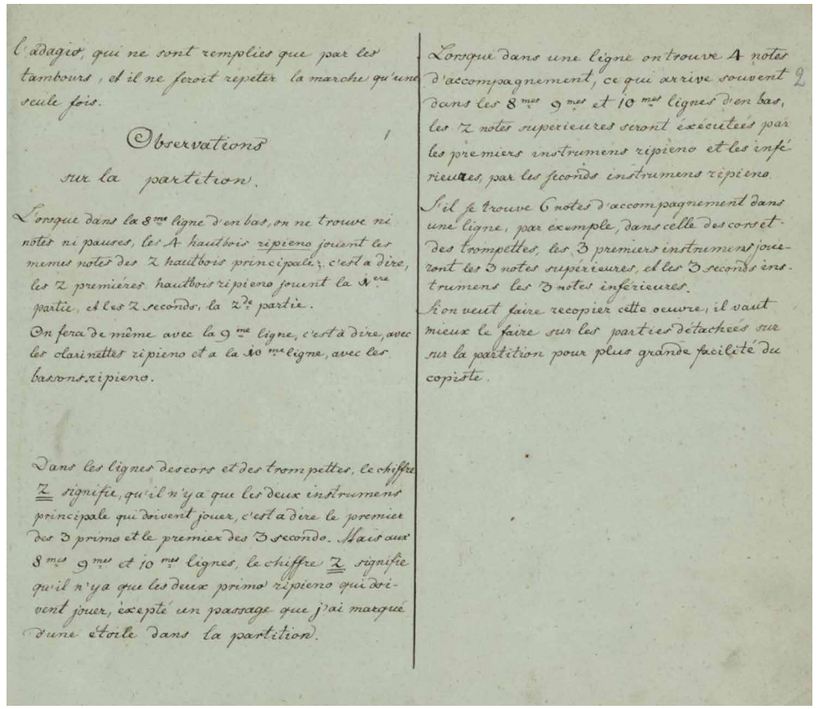
Cette oeuvre est composée pour célébrer, 1.er la memoire de quelque grande action en faveur de la nation francoise, 2.d la mort des héros et des grands hommes, qui auront bien mérité de la patrie; 3.e pour fêter tout grand evennement futur.
On peut l'exécuter a paris ou a l'armée, (c'est principalement pour ce dernier cas, que j'ai composé la marche funebre, qui peut aussi s'exécuter seule.)

Remarques
sur la direction de cette oeuvre.

On doit en confier l'exécution a un bon directeur, qui fera bien de l'étudier lui meme, avant que de la faire exécuter.
On doit choisir pour l'exécution un lieu varte et ouvert, ou l'orchestre soit eloigné d'environ 50 pas des spectateurs.
On doit employer exactement le nombre d'instruments indiqués dans la partition, sans cela la pièce ne produiroit pas son effet.
Les instruments consistent en 3 petites flutes, 6 hautbois, 6 clarinettes, 6 cors, 6 bassons, 6 trompettes, 3 contrebasses, 6 tambours de régiment, et 4 petits canons de campagne.
Les musiciens ne doivent pas être trop près les uns des autres, afin que le son s'étende plus au loin.
Il ne faut pas employer d'autres instruments a la place des contrebasses, qui sont absolument necessaires, (aucun autre instrument ne pouvant descendre aussi bas) ni augmenter le nombre ci dessus indiqué, a moins que d'y ajouter encore une contrebasse ou des contrebassons.
Les tambours doivent être placé environ 100 pas derrière l'orchestre, et ne battre que 3 a la fois, afin de pouvoir se relever. Ils doivent battre un roulement sourd piano, même lorsque l'orchestre joue forte.
Le directeur doit prendre garde que les tambours commencent et finissent exactement avec la mesure.
Il seroit a propos que les canons ne fussent pas trop exposés a la vue des spectateurs, afin d'exciter davantage la surprise.
La marche se répete 3 fois, la 1.re sans tambours ni canons; la 2.e avec les tambours et sans canons, et la 3.me avec les tambours et les canons. A la 3.me répetition on pourroit meme faire manouvrer un ou deux régimens d'infanterie, en suivant le caractere de cette marche; si le lieu le permettoit.
Dans le cas ou le lieu, ou d'autres circonstances empêcheroient l'usage des tambours et des canons, le directeur passeroit les 18 et 19.mes mesures dans

109 Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], préface [p. 1] / předmluva [s. 1]. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

o čtyřvětou symfonii (ovšem se smutečním pochodem namísto menuetu), zatímco symfonie a předehry vydávané v ediční řadě *Musique à l'usage des fêtes nationales* (Hudba pro národní svátky) mají pouze jednu větu. Dále se odlišuje svým nástrojovým obsazením, bez trombonů, serpentů i tympánů, zato s třemi kontrabasy, navíc přidává šest malých bubnů a čtyři malá polní děla, které se uplatňují pouze v obou prostředních větách. A konečně se liší přesností, s jakou skladatel v předmluvě stanovuje podmínky provedení skladby, jakými jsou vhodný typ místa, nutnost důsledně dodržovat předepsané nástrojové obsazení, konkrétní rozmístění hudebníků



l'adagio, qui ne sont remplies que par les tambours, et il ne feroit repeter la marche qu'une seule fois.

Observations sur la partition.

Lorsque dans la 8me ligne d'en bas, on ne trouve ni notes ni pauses, les 4 hautbois ripieno jouent les mêmes notes des 2 hautbois principals; c'est à dire, les 2 premieres hautbois ripieno jouent la 1re partie, et les 2 seconds, la 2de partie.

On fera de même avec la 9me ligne, c'est à dire, avec les clarinettes ripieno et a la 10me ligne, avec les bassons ripieno.

Dans les lignes des cors et des trompettes, le chiffre 2 signifie, qu'il n'y a que les deux instrumens principals qui doivent jouer, c'est a dire le premier des 3 primo et le premier des 3 secondo. Mais aux 8me 9me et 10me lignes, le chiffre 2 signifie qu'il n'y a que les deux primo ripieno qui doivent jouer, excepté un passage que j'ai marqué d'une étoile dans la partition.

Lorsque dans une ligne on trouve 4 notes d'accompagnement, ce qui arrive souvent dans les 8me 9me et 10me lignes d'en bas, les 2 notes superieures seront executées par les premiers instrumens ripieno et les inferieures, par les seconds instrumens ripieno.

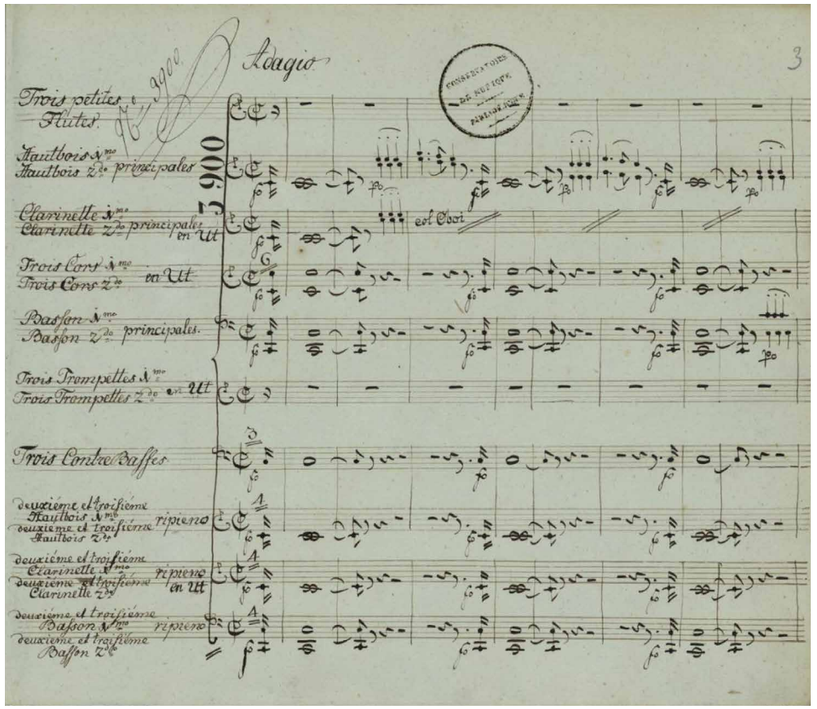
S'il se trouve 6 notes d'accompagnement dans une ligne, par exemple, dans celle des cors et des trompettes, les 3 premiers instrumens joueront les 3 notes superieures, et les 3 seconds instrumens les 3 notes inferieures.

Si on veut faire recopier cette oeuvre, il vaut mieux le faire sur les parties détachées que sur la partition pour plus grande facilité du copiste.

110 Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], préface [p. 2] / předmluva [s. 2]. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

nécessité pour le chef d'être capable et d'avoir étudié la partition auparavant ! Il y préconise aussi de ne pas faire recopier l'œuvre à partir de la partition, mais des parties séparées autographes, qui ont été également conservées (F-Pn, L-19656).

L'œuvre fait selon toute vraisemblance partie de celles que Reicha envoya en 1798 à l'Institut, accompagnées d'une épitre dédicatoire à Bonaparte, et qui furent de là transférées au Conservatoire (voir chapitre III), où la partition fut, au plus tard sous le Premier Empire, reliée avec le manuscrit des *Practische Beispiele* (Exemples pratiques, voir notice 4c). Cela explique que, bien que la *Musique pour*



111 Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

v prostoru a v neposlední řadě schopnosti dirigenta a jeho možnost si předem nastudovat partituru! Rejcha v předmluvě také doporučuje nepořizovat opisy díla z partitury, ale z autografních partů, které se rovněž zachovaly (F-Pn, L-19656).

Skladba byla bezpochyby součástí souboru děl, která Rejcha zaslal roku 1798 do Francouzské akademie a doprovodil dedikací Bonapartovi. Tato díla byla předána konzervatoři (viz kapitola III), kde partituru nejpozději během Prvního císařství opatřili vazbou dohromady s rukopisem jiné skladby – *Practische Beispiele* (Praktické příklady, viz heslo 4c). To vysvětluje, proč byla celá partitura se všemi

célébrer la mémoire des grands hommes soit à l'évidence destinée à un public français, la partition et les parties séparées soient entièrement copiées sur le papier de Christian Friedrich Bollmann caractéristique des années hambourgeoises de Reicha (voir notice 4a). Le compositeur avait probablement entendu parler de ces musiques pour les fêtes nationales par des Français de passage à Hambourg, comme son ami Rode, et il a visiblement voulu démontrer au public parisien sa capacité à combiner dans une œuvre grandiose et spectaculaire un langage musical étroitement lié aux tendances politiques françaises du moment avec le cadre habituel de la symphonie.

Rien n'indique cependant que l'œuvre ait été exécutée à Paris. Après son arrivée à Vienne, Reicha espérait sans doute pouvoir l'y faire jouer et en prépara une autre copie également très soignée, sous le titre plus neutre de *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes et des grands événements* (F-Pn, MS-8425). En dehors du bilinguisme de la préface, dont le compositeur conserve la version française en y ajoutant une version allemande, et du déplacement de la marche funèbre en dernière position, ce nouveau manuscrit ne semble comporter aucune différence avec le plus ancien, présenté ici.

(FPG)

c. ANTOINE REICHA : *PRACTISCHE BEISPIELE*

Durant ses années hambourgeoises, Reicha, ayant renoncé à une carrière d'instrumentiste pour se consacrer à l'étude, à la composition et à l'enseignement, produisit ses premiers ouvrages didactiques, qui restèrent inédits pendant plus de deux siècles : le traité d'harmonie *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Les Principes de l'harmonie pratique) et les *Practische Beispiele* (Exemples pratiques) pour piano, accompagnés de leur commentaire intitulé *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques accompagnant les exemples pratiques). Les trois volumes, des copies autographes très soignées, figuraient probablement parmi ceux que Reicha envoya en 1798 à l'Institut national à l'attention de Bonaparte (voir chapitre III).

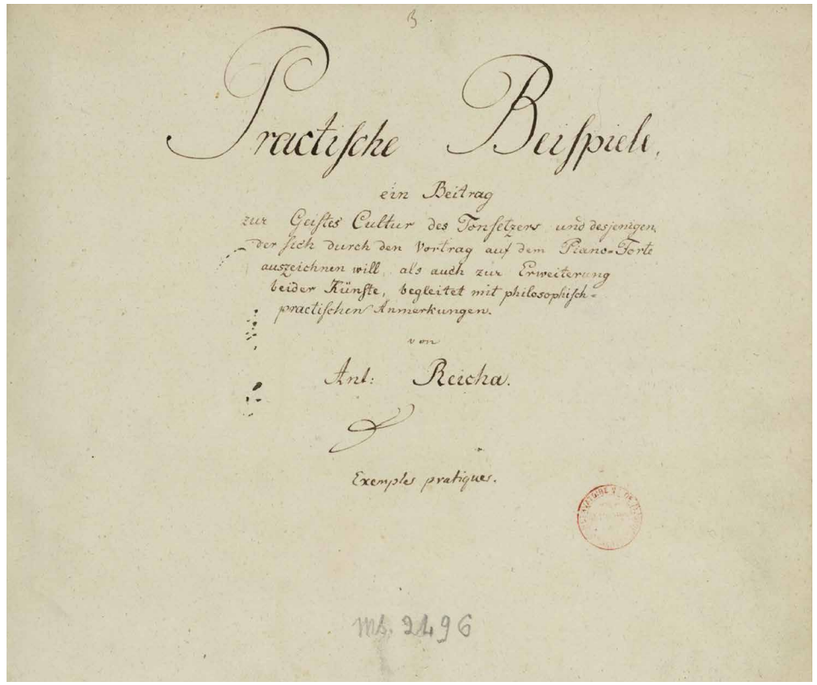
party *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*, ačkoliv byla skladba zcela zřejmě určená francouzskému publiku, zapsána na papíře Christiana Friedricha Böllmanna, charakteristickém pro Rejchova hamburská léta (viz heslo 4a). Rejcha tyto hudební skladby pro vlastenecké oslavy znal pravděpodobně od Francouzů pobývajících přechodně v Hamburku, mezi něž patřil i jeho přítel Rode, a chtěl podle všeho dokázat pařížskému publiku svou schopnost propojit v jediném grandiózním a pozoruhodném díle hudební jazyk úzce spjatý s aktuální francouzskou politickou situací a obvyklý rámec symfonie.

Nicméně nic nenasvědčuje tomu, že by tato skladba byla v Paříži skutečně provedena. Po svém příjezdu do Vídně Rejcha doufal, že ji zde bude moci nechat provozovat, připravil tedy její jiný opis, také velmi pečlivý, s neutrálnějším názvem *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes et des grands événements* (Hudba k oslavě památky významných mužů a událostí, F-Pn, MS-8425). Vedle bilingvní předmluvy, u níž skladatel ponechal francouzskou verzi a připojil verzi v němčině, a přesunu smutečního pochodu na závěr se tento rukopis podle všeho ničím neliší od původního, který je vystaven zde.

(FPG)

c. ANTONÍN REJCHA: *PRACTISCHE BEISPIELE*

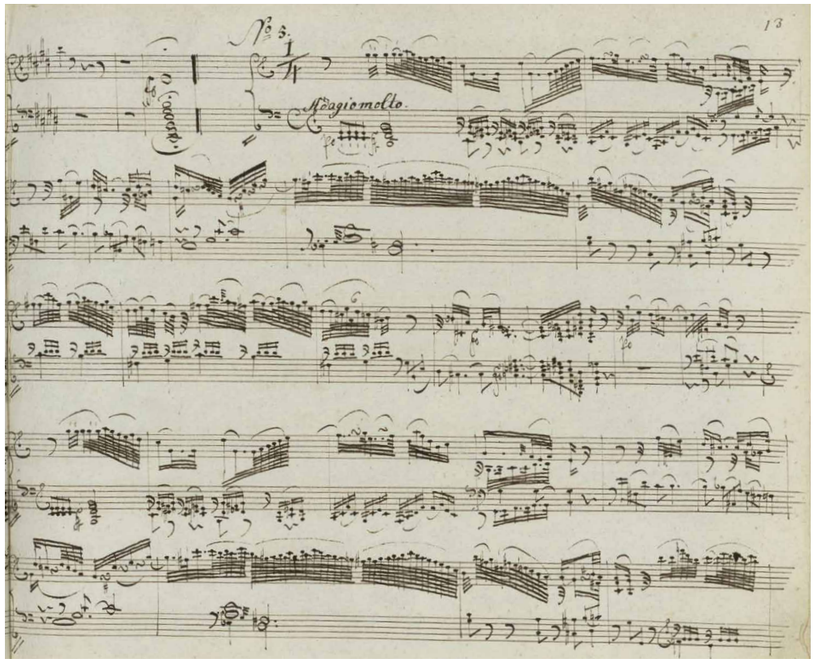
Rejcha během svých hamburských let, když se zřekl kariéry hráče v orchestru, aby se mohl věnovat studiu, kompozici a výuce, vytvořil svá první didaktická díla, jež zůstala po více než dvě století nevydána. Jedná se o pojednání o harmonii *Die Grundsätze der practischen Harmonie* (Pravidla praktické harmonie) a o *Practische Beispiele* (Praktické příklady) pro klavír, doplněné o komentář s názvem *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen* (Filozoficko-praktické poznámky k praktickým příkladům). Všechny tři svazky, jež jsou velmi pečlivými autografními čistopisy, pravděpodobně figurovaly mezi těmi, které Rejcha v roce 1798 adresoval Francouzskému institutu k rukám Napoleona Bonaparta (viz kapitola III). Soubor *Practische Beispiele* byl velmi záhy svázán za partituru *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*, jež byla určitě součástí téže zásilky (viz heslo 4b).



112 Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Les *Practische Beispiele* furent très tôt reliés à la suite de la partition de la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*, qui faisait certainement partie du même envoi (voir notice 4b). Les deux œuvres sont notées sur du papier fabriqué par Christian Friedrich Bollmann, comme beaucoup des manuscrits musicaux de la période hambourgeoise de Reicha.

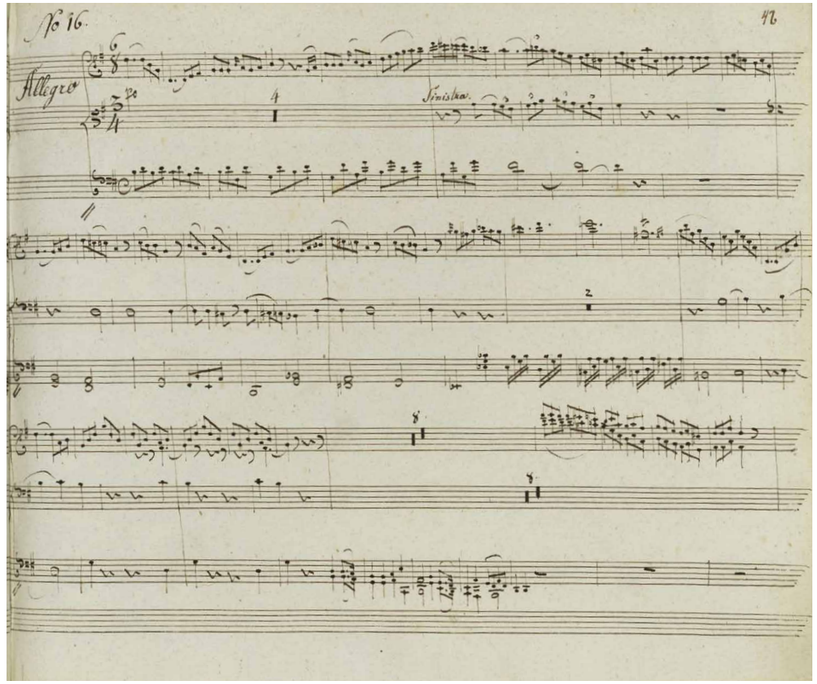
Le recueil des *Practische Beispiele* regroupe vingt-quatre pièces pour piano qui ont cependant dû être composées indépendamment, puisqu'on en reconnaît certaines dans le catalogue proposé à l'éditeur Artaria en octobre 1797 (voir notice 2b). Le sous-titre – « une contribution à la culture intellectuelle du compositeur



113 Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe, / Autografní rukopis [ca 1798], n° 5 / č. 5. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Obě díla jsou stejně jako mnoho jiných hudebních rukopisů z Rejchova hamburského období zapsána na papíře vyrobeném Christianem Friedrichem Böllmannem.

Soubor *Practische Beispiele* zahrnuje 24 skladeb pro klavír, které nicméně musely být složeny nezávisle na sobě, neboť některé z nich nacházíme v soupisu skladeb nabídnutém nakladateli Artariovi v říjnu 1797 (viz heslo 2b). Podtitul souboru – „příspěvek k intelektuálnímu vzdělání skladatele a toho, kdo chce upoutat svou interpretací hry na klavír, a také k obohacení obou těchto umění, doplněný filozofickými a praktickými poznámkami“ – ukazuje originalitu Rejchova přístupu, neboť nabízí skladatelům a zároveň i interpretům typové skladby ilustrující různé problémy (viz kapitoly V a IX). Jestliže druhá část *Anmerkungen* představuje jeden



114 Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], n° 16 / č. 16. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

et de celui qui veut se distinguer par l'exécution au piano-forte, ainsi qu'à l'enrichissement de ces deux arts, accompagnée de remarques philosophiques et pratiques » – montre l'originalité de la démarche de Reicha, qui propose à la fois aux compositeurs et aux exécutants des compositions-types illustrant différents problèmes (voir chapitres V et IX). Si la seconde partie des *Anmerkungen* constitue un des premiers exemples de ces notices explicatives qui figurent en tête de nombre de compositions de Reicha, tant imprimées (citons les *Douze fugues*, les *Études ou exercices* op. 30, les *Trente-six fugues*, les *Études dans le genre fugué* op. 97) que manuscrites (la *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*, le *Quatuor*

z prvních příkladů oněch vysvětlujících poznámek, jež se nacházejí v úvodech řady Rejchových skladeb, ať již vytištěných (z nich uveďme *Douze fugues* – Dvanáct fug, *Études ou exercices* – Etudy neboli cvičení, op. 30, *Trente-six fugues* – Třicet šest fug, *Études dans le genre fugué* – Etudy ve fugovém stylu, op. 97), či rukopisných (*Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes* – Hudba k oslavě památky významných mužů, *Quatuor scientifique* – Vědecký kvartet), a pravděpodobně příklad nejrozvinutější, pak první část skutečně nemá obdoby v rámci ostatních úvodních textů Rejchových hudebních děl, jejichž obsah se týká vybraných teoretických bodů (jako třeba *Ueber das neue Fugensystem* – O novém fugovém systému, nebo „Didaktické poznámky o harmonii o dvou částech", které předcházejí sbírce *XII duos pour violon et violoncelle* – XII duetů pro housle a violoncello, op. 84), a je tedy třeba ji spíše řadit k eseji *Sur la musique comme art purement sentimental* (O hudbě jako ryze citovém umění), jak zdůrazňují editoři obou těchto textů (REICHA 2011, s. 44–46).

Jestliže *Practische Beispiele* jakožto soubor musely na své vydání čekat až do roku 2013 (REICHA 2013b), pouze dvě ze všech 24 skladeb – čísla 6 a 12, pro něž musí být klavír naladěn speciálním způsobem – se neobjevují v žádném jiném zdroji. Nelze zjistit, zda některé nebyly náhodou otištěny v díle ohlášeném v *Münchner Zeitung* z 8. září 1798, s. 820 v rubrice „Hudba p[r]o Cembalo" pod názvem „Différentes pièces p[ou]r. clav[ecin]. op. 23" („Různé skladby pro cembalo, op. 23"), neboť žádný exemplář tohoto díla se nepodařilo dohledat. Naopak šest skladeb bylo vydáno během prvního Rejchova pařížského pobytu: čísla 10 a 22 vyšla roku 1800 v souboru *Douze fugues* a čísla 2, 9, 23 a 24 byla publikována v druhé části *Études ou exercices*, op. 30, vydaných následujícího roku (viz heslo 3a). Fantazie č. 13 dokonce vyšla v Lipsku až roku 1807 pod opusovým číslem 61. Ostatně existují rovněž autografní rukopisy třinácti dalších skladeb ze souboru *Practische Beispiele* zapsané na francouzském papíře – téměř pokaždé na tomtéž papíře vyrobeném Françoisem Andrieuem v Glaslanu (v oblasti Finistère), který Rejcha používal zejména v roce 1799 či 1800 pro jednu z verzí předehry své komické opery *Obaldi* (F-Pn, MS-12011 (1)) –, které všechny nesou jeden nebo více systémů číslování (viz tabulka níže). Některé další rukopisné skladby, jež v souboru *Practische Beispiele* chybí, mají společné tytéž charakteristické rysy – francouzský papír a přítomnost číslování. K jedné z nich, *Fantaisie sur un thème de Frescobaldi* (Fantazii na téma Girolama Frescobaldiho, F-Pn, MS-12062), je připojen

scientifique), et sans doute le plus développé, la première n'a pas de véritable équivalent parmi les autres textes liminaires de ses œuvres musicales, dont le contenu porte sur des points de théorie, comme *Ueber das neue Fugensystem* (Sur le nouveau système de la fugue) ou les « Observations didactiques sur l'harmonie à deux parties » qui précèdent les *XII duos pour violon et violoncelle* op. 84, mais doit plutôt être rapprochée de l'essai *Sur la musique comme art purement sentimental*, comme le soulignent les éditeurs de ces deux textes (REICHA 2011, p. 44-46).

Si les *Practische Beispiele* en tant que recueil durent attendre 2013 pour être édités (REICHA 2013b), seules deux des vingt-quatre pièces – les n°s 6 et 12, pour lesquels le piano doit être accordé d'une façon particulière – ne figurent dans aucune autre source. Il n'est pas possible de savoir si certaines ont été imprimées dans l'ouvrage annoncé dans la rubrique « Musique p[ou]r Clavecin » sous le titre « Différentes pièces p[ou]r. clav[ecin]. op. 23 » par la *Münchner Zeitung* du 8 septembre 1798, p. 820, car aucun exemplaire n'a pu en être localisé. En revanche, six pièces furent éditées durant le premier séjour parisien de Reicha : les n°s 10 et 22 dans les *Douze fugues* publiées en 1800 et les n°s 2, 9, 23 et 24 dans la seconde partie des *Études ou exercices* op. 30, parues l'année suivante (voir notice 3a). La fantaisie n° 13 fut même publiée à Leipzig aussi tard que 1807, sous le numéro d'op. 61. Par ailleurs, il existe des manuscrits également autographes de treize autres pièces des *Practische Beispiele* notées sur du papier français – presque toujours sur un même papier fabriqué par François Andrieu à Glaslan (Finistère), que Reicha a notamment utilisé en 1799 ou 1800 dans une des versions de l'ouverture de son opéra-comique *Obaldi* (F-Pn, MS-12011 (1)) – et qui portent toutes une ou plusieurs numérotations (voir la table ci-dessous). Quelques autres pièces manuscrites absentes des *Practische Beispiele* partagent ces mêmes caractéristiques : papier français et présence de numérotations. À l'une d'elles, la *Fantaisie sur un thème de Frescobaldi* (F-Pn, MS-12062), est jointe une copie d'une autre fantaisie de Frescobaldi, sans rapport avec le thème utilisé par Reicha. Cette copie, d'une main non identifiée, est notée sur des feuillets de récupération dont le dernier porte au verso la fin, raturée, d'un avertissement en français, de la main de Reicha, qui décrit quatre pièces identifiables comme les n°s 3, 14, 20 et 16 des *Practische Beispiele*, ici renumérotés 18, 22, 25 et 28. Or, ces numéros se retrouvent, tous raturés, sur les copies précitées des mêmes pièces, à l'exception du n° 22, édité en 1804 chez

opis jiné Frescobaldiho fantazie, ovšem bez vztahu k tématu použitému Rejchou. Tento opis, psaný neznámou rukou, je zaznamenán na použitých listech papíru, z nichž poslední nese na rubu přeškrtnutý závěr upozornění psaného francouzsky Rejchovým rukopisem, které popisuje čtyři skladby identifikovatelné jako čísla 3, 14, 20 a 16 z *Practische Beispiele*, zde číslované 18, 22, 25 a 28. Avšak tato čísla se všechna přeškrtnutá znovu objevují na výše zmíněných opisech týchž skladeb, s výjimkou čísla 22, tato skladba byla vydána v nakladatelství Breitkopf & Härtel v roce 1804 jako op. 59, č. 1, a její rukopis se nedochoval. To vyvolává dojem, že Rejcha měl v plánu vydat v Paříži soubor 28 klavírních skladeb čerpající ve značné míře ze souboru *Practische Beispiele*. Výše zmíněná *Fantaisie sur un thème de Frescobaldi*, stejně jako dvě skladby pocházející z *Practische Beispiele*, F-Pn, MS-12079 (5) a MS-12079 (1), obsahují každá rovněž svůj vlastní komentář, posledně zmíněná skladba má navíc nedokončenou titulní stranu: Rejcha je poté pravděpodobně zamýšlel vydat zvlášť, podobně jako to udělal s fantaziemi op. 59, č. 1, a op. 61.

Většina těchto pozdějších verzí nepřináší žádnou nebo téměř žádnou významnou obměnu oproti verzím MS-2496. Nicméně některé z nich byly předmětem podstatnějších revizí. V F-Pn, MS-12079 (7) (srov. č. 18) Rejcha posléze nahradil neobvyklé předznamenání His dur (!), odpovídající použití v *Practische Beispiele*, konvenčnějším předznamenáním B dur, a v důsledku této změny opravil i posuvky. F-Pn, MS-12068 (srov. č. 20) vynechává 3. fantazii na předcházející *Harmonii*, zatímco F-Pn, MS-12077 (srov. č. 7) místy přidává nebo vypouští několik taktů. Z č. 19 z *Practische Beispiele*, v němž se střídají úseky v B dur v horních dvou systémech s úseky v D dur ve dvou spodních systémech, zachovává verze v F-Pn, MS-12079 (4) pouze ty posledně jmenované s několika variantami oproti staršímu rukopisu, včetně například krátkého přechodového úseku nahrazujícího nepoužité takty. A konečně tři skladby vykazují oproti hamburským verzím významné rozdíly: fuga č. 22 byla před svým vydáním v *Douze fugues* místy důkladně přepracována a zároveň s tím přišla o sedm taktů, zatímco u op. 30, č. 10 (srov. č. 23), a u F-Pn, MS-12074 (srov. č. 5) byl přepsán závěr. V naposledy zmíněné skladbě navíc Rejcha značně zjednodušil pravou ruku, jež je nově psána v taktu alla breve stejně jako levá ruka, zatímco v první verzi měly obě ruce rozdílné taktové označení – pravá ruka byla psána v jednočtvrťovém taktu a levá ruka v taktu čtyřčtvrťovém.

(FPG)

Breitkopf & Härtel comme op. 59, nº 1 et dont le manuscrit n'a pas été conservé. Cela suggère que Reicha a projeté de publier à Paris un recueil de vingt-huit pièces pour piano puisant largement dans les *Practische Beispiele*. La *Fantaisie sur un thème de Frescobaldi* déjà citée et deux pièces provenant des *Beispiele*, F-Pn, MS-12079 (5) et MS-12079 (1), comportent aussi chacune leur propre avertissement, et la dernière citée est également pourvue d'une page de titre inachevée. Probablement Reicha a-t-il ensuite envisagé de les faire paraître isolément, à l'exemple des fantaisies op. 59, nº 1 et op. 61.

La plupart de ces versions plus tardives ne présentent aucune ou guère de variantes significatives avec celles du MS-2496. Quelques-unes ont toutefois fait l'objet de révisions plus substantielles. Dans F-Pn, MS-12079 (7) (cf. nº 18), Reicha a remplacé après coup l'inhabituelle armure de *si* dièse majeur (!) conforme aux *Beispiele* par un *si* bémol majeur plus conventionnel et corrigé en conséquence les altérations accidentelles. F-Pn, MS-12068 (cf. nº 20) omet la troisième fantaisie sur l'*Harmonie* précédente, tandis que F-Pn, MS-12077 (cf. nº 7) ajoute ou supprime par endroits quelques mesures. Du nº 19 des *Practische Beispiele*, où des périodes notées en *si* bémol majeur sur les deux portées supérieures alternent avec d'autres notées en *ré* majeur sur les deux portées inférieures, la version de F-Pn, MS-12079 (4) ne retient que ces dernières avec quelques variantes par rapport au manuscrit plus ancien, dont parfois l'ajout d'une transition remplaçant les mesures omises. Enfin, trois pièces présentent des différences importantes avec les versions hambourgeoises : la fugue nº 22, profondément remaniée par endroits avant sa publication dans les *Douze fugues* et qui a perdu sept mesures au passage, tandis que dans l'op. 30, nº 10 (cf. nº 23) et F-Pn, MS-12074 (cf. nº 5), la fin a été réécrite ; dans la seconde de ces deux pièces, Reicha a de plus considérablement simplifié la main droite, désormais mesurée à C barré comme la main gauche, alors que dans la première version les deux mains avaient des chiffres de mesure différents, 1/4 pour la droite et C pour la gauche.

(FPG)

Practische Beispiele		Sources concordantes / Konkordance v dalších pramenech		
Nº	*Titre*, indication de mouvement / *Název*, označení věty	Autres sources / Další prameny	Numérotation / Číslování	*Titre*, indication de mouvement / *Název*, označení věty
1	Presto	MS-12072	~~Nº 13~~	*Sonate*, Allegro vivace
2	Andante	Op. 30, 2e partie, nº 3		*3em exercice*, Andante un poco adagio
3	Allegro non troppo	MS-12079 (5)	~~Nº 18~~	*Mesure composée*, Allegretto
4	*Fantasie* Allegro	MS-12063	~~Nº 11~~ ; 14	*Fantaisie sur un seul accord*, Allegro
5	Adagio molto	MS-12074	~~Nº 11~~ ; Nº 11	~~*5ème Sonate*, Adagio~~
6	Presto	(aucune / žádný)		
7	Allegro vivace	MS-12077	~~Nº 26~~	*Capricio*, Allegro assai
8	Andante	MS-12073	~~Nº 4~~ ; Nº 1	~~*2ème Sonate*~~, Andante
9	Allegro vivace	Op. 30, 2e partie, nº 2		*2em exercice*, Allegro poco vivace
10	*Fuga* Allegro	*Douze fugues*, nº 5		*Fugue V*
11	Allegretto	MS-12075	~~Nº 16~~ ; Nº 16	~~*6ème Sonate*~~, ~~Larchetto~~ un poco andante
12	Allegretto scherzando	(aucune / žádný)		
13	*Fantasie* Adagio	Op. 61		
14	Adagio	Op. 59, nº 1		
15	Allegro	MS-12079 (6)	~~Nº 13~~ ; Nº a	Allegro ~~vivace~~ assai
16	Allegro	MS-12079 (1)	~~Nº 28~~ ; ~~Nº b~~ ; Nº 24	Allegretto
17	Adagio	MS-12076	~~Nº 20~~ ; Nº 4	~~*1ère Sonate*~~, Un poco ~~Andante~~ Adagio
18	Allegretto	MS-12079 (7)	~~Nº 12~~	Allegretto
19	Allegro	MS-12079 (4)	~~Nº 19~~ ; Nº 6	Allegro
20	*Harmonie* Adagio [+ 6 fantaisies / fantasií]	MS-12068	~~Nº 25~~	*Harmonie*, Adagio [+ 5 fantaisies / fantasií]
21	Allegro non troppo	MS-12079 (3)	~~Nº 27~~ ; Nº 19	Allegro moderato
22	*Fuga* Allegro	*Douze fugues,* nº 10		*Fugue X*
23	Adagio molto	Op. 30, 2e partie, nº 10		*10em exercice*, Adagio molto
24	Allegro	Op. 30, 2e partie, nº 8		*8em exercice*, Allegro

Éditions et manuscrits plus tardifs des pièces des *Practische Beispiele* / Pozdější vydání a rukopisy skladeb ze sbírky *Practische Beispiele*

5. Reicha et l'opéra

a. BÂTIMENTS DE L'OPÉRA DE PARIS SOUS LA RÉVOLUTION, L'EMPIRE ET LA RESTAURATION

Depuis la création de l'Académie d'opéra en 1669, rapidement devenue Académie royale de musique, jusqu'à l'inauguration du Palais Garnier en 1875, l'Opéra de Paris a occupé une douzaine de salles et connu autant de dénominations différentes. Toutefois, les changements de résidence et de nom se sont rarement produits en même temps : les premiers ont eu lieu sous l'effet de la nécessité, à la suite de la destruction du théâtre ou de l'abandon d'une installation provisoire, tandis que les seconds, au nombre d'une vingtaine en tout, sont presque toujours liés aux bouleversements politiques, ce qui fait que les appellations Académie royale de musique ou Académie impériale de musique ont été utilisées à plusieurs reprises.

Lorsque Reicha arrive à Paris en 1799, l'Opéra porte depuis deux ans le nom de Théâtre de la République et des arts. Il est installé depuis le 7 août 1794 dans une salle située rue de la Loi (nom de la rue de Richelieu sous la Révolution et l'Empire), juste en face de la Bibliothèque nationale. Cette salle avait été construite pour la directrice de spectacles Mademoiselle Montansier (1730-1820) par l'architecte Victor Louis (1731-1800) et inaugurée en 1793 sous le nom de Théâtre national. L'Opéra occupait précédemment, depuis 1781, la salle de la Porte-Saint-Martin, dont la construction trop rapide faisait douter de la solidité, et le Comité de salut public décida de son transfert, faisant incarcérer Mademoiselle Montansier – sous le prétexte d'avoir voulu incendier la Bibliothèque nationale en édifiant une salle de spectacle à proximité ! – afin de faciliter son expropriation. Exceptionnellement, l'Opéra changea de dénomination en même temps que de résidence,

5. Rejcha a opera

a. BUDOVY PAŘÍŽSKÉ OPERY ZA VELKÉ FRANCOUZSKÉ REVOLUCE, CÍSAŘSTVÍ A V OBDOBÍ RESTAURACE

Od vzniku Académie d'opéra (Akademie opery) v roce 1669, jež se stala záhy Académie royale de musique (Královskou akademií hudby), až po slavnostní otevření Paláce Garnier v roce 1875 vystřídala Pařížská opera na tucet různých názvů a také mnoho sálů. Ovšem změny sídla a jména opery se málokdy odehrávaly ve stejnou dobu. Stěhování bylo vynuceno okolnostmi, například po zničení budovy divadla nebo po opuštění provizorních prostor, zatímco změny názvů, jichž bylo celkem okolo dvaceti, byly téměř vždy spojeny s politickými zvraty, tudíž označení jako Académie royale de musique nebo Académie impériale de musique (Císařská akademie hudby) byla používána opakovaně.

Ve chvíli, kdy Rejcha přijel v roce 1799 do Paříže, nesla její Opera již dva roky název Théâtre de la République et des arts (Divadlo republiky a umění). Od 7. srpna 1794 sídlila v sále v rue de la Loi (tak se v době Velké francouzské revoluce a Prvního císařství jmenovala rue de Richelieu), přímo naproti Francouzské národní knihovně. Tento sál, který pro divadelní ředitelku Mademoiselle Montansier (1730–1820) postavil architekt Victor Louis (1731–1800), byl slavnostně otevřen roku 1793 pod názvem Théâtre national (Národní divadlo). Předtím (od roku 1781) sídlila Pařížská opera v sále u brány Saint-Martin (Porte-Saint-Martin), jehož příliš rychlé postavení však vzbuzovalo pochybnosti o jeho odolnosti, a tak Comité de salut public (Výbor veřejného blaha) rozhodl o přemístění Opery, přičemž Mademoiselle Montansier nechal uvěznit – pod záminkou, že chtěla Národní knihovnu zapálit, když si nechala postavit divadelní sál hned v její blízkosti! –, čímž usnadnil jeho vyvlastnění. Výjimečně tak tentokrát dochází současně

115 François Thomas Blanchard : *Vue du Théâtre de l'Opéra & de la Bibliothèque du Roi*. Paris : Basset, [1815], eau-forte en couleur d'après un dessin de Pierre Courvoisier / lept podle kresby Pierra Courvoisiera. F-Po, ESTAMPES SALLES, PARIS, OPERA, THEATRE DES ARTS, 1. (© Bibliothèque nationale de France)

devenant à cette occasion Théâtre des Arts, avant d'adopter celle de Théâtre de la République et des arts le 14 pluviôse an V (2 février 1797).

Une symphonie de Reicha – peut-être celle qui sera publiée comme op. 42 – y est jouée lors d'un concert, probablement le 20 ventôse an VIII (10 avril 1800), et le compositeur lui destine deux essais avortés de tragédies lyriques, *Télémaque dans l'île de Calypso* et *Hercule au mont Oëta* (voir notice 5c).

Peu avant le départ de Reicha pour Vienne, le théâtre est renommé Théâtre de l'Opéra avant de devenir Académie impériale de musique sous l'Empire et pendant les Cent-Jours, et Académie royale de musique lors des deux Restaurations. La publication de la *Vue du théâtre de l'Opéra et de la Bibliothèque du Roi*, dessinée par Courvoisier et gravée par François Thomas Blanchard (1765 ou 1766-1842), qui signe ici « Blanchard père aîné », fut annoncée par la *Bibliographie de la France* le

se změnou sídla i ke změně názvu, a tak se Pařížská opera při této příležitosti stává Théâtre des Arts (Divadlem umění) a posléze od 14. pluviôse roku V (2. února 1797) již zmíněným Théâtre de la République et des arts.

Jedna z Rejchových symfonií – možná ta, která vyjde tiskem jako op. 42 – zde byla provedena koncertně, pravděpodobně 20. ventôse roku VIII (10. dubna 1800). Rejcha právě této Pařížské opeře zasvětil dva neúspěšné pokusy o lyrické tragédie – *Télémaque dans l'île de Calypso* (Télemachos na ostrově nymfy Kalypsó) a *Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta) (viz heslo 5c).

Krátce před Rejchovým odjezdem do Vídně bylo divadlo přejmenováno na Théâtre de l'Opéra (Divadlo opery), posléze se za Prvního císařství a v období Sta dní stalo Académie impériale de musique (Císařskou akademií hudby) a během obou restaurací Bourbonů se přejmenovalo na Académie royale de musique (Královskou akademii hudby). Otištění *Vue du théâtre de l'Opéra et de la Bibliothèque du Roi* (Pohledu na Divadlo opery a na Královskou knihovnu), nakresleného Courvoisierem a vyrytého Françoisem Thomasem Blanchardem (1765/6–1842), zde podepsaným jako „Blanchard otec starší", bylo ohlášeno v *Bibliographie de la France* (Francouzská bibliografie) 23. prosince 1815 („Gravures", č. 1277, s. 559). *Triomphe de Trajan* (Trajánův triumf) od Jeana-Françoise Le Sueura (1760–1837) a Louise Luca Loiseaua de Persuis (1769–1819), jehož představení ohlašoval plakát rozlišitelný v přední části rytiny, byl skutečně opakovaně uváděn za obou restaurací Bourbonů mezi květnem 1814 a únorem 1816. Původně jsme (na základě katalogu Francouzské národní knihovny) jako autora kresby určili švýcarského malíře jménem Henri Courvoisier-Voisin (1757–1830). Autorství však náleží jeho francouzskému současníkovi, krajináři Pierru Courvoisierovi (1756–1833), který působil v Paříži v první třetině 19. století. Referenční díla dále označují jako rytce Augusta I. Blancharda, aby ho tak odlišila od jeho syna a vnuka, kteří byli známí jako Auguste II. (1792–1849) a Auguste III. (1819–1898), ovšem na jeho dílech není jeho křestní jméno nikdy uvedeno a jeho úmrtní list odhaluje, že se ve skutečnosti nejmenoval Auguste, nýbrž François Thomas. Obě skutečnosti byly v katalogu Francouzské národní knihovny opraveny.

Právě v tomto sále byla mezi 30. červencem a 20. srpnem 1816 šestkrát provedena Rejchova opera *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina) (viz kapitoly VII a VIII).

23 décembre 1815 (« Gravures », nº 1277, p. 559) : le *Triomphe de Trajan* de Jean-François Le Sueur (1760-1837) et Louis Luc Loiseau de Persuis (1769-1819), dont une affiche visible au premier plan de l'estampe annonce la représentation, fut effectivement donné à plusieurs reprises sous les deux Restaurations entre mai 1814 et février 1816. Nous avions au départ attribué le dessin au peintre suisse Henri Courvoisier-Voisin (1757-1830), d'après le catalogue de la BnF, mais sa paternité doit revenir à son contemporain français Pierre Courvoisier (1756-1833), peintre de paysages actif à Paris dans le premier tiers du XIXe siècle. Par ailleurs, les ouvrages de référence désignent le graveur comme Auguste I Blanchard pour le distinguer de son fils et de son petit-fils, connus respectivement comme Auguste II (1792-1849) et Auguste III (1819-1898), mais ses œuvres ne mentionnent jamais son prénom et son acte de décès révèle qu'il se prénommait en réalité François Thomas et non Auguste. Le catalogue de la BnF a été corrigé sur ces deux points.

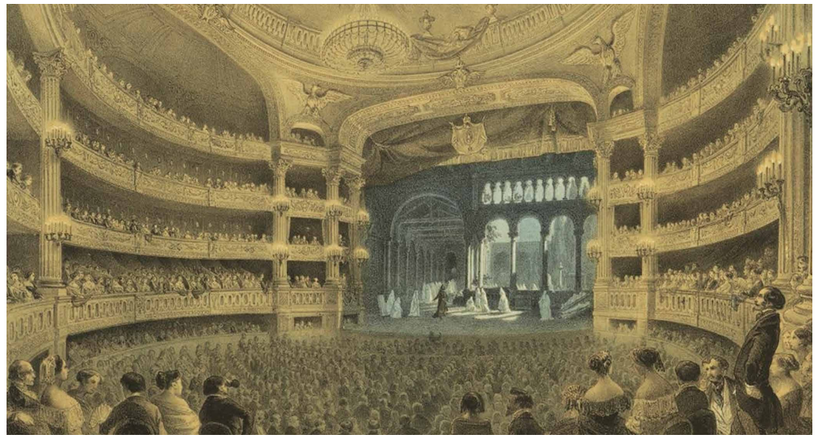
C'est dans cette salle que *Natalie ou la Famille russe* de Reicha est représentée six fois entre le 30 juillet et le 20 août 1816 (voir chapitres VII et VIII).

L'Opéra de la rue de Richelieu avait failli par deux fois être fatal à Bonaparte : c'est là que, le 18 vendémiaire an IX (10 octobre 1800), des conjurés jacobins avaient projeté son assassinat à la sortie d'une représentation de l'opéra *Les Horaces* de Bernardo Porta (1758-1829) ; deux mois et demi plus tard, il s'y rendait pour une représentation de *La Création* de Haydn, le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800), lorsqu'il fut la cible de l'attentat manqué de la rue Saint-Nicaise, organisé cette fois par des royalistes. Mais le 13 février 1820, Charles-Ferdinand, duc de Berry (1778-1820), fils unique du futur Charles X et neveu de Louis XVIII, est poignardé en sortant d'une représentation comprenant les ballets *Le Carnaval de Venise* de Persuis et Rodolphe Kreutzer (1766-1831), *Le Rossignol* de Louis-Sébastien Lebrun (1764-1829) et *Les Noces de Gamache* de François-Charlemagne Lefebvre (1775-1839). Cette fois, l'attentat réussit et le duc, transporté dans une salle du théâtre, y meurt le lendemain. Le bâtiment est fermé définitivement, puis démoli. On construit à sa place un monument expiatoire qui sera à son tour détruit sous la Monarchie de Juillet et remplacé par l'actuel square Louvois.

Après un bref détour par la salle Favart, où eurent lieu de 1818 à 1821 des matinées musicales consacrées aux quintettes à vent de Reicha (voir notice 9b), l'Opéra s'installe le 16 août 1821 pour plus de cinquante ans dans la salle de la rue

116 Christophe Civeton : *L'Opéra rue Le Peletier*. [1821-1831], dessin à la plume et lavis à l'encre brune / perokresba a lavírování hnědým inkoustem. F-Pneph, RESERVE FOL VE-53 (H). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Opera v ulici Richelieu se podvakrát málem stala Bonapartovi osudnou. Právě zde naplánovali jakobínští spiklenci na 18. vendémiaire roku IX (10. října 1800) jeho vraždu, a to při odchodu z představení opery *Les Horaces* (Horatiové) od Bernarda Porty (1758–1829). O dva a půl měsíce později, 3. nivôse roku IX (24. prosince 1800), sem Bonaparte mířil na představení Haydnova oratoria *Stvoření*, když se stal cílem nevydařeného atentátu v ulici Saint-Nicaise, tentokráte zorganizovaného roajalisty. Nakonec zde byl dne 13. února 1820 probodnut při odchodu z představení zahrnujícího balety *Le Carnaval de Venise* (Benátský karneval) od Persuise a Rodolpha Kreutzera (1766–1831), *Le Rossignol* (Slavík) od Louise-Sébastiena Lebruna (1764–1829) a *Les Noces de Gamache* (Gamachovo svatební hýření) od Françoise-Charlemagnea Lefebvra (1775–1839) Charles-Ferdinand, vévoda z Berry (1778–1820), jediný syn budoucího Karla X. a synovec Ludvíka XVIII. Tentokrát atentát vyšel



117 Jules Arnout : *Académie impériale de musique, Théâtre de l'Opéra*. Paris : Goupil et Cie, [1854], scène du *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer / scéna z opery *Robert ďábel* Giacoma Meyerbeera. F-Po, ESTAMPES SCENES Robert le Diable (5). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Le Peletier, aménagée avec des éléments récupérés de celle de la rue de Richelieu. *Sapho* y est créée le 16 décembre 1822 et sort définitivement du répertoire après sa douzième représentation, le 12 mai 1823 (voir chapitre VIII).

Le dessin de Christophe Civeton (1796-1831) montre la façade du théâtre au cours de sa première décennie d'existence, entre son ouverture et la mort prématurée de l'artiste. La gravure de Jules Arnout (1814-1868), dont la *Bibliographie de la France* annonce la publication le 14 octobre 1854 (« Estampes, gravures et lithographies », n° 3637, p. 730), montre une représentation du *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), créé dans cette même salle le 21 novembre 1831. Le théâtre, brièvement rebaptisé Académie impériale de musique après l'établissement du Second Empire (2 décembre 1852), a pris depuis le 1er juillet 1854 le nom de Théâtre impérial de l'Opéra qu'il conservera jusqu'à la chute de Napoléon III : la coexistence des deux dénominations dans le titre de l'estampe suggère que l'artiste a pu dessiner une des représentations antérieures au changement de nom (*Robert le Diable* fut donné cette année-là une fois en février, cinq fois en juin, deux fois en septembre et encore le 3 octobre). On reconnaît le décor du tableau 2 de l'acte III

a vévoda, přemístěný do jednoho ze sálů divadla, zde následujícího dne zemřel. Budova byla poté definitivně uzavřena a následně zbořena. Na jejím místě byl vybudován pomník sloužící k odčinění viny, který však byl následně za červencové monarchie rovněž zbourán a nahrazen současným parčíkem na náměstí Louvois.

Po krátkém zastavení v sále Favart, v němž se mezi lety 1818 a 1821 konala hudební odpoledne věnovaná Rejchovým dechovým kvintetům (viz heslo 9b), se Pařížská opera 16. srpna 1821 na více než padesát let přesunula do sálu v rue Le Peletier, přičemž byla využita část zachovaného vybavení ze sídla v rue de Richelieu. Rejchova *Sapho* zde měla premiéru 16. prosince 1822, z repertoáru byla definitivně stažena po své dvanáctém uvedení 12. května 1823 (viz kapitola VIII).

Kresba od Christopha Civetona (1796–1831) zachycuje fasádu divadla během prvního desetiletí jeho existence, v době mezi jeho otevřením a předčasnou smrtí umělce. Rytina Julese Arnouta (1814–1868), jejíž vydání ohlašuje *Bibliographie de la France* 14. října 1854 („Estampes, gravures et lithographies", č. 3637, s. 730), znázorňuje představení *Robert le Diable* (Roberta ďábla) od Giacoma Meyerbeera (1791–1864), jež mělo v tomtéž sále premiéru 21. listopadu 1831. Toto divadlo, přejmenované krátce po vzniku Druhého císařství (2. prosince 1852) na Académie impériale de musique, se od 1. července 1854 stalo Théâtre impérial de l'Opéra a toto jméno si uchovalo až do pádu Napoleona III. Společná existence obou názvů v titulu rytiny evokuje možnost, že umělec mohl kresbou znázornit jedno z představení, jež změně názvu předcházelo (*Robert le Diable* byl hrán onoho roku jednou v únoru, pětkrát v červnu, dvakrát v září a ještě jednou 3. října). Na rytině rozpoznáváme kulisy z druhé scény třetího jednání, které pro premiéru tohoto díla navrhl Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782–1868) a jejichž nákres je uložen v Knihovně-Muzeu Opery (F-Po, DES-22). Cicéri vstoupil v roce 1805 do malířského ateliéru Pařížské opery a v jeho čele stál v roce 1820 společně s Louisem-Jacquesem-Mandé Daguerrem (1787–1851); po rozpuštění tohoto ateliéru měl v letech 1822–1831 monopol na objednávky kulis a vytvořil tak kulisy pro operu *Sapho*, z nichž se dochovaly pouze dva nákresy k prvnímu dějství.

Cestou do Opery, jež tehdy sídlila v rue Le Peletier, se Napoleon III. stal večer 14. ledna 1858 cílem neúspěšného Orsiniho atentátu. O patnáct let později, v noci z 28. na 29. října 1873, byl tento sál zničen náhodným požárem. Archiváři Charlesi Nuitterovi (1828–1899) se podařilo zachránit mnohé dokumenty –

conçu pour la création de l'œuvre par Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) et dont la Bibliothèque-Musée de l'Opéra conserve une esquisse (F-Po, DES-22). Cicéri, entré en 1805 dans l'atelier de peintres de l'Opéra, dont il assura la direction en 1820 conjointement avec Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), eut après la dissolution de cet atelier le monopole des commandes de décors de 1822 à 1831 et réalisa ainsi ceux de *Sapho*, dont seules sont conservées deux esquisses pour le premier acte.

C'est en se rendant à l'Opéra Le Peletier que Napoléon III fut la cible de l'attentat manqué d'Orsini le soir du 14 janvier 1858. Quinze ans plus tard, la salle fut détruite par un incendie accidentel dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873. L'archiviste Charles Nuitter (1828-1899) réussit à sauver les documents – archives, musique, livrets, affiches – aujourd'hui conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, installée dans les locaux du nouveau bâtiment de Charles Garnier, inauguré le 5 janvier 1875 et où l'Opéra a trouvé, après un bref détour par la salle Ventadour, une résidence qu'il occupe encore à l'heure actuelle.

(Sources : AUCLAIR 2019, LASALLE 1875, PROD'HOMME 1925).

(FPG)

b. ANTOINE REICHA : *GUSMAN*

Antoine Reicha compose *Gusman* pendant son second séjour à Paris, alors qu'il est déjà un compositeur et pédagogue reconnu. Cet opéra-comique en un acte est sa neuvième œuvre scénique (voir chapitres VII et VIII). Malgré son intérêt pour la composition d'opéras de divers types, on ne peut pas considérer que Reicha ait réussi dans le domaine lyrique ; lui-même attribuait son insuccès aux défauts des livrets. Écrit en commun par deux dramaturges contemporains reconnus, Eugène Scribe (1791-1861) et Jean-Henri Dupin (1791-1887), celui de l'opéra *Gusman d'Alfarache* s'inspire librement du roman picaresque espagnol de Mateo Alemán, écrit au tournant des XVIe et XVIIe siècles. Le protagoniste du roman est son héros éponyme aux multiples aventures où il se révèle un filou (*pícaro*) qui sait s'en tirer tout en punissant le mal et l'injustice. Le livret original de l'opéra-comique

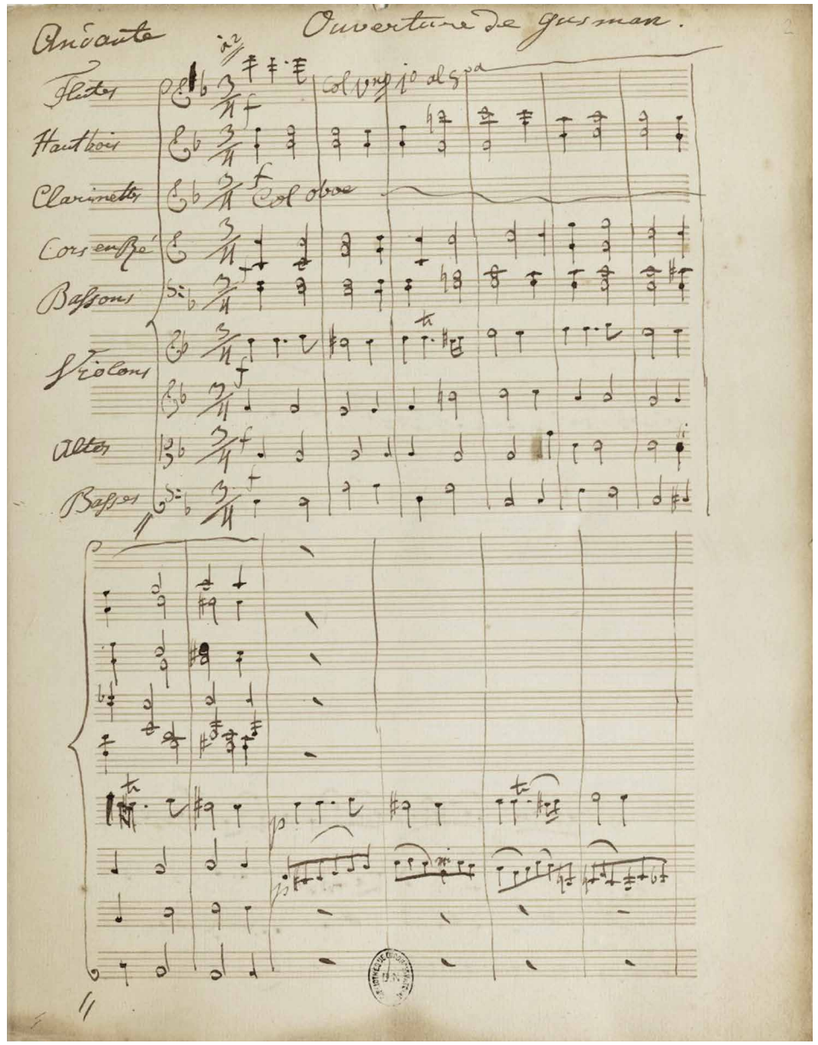
archivy, hudbu, libreta, plakáty –, ty jsou dnes uchovávány v Knihovně-Muzeu Opery, jež sídlí v prostorách nové budovy od Charlese Garniera, která byla slavnostně uvedena do provozu 5. ledna 1875 a v níž Pařížská opera po krátké zastávce v sále Ventadour nalezla sídlo až do dnešních dnů.

(Zdroje: AUCLAIR 2019, LASALLE 1875, PROD'HOMME 1925).

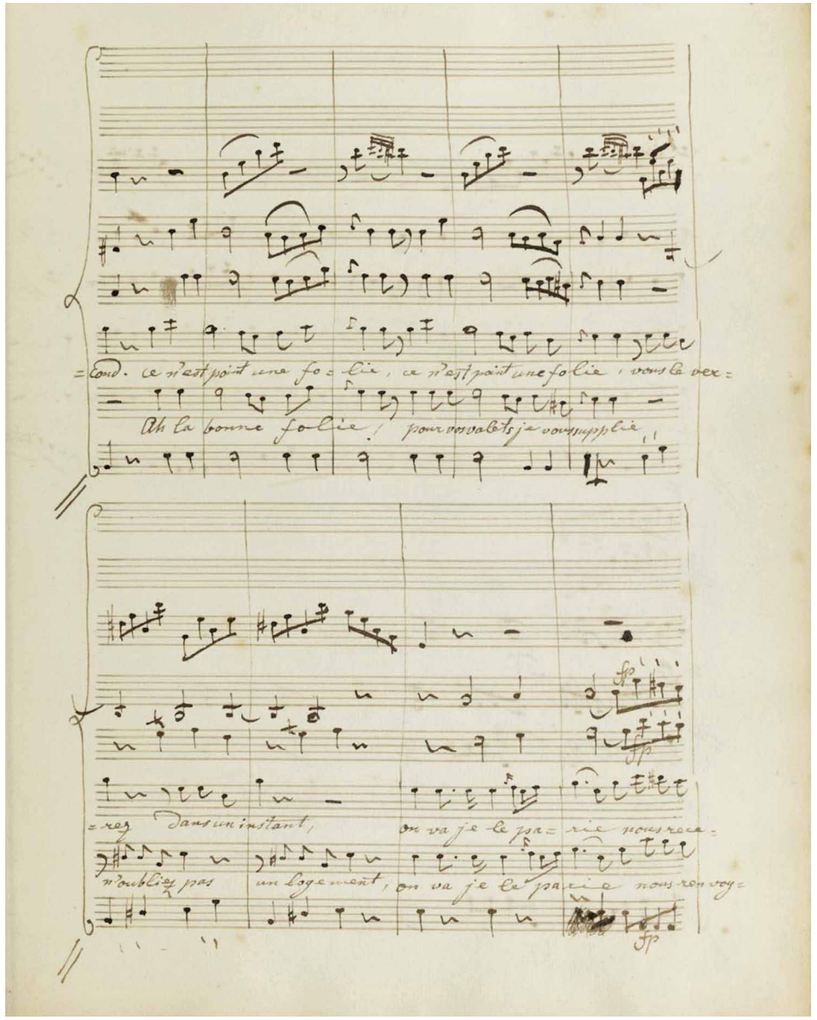
(FPG)

b. ANTONÍN REJCHA: *GUSMAN*

Jednoaktovou komickou operu *Gusman* komponoval Antonín Rejcha během svého druhého pařížského pobytu, a to již jako uznávaný skladatel a pedagog; jedná se o skladatelovo deváté scénické dílo (viz kapitoly VII a VIII). I přes Rejchův zájem o komponování oper různého typu ho nelze považovat za úspěšného operního skladatele, sám to přičítal nedostatkům libret. Libreto k opeře *Gusman d'Alfarache* napsali společně dva uznávaní soudobí dramatici Eugène Scribe (1791–1861) a Jean-Henri Dupin (1791–1887) a nechali se v něm volně inspirovat pikareskním španělským románem Matea Alemána z přelomu 16. a 17. století. Hlavní postavou románu je stejnojmenný hrdina, jenž zažívá různá dobrodružství a vychází z nich jako šibal (*pícaro*), který si umí poradit a zároveň trestá zlo a příkoří. Původní libreto komické opery Antonína Rejchy se nedochovalo, o jeho obsahu se však můžeme dozvědět z jeho přepracované verze do podoby dvouaktové vaudevillové komedie, kterou libretisté uvedli v říjnu 1816 v pařížském Théâtre du Vaudeville (DUPIN – SCRIBE 1816). Důvodem přepracování byla skutečnost, že připravované provedení původní Rejchovy komické opery bylo v pařížském divadle Feydeau zrušeno. Sám Rejcha vinil ve svém životopise z odmítnutí opery Jeana-Blaise Martina, hlavního herce pařížské komické opery, který se specializoval na role šibalských sluhů a pro jehož specificky velký hlasový rozsah byla role Gusmana napsána. Srovnáním dochovaných hudebních čísel opery s přepracovanou verzí libreta můžeme usoudit, že s ohledem na dějovou linii nebyla adaptace libreta tak zásadní a také že se opera dochovala téměř celá. Můžeme předpokládat, že její kompletní verze obsahovala



118 Antoine Reicha : *Gusman*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1816], début de l'ouverture / začátek předehry. F-Pn, MS-12017. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



119 Antoine Reicha : *Gusman*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1816], extrait du duo de Gusman et Pédrille / úryvek duetu mezi Gusmanem a Pédrillem. F-Pn, MS-12017.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

d'Antoine Reicha n'a pas été conservé, mais on peut se faire une idée de son contenu à travers sa version remaniée en une comédie-vaudeville en deux actes que les librettistes ont présentée en octobre 1816 au Théâtre du Vaudeville à Paris (DUPIN – SCRIBE 1816). Cette refonte a vu le jour après que le Théâtre Feydeau à Paris a annulé la représentation de l'opéra-comique original de Reicha. Dans son autobiographie, Reicha lui-même accuse Jean-Blaise Martin du refus de son opéra : c'est pour cet acteur principal de l'Opéra-Comique de Paris, spécialisé dans les rôles de serviteurs coquins, et en pensant aux spécificités de sa tessiture vocale étendue qu'il avait écrit le rôle de Gusman. La comparaison des numéros musicaux conservés de l'opéra avec la version remaniée du livret permet de penser que celle-ci ne modifiait pas l'action de façon essentielle et que la musique nous est parvenue dans sa quasi-intégralité. On peut supposer que sa version complète comprenait encore deux airs supplémentaires de personnages secondaires (Lucie et Bertrand) et également un ensemble final. Le manuscrit conservé de l'opéra comprend la partition de l'ouverture et un total de neuf numéros vocaux, pour solistes ou ensembles. La structure en numéros clos renvoie plutôt à la tradition de l'opéra-comique français de la seconde moitié du XVIIIe siècle qu'aux formes contenant des numéros vocaux enchaînés qu'on trouve chez les contemporains de Reicha.

Comme il le préconisera plus tard dans son *Art du compositeur dramatique* (1833), Reicha se sert dans *Gusman* de la « couleur locale » pour illustrer musicalement l'intrigue de l'opéra qui se déroule en Espagne, ce qui est visible dès la première page. En effet son ouverture commence par le thème de la *folia*, connu dans la musique française baroque comme *Folies d'Espagne*, c'est-à-dire un thème de deux fois huit mesures avec une structure harmonique codifiée. Le nom *folias* (en espagnol), *folia* (en italien) ou *folies* (en français) est toutefois encore plus ancien. Il semble provenir d'une vieille danse portugaise, dansée avec l'accompagnement bruyant des tambours et avec des déguisements, ce qui lui a donné le nom d'une « danse des fous ». Cette appellation passa de l'Espagne vers l'Italie et prit au fur et à mesure des tournures mélodiques et harmoniques standardisées que nous trouvons chez les auteurs du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle. Sa mélodie typique, qui a servi à de nombreux compositeurs de la fin du XVIIe et durant le XVIIIe siècle trouve son origine dans un *Air des hautbois* (1672) de Jean-Baptiste Lully. Devenue rapidement un « tube », cette mélodie voyagea

ještě dvě další árie vedlejší postav (Lucie a Bertrand) a dále také závěrečný ansámbl. Dochovaný rukopis opery obsahuje partituru ouvertury a celkem devět sólových a ansámblových zpěvních výstupů, jejichž struktura izolovaných čísel odkazuje spíše k tradici francouzské komické opery druhé poloviny 18. století než k prokomponovanějším formám s řetězením hudebních vstupů u Rejchových současníků.

Jak Rejcha později teoretizoval ve své učebnici pro operní skladatele (*Art du compositeur dramatique*, Umění operního skladatele, 1833), pracuje i v *Gusmanovi* s lokálním koloritem. Děj opery odehrávající se ve Španělsku je hudebně podpořen již v předehře, která, jak je vidět i z její první strany, začíná tématem *folie*, známém zejména ve francouzské barokní hudbě jako *Folies d'Espagne*, tedy na krátkém motivu sestávajícím ze dvou osmitaktových frází s typickou harmonickou strukturou. Název *folias* (ve španělštině), *folia* (v italštině) či *folies* (ve francouzštině) je však ještě staršího data, pochází zřejmě ze starého portugalského tance, který se tančil v převlecích za velmi hlučného doprovodu bubínků, což mu vysloužilo název „tanec bláznů". Tradice tohoto pojmenování posléze putovala přes Španělsko do Itálie a byla postupně spjata s typickými melodicko-harmonickými postupy, které nalezneme u autorů 16. a první poloviny 17. století. Svoji typickou melodii, kterou hojně využívali skladatelé na konci 17. a téměř po celé 18. století, dostala *folia* od Jeana-Baptisty Lullyho v jeho *Air des hautbois* z roku 1672. Následně se z popěvku stal skutečný hit, který putoval napříč Evropou, byl předmětem mnoha úprav a variací a objevoval se i v teoretických spisech. Nalezneme jej i v pozdější době třeba u Cherubiniho či Liszta. Rejcha ve svém pojetí využívá základní harmonickou strukturu melodie a mírně ji zhušťuje. Slovo *folie,* tedy „bláznovství", pak najdeme i v textu – ve druhém zpěvním čísle – duetu Gusmana a Pédrilla.

(JF)

c. ANTONÍN REJCHA: *HERCULE AU MONT OËTA*

Rejcha se během svého prvního pařížského pobytu (1799–1802) bezúspěšně pokoušel získat si jméno jako operní skladatel. Do Paříže si v zavazadlech přivezl komickou operu *Obaldi*, kterou se mu nepodařilo nechat uvést, a tak se pustil do

à travers l'Europe, fut sujette à de nombreuses variations et arrangements et entra aussi dans les méthodes de musique. Plus tard, nous la trouvons même chez Cherubini ou Liszt. Dans son emploi, Reicha se sert de sa structure harmonique typique, tout en la concentrant. Le mot *folie* apparaît également dans les paroles du deuxième numéro, le duo entre Gusman et Pédrille.

(JF)

c. ANTOINE REICHA : *HERCULE AU MONT OËTA*

Reicha tenta vainement de se faire un nom comme compositeur dramatique durant son premier séjour à Paris (1799-1802). Il y était arrivé avec dans ses valises l'opéra-comique *Obaldi*, qu'il ne put faire représenter, et se mit en quête d'autres livrets à mettre en musique. Une de ses ouvertures fut exécutée lors d'un concert au Théâtre de la République et des arts (ainsi s'appelait l'Opéra de Paris à cette époque), sans doute le 20 ventôse an VIII (10 avril 1800) et Anne-Pierre-Jacques Devismes (1745-1819), alors administrateur du théâtre, lui proposa le livret de *Télémaque dans l'île de Calypso*, tragédie lyrique en trois actes de Paulin Bailly, dit Bailly de Saint-Paulin (1741-1822), que le jury du théâtre avait accepté le 3 thermidor an VII (21 juillet 1799) (BOURDIN 2015, p. 123). Reicha en composa les premières scènes, mais son entourage lui présenta ce choix comme « une sottise », car le ballet homonyme d'Ernest-Louis Miller (1740-1811) remportait depuis sa création sur la même scène, le 23 février 1790, un succès tel qu'il y était toujours régulièrement représenté. Il abandonna donc la composition de cette œuvre dont ni le texte ni la musique ne semblent avoir été conservés et s'attira ainsi la rancune de l'administrateur. Ce livret aurait finalement été mis en musique par Bernardo Porta (1758-1829), dont la composition, jamais représentée, semble perdue ; selon Porta, Bailly de Saint-Paulin se serait approprié un livret trouvé dans les papiers de son frère, l'astronome et maire de Paris Jean-Sylvain Bailly (1736-1793) (MICHAUD 186., p. 128). Dans son autobiographie, Reicha mentionne ensuite les circonstances de la composition de l'opéra-comique *L'Ouragan*, qui ne fut pas non plus représenté (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 20-22 ; REICHA 2011, p. 70-74).

hledání jiných libret vhodných ke zhudebnění. Jedna z jeho předeher byla provedena na koncertě v Théâtre de la République et des arts (neboli v Divadle republiky a umění, jak se tehdy jmenovala Pařížská opera) pravděpodobně 20. ventôse roku VIII (10. dubna 1800), tehdejší správce divadla Anne-Pierre-Jacques Devismes (1745–1819) mu navrhl libreto tříaktové lyrické tragédie *Télémaque dans l'île de Calypso* (Télemachos na ostrově nymfy Kalypsó), jejímž autorem byl Paulin Bailly, řečený Bailly de Saint-Paulin (1741–1822), a kterou porota divadla přijala 3. thermidoru roku VII (21. července 1799) (BOURDIN 2015, s. 123). Rejcha z něj zhudebnil první scény. Jeho okolí mu tento výběr rozmluvilo jako „hloupost", a to vzhledem k tomu, že stejnojmenný balet Ernesta Louise Millera (1740–1811) měl od svého uvedení na téže scéně 23. února 1790 takový úspěch, že byl stále pravidelnou součástí zdejšího repertoáru. Rejcha tedy k nelibosti správce opery zanechal skládání tohoto díla, z nějž se podle všeho nedochoval ani text, ani hudba. Toto libreto nakonec zhudebnil Bernardo Porta (1758–1829), dílo však nebylo nikdy provedeno a je považováno za ztracené. Dle Porty si měl Bailly de Saint-Paulin ve skutečnosti přivlastnit libreto, které nalezl v dokumentech svého bratra, astronoma a pařížského starosty Jeana-Sylvaina Baillyho (1736–1793) (MICHAUD 186., s. 128). Ve svých pamětech dále Rejcha zmiňuje okolnosti skládání komické opery *L'Ouragan* (Uragán), která rovněž nebyla uvedena (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 20–22; REICHA 2011, s. 70–74).

Na druhé straně jiný neúspěšný projekt vážné opery zůstal zcela neznámý, dokud jej autor těchto řádků neobjevil v roce 2019 v dosti různorodém svazku Rejchových rukopisů připojených k partituře jeho nevydané opery *Philoctète* (Filoktétés) (F-Pn, L-19678). Knihovna-Muzeum Opery uchovává kompletní autografní libreto dvouaktové lyrické tragédie *Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta) (F-Po, LAS LE BAILLY ANTOINE FRANÇOIS-4), kterou Antoine-François Le Bailly (1756–1832) předložil k posouzení porotě Théâtre de la République et des arts 21. frimairu roku II (12. prosince 1800).

Tento autor, budoucím pokolením známý jako bajkář, zanechal nicméně několik operních a kantátových libret, z nichž většina nebyla nikdy uvedena. Z nich stojí za zmínku *La Gageure indiscrète ou les Amants napolitains* (Nemístná sázka aneb Neapolští milenci) či francouzská verze opery *Così fan tutte* od Mozarta a Da Ponteho. Téma Héraklovy smrti, ztvárněné v antickém Řecku Sofoklem v tragédii

En revanche, un autre projet avorté d'opéra sérieux est resté totalement inconnu jusqu'à ce que l'auteur de ces lignes le découvre en 2019 parmi une liasse assez hétéroclite de manuscrits de Reicha joints à la partition de son opéra inédit *Philoctète* (F-Pn, L-19678). La Bibliothèque-Musée de l'Opéra conserve le livret autographe complet de cet *Hercule au mont Oëta* (F-Po, LAS LE BAILLY ANTOINE FRANÇOIS-4), une tragédie lyrique en deux actes qu'Antoine-François Le Bailly (1756-1832) soumit au jury du Théâtre de la République et des arts le 21 frimaire an II (12 décembre 1800).

L'auteur, passé à la postérité comme fabuliste, a cependant laissé plusieurs livrets d'opéras ou de cantates pour la plupart non représentés, parmi lesquels on remarque *La Gageure indiscrète ou les Amants napolitains*, version française du *Così fan tutte* de Mozart et Da Ponte. Quant au thème de la mort d'Hercule, illustré dans l'Antiquité par Sophocle avec *Les Trachiniennes* et à Rome par un *Hercules Œtaeus* attribué peut-être à tort à Sénèque, il a rarement été porté à la scène française. Après la *Tragédie des forces incomparables, et amours du grand Hercules* de Pierre Mainfray (1616), seul l'*Hercule mourant* de Jean de Rotrou (1636) avait fait l'objet de rééditions au siècle suivant, tandis que ni les tragédies de Dancourt (Arras, 1683), Saint-Germain (1778) et Lafon (Bordeaux, 1793), toutes trois intitulées *La mort d'Hercule*, ni *l'Hercule au mont Oëta* de Pierre-François-Alexandre Le Fèvre (1787) ne paraissent avoir eu beaucoup de retentissement.

De même, seuls trois opéras ont précédé la tentative de Le Bailly : l'*Ercole amante* de Francesco Cavalli et Francesco Buti, complété par le ballet *Hercule amoureux* de Jean-Baptiste Lully et Isaac de Benserade (1662), l'*Alcide* de Louis de Lully et Marin Marais sur un livret de Jean Galbert de Campistron (1693, repris en 1705, 1716 et 1744) et l'*Hercule mourant* d'Antoine Dauvergne et Jean-François Marmontel (1761). Citons aussi les ballets-pantomimes *La Mort d'Hercule* de Jean-Baptiste Joubert (Lyon, 1784) et de Jean-Louis Gabiot de Salins (1796).

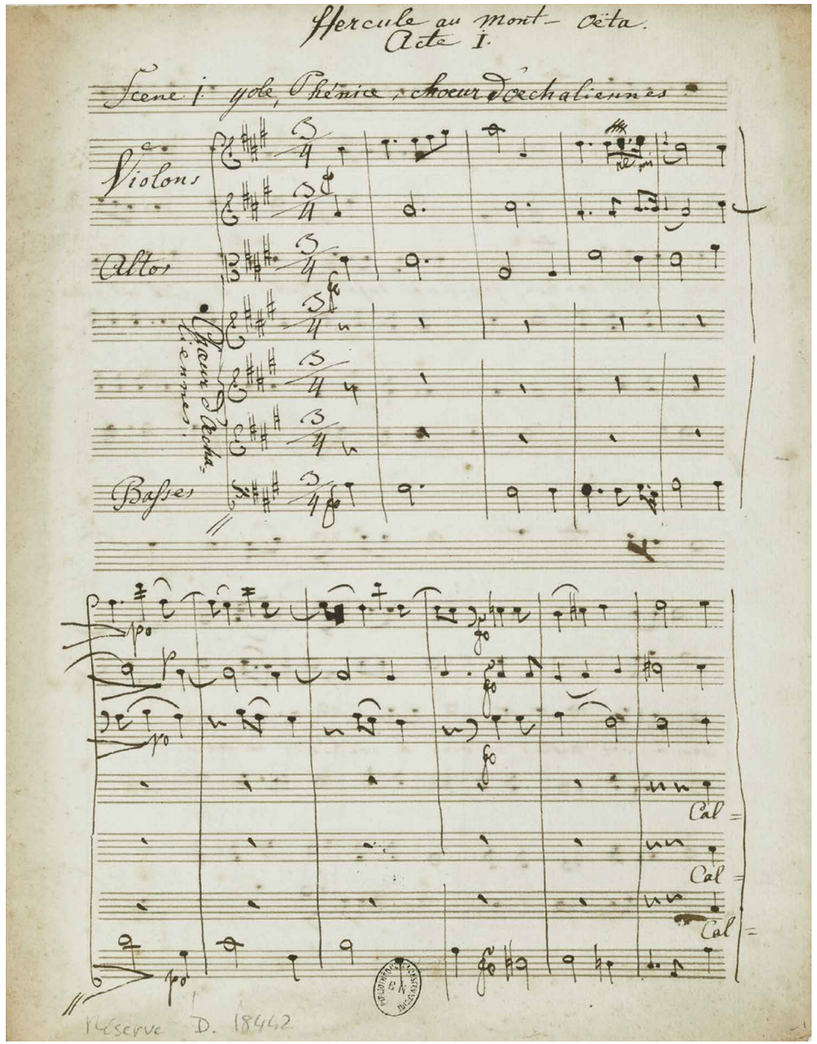
Le Bailly justifie certains passages de son texte par des notes de bas de page où il se réfère à Sophocle, dont il mentionne la traduction par Louis Dupuy, parue en 1762, et à Sénèque. Mais il connaît aussi l'*Alcide* de Campistron. Chez les deux auteurs, l'amant d'Iole n'est pas comme souvent le fils d'Hercule, mais son compagnon d'armes Philoctète, et les deux livrets commencent par une lamentation d'Iole captive. Plus encore, on relève chez Le Bailly d'évidentes réminiscences de son devancier.

Trachiňanky a v Římě tragédií *Herkules na Oitě*, připisované možná neprávem Senekovi, bývalo na francouzské scéně uváděno jen vzácně. Po *Tragédie des forces incomparables, et amours du grand Hercules* (Tragédie o nesrovnatelných silách a láskách velkého Herkula) od Pierra Mainfraye (1616) byl v následujícím století opakovaně publikován pouze *Hercule mourant* (Umírající Herkules) od Jeana de Rotrou (1636), zatímco tragédie od Dancourta (Arras, 1683), Saint-Germaina (1778) a od Lafona (Bordeaux, 1793), všechny tři nazvané *La mort d'Hercule* (Herkulova smrt), ani *Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta) od Pierra-Françoise-Alexandra Le Fèvra (1787) neměly u diváků podle všeho příliš velký ohlas.

V oblasti opery předcházela Le Baillyho pokusu pouze tři díla, a to *Ercole amante* (Milující Herkules) od Francesca Cavalliho a Francesca Butiho, doplněný baletem *Hercule amoureux* (Zamilovaný Herkules) od Jeana-Baptisty Lullyho a Isaaca de Benserade (1662), dále *Alcide* (Alcida) od Louise de Lully a Marina Maraise na libreto Jeana Galberta de Campistron (1693, znovu uvedená v letech 1705, 1716 a 1744) a *Hercule mourant* (Umírající Herkules) od Antoina Dauvergne a Jeana-Françoise Marmontela (1761). Zmiňme také baletní pantomimy *La Mort d'Hercule* (Herkulova smrt) od Jeana-Baptisty Jouberta (Lyon, 1784) a Jeana-Louise Gabiota de Salins (1796).

Le Bailly dokládá některé pasáže svého textu poznámkami pod čarou, v nichž odkazuje jednak na Sofokla, jehož překlad z roku 1762 od Louise Dupuyho zmiňuje, jednak na Seneku. Ale zná i *Alcide* na Campistronovo libreto. U obou autorů není milencem Ioly Héraklův syn, jak tomu často bývá, nýbrž jeho druh ve zbrani Filoktétés, obě libreta též začínají nářkem zajaté Ioly. Navíc u Le Baillyho nacházíme nesporné odkazy na jeho předchůdce. Campistronovy pasáže jako „Jaký má být tvůj osud, Iole nešťastná? / K jakým to nářkům jsi odsouzená? / Otrokyně válečníka, jehož bojí se celý svět" (I. dějství, 1. scéna) nebo „Princezno, tu sudba naše se vyjevuje. Déjanira vchází do těchto míst navštívit svého chotě" (I. dějství, 3. scéna) se u Le Baillyho mění v „Zajatkyně válečníka, před nímž celý svět se chvěje, / je k věčným nářkům odsouzena Iole." (I. dějství, 1. scéna) nebo v pasáž „Princezno, osud méně nepříznivý / zdá se nám vyjevovati. […] Hle Déjanira tajně přichází tu svého chotě navštíviti" (I. dějství, 2. scéna).

Rejcha zhudebnil pouze sbor Oichalek uvádějící první scénu. Hudba složená pro tříhlasý ženský sbor v doprovodu smyčcového kvintetu zaujímá první čtyři



120 Antoine Reicha : *Hercule au mont Oëta*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1800 ?], début / začátek. F-Pn, RESERVE D-18442. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

strany čtyřlistové složky, její následující čtyři strany obsahují jen prázdné notové osnovy. Nejedná se tedy o fragment díla, jehož zbylá část by se ztratila, nýbrž jde o nedokončenou skladbu. Můžeme se tak domnívat, že se Rejcha pustil do práce přibližně v době, kdy Le Bailly předával své libreto k posouzení porotě Pařížské opery, tedy v prosinci 1800, a komponování přerušil, když se dozvěděl, že libreto bylo porotou odmítnuto. Snad si na tuto situaci vzpomněl, když nabádal budoucí operní skladatele, že „skladatel by nemohl vůbec doufat, že jeho operu v Paříži kdy uvedou, kdyby pracoval na zhudebnění dříve, než přijmou libreto“ (REICHA 1833, s. 102).

(FPG)

d. ANTONÍN REJCHA: *SICILIENNE DE L'OPÉRA* SAPHO

Ve své poslední učebnici pro skladatele – *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale* (Umění operního skladatele neboli úplný kurs vokální kompozice, 1833) – se Antonín Rejcha podělil o své zkušenosti s komponováním oper, jež provázejí téměř celou jeho mezinárodní kariéru (viz také kapitoly VII a VIII). Sám je považoval za neúspěšné či dokonce za ztrátu energie, přesto mu zjevně kariéra operního skladatele nebyla lhostejná a snažil se své poznatky v co nejužitečnější podobě předat svým studentům. V učebnici se tak dočteme nejen o pravidlech zhudebnění textu z pohledu správné prozodie, ale také o důležitosti výběru libreta a jeho strukturování pro potřeby zhudebnění. Své vzpomínky na provádění vlastních oper pak Rejcha shrnuje v kapitole „De la mise en scène“, v ní se dozvídáme informace o pravidlech divadelního provozu a přijetí nových kusů do repertoáru.

Svoji učebnici, jak sám v předmluvě uvádí, doplnil o množství notových příkladů, zejména ze svých tří vážných oper *Natalie ou la Famille russe* (Natálie aneb Ruská rodina), *Sapho* a *Philoctète*, jichž si ve své tvorbě nejvíce cenil (viz také heslo 8b). I přesto, že tato díla neměla za skladatelova života na divadle úspěch, v případě *Philoctèta* dokonce ani nedošlo k jeho provedení, stala se vzorovými modely pro výuku budoucích operních skladatelů. Tato Rejchova poslední učebnice nesklidila

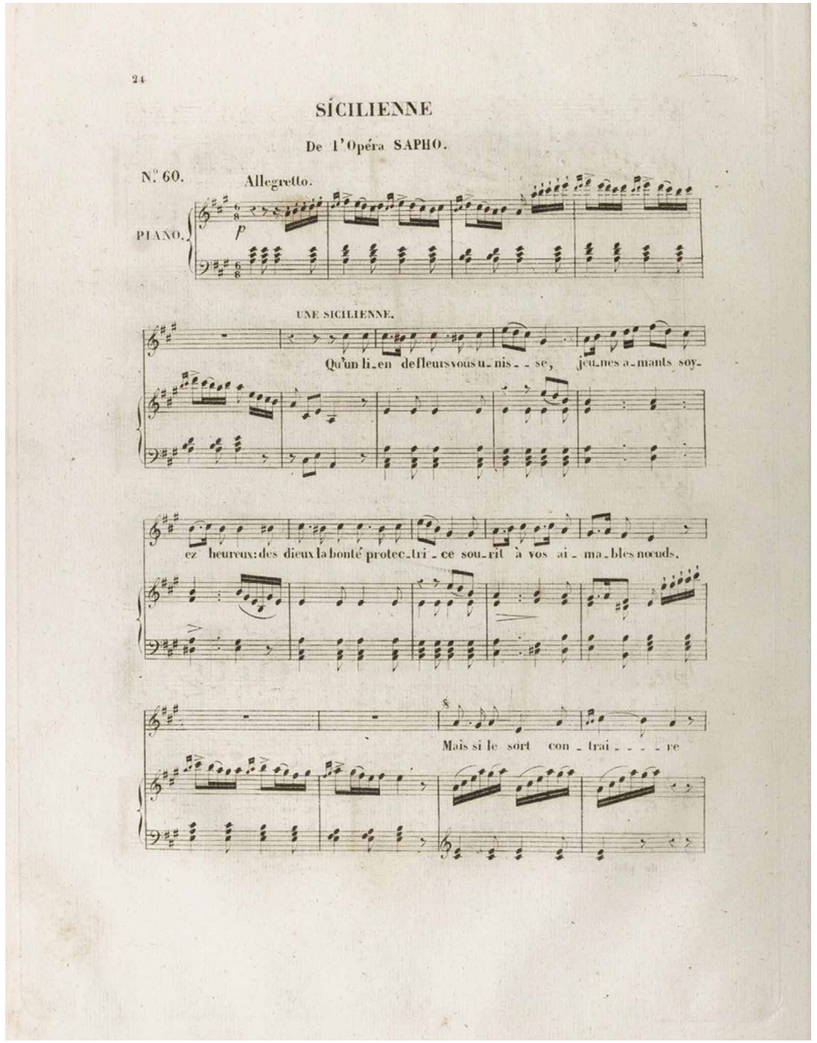
Des passages de Campistron comme « Quel doit être ton sort, Iole infortunée ? / À quels pleurs es-tu condamnée ? / Esclave d'un guerrier craint de tout l'univers » (acte I, scène 1) ou « Princesse, les destins se déclarent pour nous. Déjanire en ces lieux vient trouver son époux » (acte I, scène 3) deviennent chez Le Bailly « Captive d'un guerrier, l'effroi de l'univers / À des pleurs éternels, Iole est condamnée » (acte I, scène 1) ou « Princesse, un destin moins contraire / Semble se déclarer pour nous. […] Déjanire en secret vient trouver son époux » (acte I, scène 2).

Reicha n'a mis en musique que le chœur d'Œchaliennes qui ouvre la première scène. La musique, pour chœur de femmes à trois voix accompagnée du quintette à cordes, occupe les quatre premières pages d'un cahier de deux feuillets doubles. Les quatre pages suivantes ne contiennent que des portées vierges. Il ne s'agit donc pas d'une œuvre fragmentaire dont la suite serait perdue, mais bien d'une composition laissée inachevée. On peut penser que Reicha s'est mis au travail vers le moment où Le Bailly soumettait son livret au jury de l'Opéra, en décembre 1800, et s'est interrompu lorsqu'il a su que l'œuvre avait été refusée. Peut-être s'est-il souvenu de cet épisode en avertissant les aspirants compositeurs d'opéra que « Le Compositeur n'aurait aucun espoir de voir un jour son opéra représenté à Paris, s'il faisait sa musique avant l'acceptation du poème » (REICHA 1833, p. 102).

(FPG)

d. ANTOINE REICHA : *SICILIENNE DE L'OPÉRA* SAPHO

Dans son dernier manuel pour les compositeurs, l'*Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale* (1833), Antoine Reicha partage son expérience de la composition des opéras, qui jalonnent presque toute sa carrière internationale (voir aussi chapitres VII et VIII). Bien qu'il ait jugé ses tentatives comme infructueuses et même comme une perte d'énergie, il semble toutefois que la carrière de compositeur dramatique ne lui ait pas été indifférente et il tâcha de transmettre ses expériences aux étudiants d'une manière très utile. Il aborde dans son traité non seulement les règles de la mise en musique des paroles selon les principes de la prosodie, mais aussi l'importance du bon choix du livret et de son découpage en vue de



121 Antoine Reicha : *Sicilienne de l'opéra* Sapho. In *Art du compositeur dramatique*. Paris : Farrenc, 1833. F-Pn, VM8-1354 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

son traitement musical. Dans le chapitre « De la mise en scène », où Reicha décrit entre autres le fonctionnement des théâtres et l'entrée des pièces au répertoire, nous pouvons reconnaître ses souvenirs de l'exécution publique de ses propres opéras.

Comme il le précise dans sa préface, il accompagna son traité de nombreux exemples musicaux tirés notamment de ses trois opéras sérieux *Natalie ou la Famille russe, Sapho* et *Philoctète*, qui lui étaient le plus chers (voir aussi notice 8b). Sans avoir connu le succès à la scène du vivant du compositeur, ou même sans avoir été exécuté du tout dans le cas de *Philoctète*, ces œuvres sont ainsi devenues des modèles pour l'apprentissage des futurs compositeurs d'opéras. Ce dernier traité de Reicha n'a pas été reçu aussi favorablement que les précédents ; il a toutefois été rapidement traduit en allemand par Carl Czerny et publié en version bilingue (d'abord en cahiers à partir de 1834, puis comme ouvrage complet en 1840), le nombre des lecteurs des expériences de Reicha en matière de composition d'opéras étant ainsi multiplié à travers l'Europe.

La *Sicilienne* de *Sapho* est présentée dans le traité comme exemple « d'une romance imitant la sicilienne ». Selon Reicha, il s'agit, avec la chanson, des morceaux chantés les moins étendus et importants d'un opéra ; toutefois, pour le public, « une belle romance neuve et piquante, et une chanson fraîche et jolie dont les paroles sont spirituelles, sont des diamants. Combien d'opéras ne doivent-ils pas en grande partie leur succès à ces prétendues bagatelles musicales ? » Pour le compositeur il n'est pas facile de trouver une romance naturelle, fraîche et originale et il doit pour ce faire « se contenter des premières idées venues ». Ces morceaux doivent charmer uniquement par la mélodie. Comme conseil principal aux jeunes compositeurs dans ces efforts, Reicha dit : « Cherchez, soyez inspirés, et qu'un hazard heureux vous seconde et vous favorise » (REICHA 1833, p. 30-32).

Il est difficile de juger dans quelle mesure cette romance fut propice au succès de *Sapho* : elle n'est pas citée parmi les meilleurs morceaux de l'opéra dans les comptes rendus, mais malgré cela elle fait partie des quelques morceaux publiés en arrangement pour chant et piano par l'auteur (REICHA 1823, n° 7). Elle est insérée dans la troisième scène de l'acte II de l'opéra, où lors des préparatifs du mariage de Phaon avec Neris le chœur des Siciliens et Siciliennes chante et une jeune Sicilienne s'avance avec la romance célébrant l'union des amoureux, qui est aussi son seul morceau dans l'opéra. La romance fut interprétée par la jeune cantatrice

takový úspěch jako ty předešlé, i jí se však dostalo brzkého překladu do němčiny od Carla Czerného a dvojjazyčného vydání (edice po sešitech od roku 1834, jako celek v roce 1840). Tím se okruh čtenářů Rejchových zkušeností s kompozicí oper rozšířil napříč Evropou.

Sicilienne z opery *Sapho* je v učebnici zařazena jako ukázka „romance napodobující sicilianu". Podle Rejchy se tedy jedná (spolu s písněmi) o nejmenší či nejméně důležitá zpěvní čísla opery, která však „má publikum za drahokamy, když mají pěkná, nová a neotřelá romance a svěží a hezká píseň oduševnělý text. Kolik oper vděčí za svůj úspěch z velké části těmto údajným hudebním nicotnostem". Zároveň je pro skladatele obtížné složit právě přirozeně plynoucí, svěží a originální romanci a má se zde „spolehnout na první hudební nápad", tyto kusy mají okouzlit hlavně svojí melodií. Rejcha dává mladým skladatelům tuto hlavní radu: „Hledejte, buďte inspirovaní a nechť vás provází a podporuje šťastná náhoda" (REICHA 1833, s. 30–32).

Je těžké posoudit, jakou popularitu přinesla opeře *Sapho* tato romance: kritiky ji mezi nejlepšími čísly opery nezmiňují. V autorově úpravě pro zpěv a klavír však byla spolu s několika čísly vydána v tištěné podobě (REICHA 1823, č. 7). V opeře je zařazena do třetí scény druhého dějství, kdy během příprav svatby Phaona s Neris zpívá sbor Siciliánů a Siciliánek, z něhož vystupuje mladá Siciliánka právě s touto romancí k oslavě spojení obou milenců. Tato romance je zároveň jejím jediným kusem v opeře. Její interpretkou byla mladá zpěvačka Constance Jawurek (1803–1858), později slavná mezzosopranistka, která v únoru roku 1822 debutovala v Pařížské opeře. Jedná se o v Paříži narozenou dceru klavíristy a aranžéra z Čech, který zde vystupoval pod jménem Benoît Jawurek (ca 1762–1838) a pocházel z hudebnického rodu z Benešova ve středních Čechách. Zda měl výběr interpretky nějakou vazbu na autora hudby, nemůžeme doložit.

Romance Siciliánky je zajímavá ještě v jednom kontextu Rejchova pojetí opery. Ve své učebnici pro operní skladatele zmiňuje důležitost zapojení lokálního koloritu, což však má skladatel udělat pouze vložením nějaké „národní melodie nebo spíše písně, pokud jsou takové písně dobře známé a jsou melodicky poutavé. V takovém případě může národní popěvky i napodobit, prodloužit je či rozvinout. Když komponuje pro zemi, v níž se hodně používá nějaký hudební nástroj, měl by ho použít a využít" (REICHA 1833, s. 98). Za ryze italský nástroj považuje Rejcha

Constance Jawurek (1803-1858), qui avait fait ses débuts à l'Opéra de Paris en février 1822 et devint plus tard une célèbre mezzo. Parisienne de naissance, elle était la fille d'un claviériste et arrangeur originaire de Bohême, issu d'une famille de musiciens de Benešov en Bohême centrale, qui exerça à Paris sous le nom de Benoît Jawurek (ca 1762–1838). Rien ne permet de savoir si le choix d'une interprète d'ascendance bohémienne eut un lien avec l'auteur de la musique.

La romance de la Sicilienne est également intéressante par rapport à un autre aspect de l'approche de l'opéra par Reicha. Dans son *Art du compositeur dramatique*, il souligne l'importance d'introduire la couleur locale, ce que le compositeur ne doit effectuer qu'en insérant « un air national, ou plutôt une chanson, lorsque ces airs sont avantageusement connus et qu'ils ont un intérêt mélodique. Dans ce cas il est aussi le maître d'imiter ces airs, de les allonger et de les développer ». En composant « pour un pays, dans lequel un instrument est particulièrement en usage, il fera bien de l'employer et d'en tirer parti » (REICHA 1833, p. 98). En ce qui concerne l'Italie, cet instrument est pour Reicha la mandoline, qu'on peut imiter dans l'orchestre par les instruments à cordes en pizzicato. Il est surprenant qu'il ne propose aucun exemple musical d'un tel procédé dans ce chapitre, alors que la romance de la Sicilienne de *Sapho* illustre parfaitement tous les aspects mentionnés. En effet, dans l'opéra, l'histoire de *Sapho* est étonnamment transposée en Sicile (voir chapitre VIII). La mesure à 6/8 avec une levée et des périodes le plus souvent de deux mesures, ainsi qu'un rythme pointé (croche pointée, double croche, croche), que nous trouvons aussi dans la romance de Reicha, sont considérés comme typiques pour la sicilienne telle que la perçoivent les compositeurs et théoriciens des XVIIe et XVIIIe siècles. L'accompagnement de sa version avec orchestre – violon solo, flûte, basson, deux cors et cordes – a la texture légère que Reicha recommande pour accompagner les romances et chansons. En plus, une mandoline apparaît sur scène pour cette romance, tenue dans les mains de la jeune Sicilienne qui en « joue » entre les deux couplets de sa romance au moment de l'entrée du chœur. La cantatrice fait semblant de jouer de la mandoline, le son étant imité dans l'orchestre par le violon solo en pizzicato. Ce passage est légèrement arrangé dans la version pour chant et piano et commence à la mesure 17, où le solo de violon-mandoline est imité par la main droite du piano.

(JF)

mandolínu, tu lze v orchestru napodobit hrou pizzicato na smyčcových nástrojích. U této kapitoly překvapivě neuvádí žádné notové příklady takového postupu, ačkoli právě romance Siciliánky ze *Sapho* všechny zmíněné aspekty skvěle dokresluje. Příběh *Sapho* je totiž v opeře překvapivě zasazen právě do prostředí Sicílie (viz kapitola VIII). U Rejchovy romance nalezneme typické znaky siciliány (jak je popisovali teoretikové 17. a 18. století): šestiosminový takt s úvodním předtaktím a nejčastěji dvoutaktovou periodou, stejně jako tečkovaný rytmus (osmina s tečkou, šestnáctina a osmina). Podíváme-li se na její orchestrální verzi, je doprovázena sólovými houslemi, flétnou, fagotem, dvěma lesními rohy a smyčci, tedy poměrně malým obsazením orchestru s řídkou fakturou – k tomu Rejcha nabádá pro doprovod romancí a písní. V případě této romance se na scéně navíc objevuje mandolína, tu má v rukou Siciliánka a „hraje" na ni mezi dvěma slokami své romance spolu s výstupem sboru. Zpěvačka hru na mandolínu pouze předstírá a v orchestru její zvuk imitují sólové housle v pizzicatu. Tato pasáž je ve verzi pro zpěv a klavír mírně upravena a začíná od taktu 17, v němž pravá ruka klavíru imituje onen houslovo-mandolínový part.

(JF)

6. Les années viennoises

a. PLAN DE VIENNE PAR GEORG ADAM ZÜRNER (1809)

(*Plan der K.K. Haupt- und Residenzstadt Wien: mit Bemerkung der Haus-Nummern und Gassen der K.K. und Staats-Gebäuden, der Fürst- und Graflichen Häuser, auch Sonst Sehenswürdigen Gegenständen Samt Anzeige der Eintrittstaegen – abgetheilt in die Viertel zur Bequemlichkeit für Inn- und Ausländer.* Dessiné et gravé par Franz Müller, [1809]. Imprimé colorié, [1 : 4 600], 48 × 34 cm.)

Moderne, assorti d'une foule de renseignements pratiques, ce plan de repérage de Vienne datant du début du XIXe siècle est l'œuvre du cartographe autrichien Georg Adam Zürner (1756-1809). Le plan visait une clientèle autrichienne et étrangère, à laquelle il fournissait, entre autres, des renseignements sur les monuments et les bâtiments publics de la ville accessibles aux visiteurs certains jours. Il montre la ville encore ceinte d'imposants remparts qui entravaient son expansion immobilière. Cependant, on y voit aussi – à travers une représentation fidèle et à la même échelle, ce qui est le propre de la cartographie moderne – les environs immédiats (glacis), avec des communications bordées d'allées et des bâtiments provisoires. L'ombre hachurée suggérant la hauteur des murs des remparts donne du relief au rendu du plan.

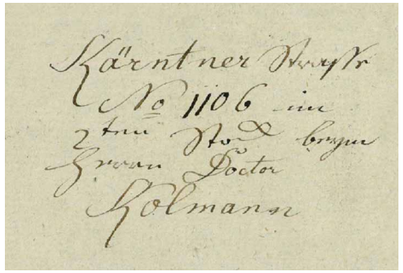
Le plan fut édité par Joseph Eder (1760-1835), propriétaire d'une boutique d'objets d'art et graveur qui ne comptait pas parmi les principaux éditeurs de cartes et plans dans la ville. Vers 1800, ceux-ci étaient à Vienne Giovanni Cappi, Tranquillo Mollo et surtout Artaria. C'est principalement grâce à ces derniers que Vienne rattrapa peu à peu, en quantité et en qualité, les éditeurs hollandais,

6. Vídeňská léta

a. PLÁN VÍDNĚ OD GEORGA ADAMA ZÜRNERA (1809)

(*Plan der K.K. Haupt- und Residenzstadt Wien: mit Bemerkung der Haus-Nummern und Gassen der K.K. und Staats-Gebäuden, der Fürst- und Graflichen Häuser, auch Sonst Sehenswürdigen Gegenständen Samt Anzeige der Eintrittstaegen – abgetheilt in die Viertel zur Bequemlichkeit für Inn- und Ausländer.* Kresba a ryt Franz Müller, [1809]. Kolorovaný tisk, [1 : 4 600], 48 × 34 cm.)

Moderní, mnoha praktickými údaji vybavený orientační plán Vídně vytvořil na počátku 19. století rakouský kartograf Georg Adam Zürner (1756–1809). Plán cílil na domácí i zahraniční klientelu, které nabízel mj. údaje o pamětihodnostech a veřejných budovách, které je možné v určité dny ve městě navštívit. Zachytil zde ještě mohutné hradby města, které bránily jeho stavebnímu rozvoji. Věrně a ve stejném měřítku – což je známka moderní kartografie – ovšem zobrazil i nejbližší okolí (glacis) s komunikacemi lemovanými alejemi a s dočasnými stavbami. Půdorysnému provedení dodává plastičnost šrafura, která naznačuje výšku hradebních zdí.



122 Carte avec l'adresse viennoise de Reicha / Kartička s Rejchovou vídeňskou adresou.
(© Collection privée / Soukromá sbírka)

123 Georg Adam Zürner : *Plan der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien*. Wien : J. Eder, [1809]. A-Wnk, FKB C.27.1. (© Österreichische Nationalbibliothek) Le point rouge correspond à l'adresse viennoise de Reicha / Červený bod označuje Rejchovu vídeňskou adresu.

Plán vydal Joseph Eder (1760–1835), majitel obchodu s uměleckými předměty a rytec, který nepatřil mezi hlavní vydavatele map a plánů ve městě. Těmi ve Vídni kolem roku 1800 byli Giovanni Cappi, Tranquillo Mollo a především nakladatelství Artaria. Vídeň tak právě zejména díky nim postupně dostihla jak v množství, tak i kvalitou nizozemská, německá a italská vydavatelství, která její soukromou kartografickou produkci po celý raný novověk zastiňovala.

(ECH)

b. ANTONÍN REJCHA: *QUATUOR SCIENTIFIQUE*

Quatuor scientifique čili vědecký kvartet patří ke skladbám Antonína Rejchy, jež dlouho unikaly větší pozornosti, a to jak badatelů, tak interpretů. Zásadní vliv na to měl způsob dochování tohoto díla v jediné známé rukopisné podobě. V Rejchově fondu ve Francouzské národní knihovně se pod signaturou MS-12020 (2-5) nalézají čtyři neznámou rukou úhledně napsané samostatné party, které Rejcha vlastnoručně opoznámkoval a na partu prvních houslí doplnil titulní stranu s krátkou předmluvou. Toto uspořádání do čistopisu vybízí k domněnce, že se jednalo o přípravu pro vydání. K tomu však nikdy nedošlo, v současné době se moderní edice teprve připravuje. Soubornou nahrávku kvartetu pořídilo v roce 2018 Rejchovo kvarteto.

Informaci o existenci kvartetu nalezneme v soupisech Rejchova díla (EMMANUEL 1937, REICHA – VYSLOUŽIL 1970, ŠOTOLOVÁ 1977), skladbou se částečně zabývala ve své doktorské práci Louise Bernard de Raymond (BERNARD DE RAYMOND 2013) a samostatný článek jí věnovala italská muzikoložka Maria Teresa Arfini (ARFINI 2016). V čem je tedy tento „vědecký“ kvartet tak zajímavý? Již samotný název zapsaný Rejchou na part 1. houslí zní: *Quatuor scientifique consistant en XII morceaux de musique pour deux violons, alto et violoncelle* (Vědecký kvartet sestávající z XII hudebních kusů pro dvoje housle, violu a violoncello), tedy místo obvyklých čtyř kvartetních vět je jich zde hned dvanáct. K úvodnímu Adagiu je připojen druhý název *La Pantomime, Introduction*. Obvyklé čtyři věty kvartetu Adagio (1.), Allegro assai (8.), Allegro non troppo, *Menuetto* (10.) a závěrečné Allegro un poco vivo (12.) jsou doplněny o celkem osm fug. Právě množství vložených fug,

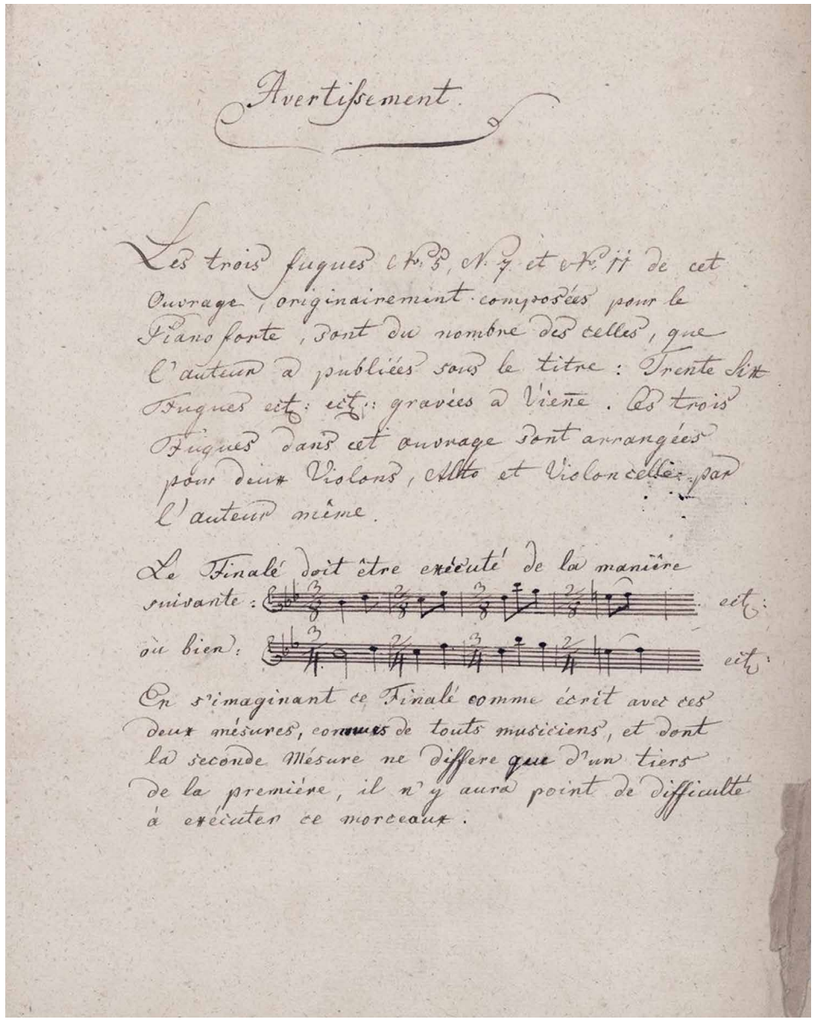
allemands et italiens qui avaient éclipsé sa production cartographique privée durant tout le début des Temps modernes.

(ECH)

b. ANTOINE REICHA : *QUATUOR SCIENTIFIQUE*

Le *Quatuor scientifique* fait partie des compositions d'Antoine Reicha qui ont échappé pendant longtemps à un examen plus attentif non seulement de la part des chercheurs, mais aussi des interprètes. La principale raison à cela est sans doute la manière dont cette œuvre a été conservée, à savoir sous une seule forme manuscrite connue. Dans le fonds Reicha à la Bibliothèque nationale de France, on trouve sous la cote MS-12020 (2-5) quatre parties séparées, soigneusement rédigées d'une main inconnue et annotées de la propre main de Reicha, qui a ajouté à la partie du premier violon une page de titre avec une courte préface. Cette disposition de la copie au propre nous invite à penser qu'il s'agissait des préparatifs pour une publication. Or celle-ci n'a toujours pas été réalisée à l'heure actuelle, où l'on n'en est qu'aux travaux préliminaires d'une édition moderne. Le Quatuor Reicha a réalisé en 2018 l'enregistrement complet du quatuor.

Nous trouvons mention de l'existence du quatuor dans les catalogues de l'œuvre de Reicha (EMMANUEL 1937, REICHA – VYSLOUŽIL 1970, ŠOTOLOVÁ 1977), Louise Bernard de Raymond a évoqué cette composition dans sa thèse de doctorat (BERNARD DE RAYMOND 2013) et la musicologue italienne Maria Teresa Arfini lui a consacré tout un article (ARFINI 2016). En quoi consiste donc l'intérêt de ce quatuor « scientifique » ? Déjà en son titre même, que Reicha a inscrit sur la partie du premier violon : *Quatuor scientifique consistant en XII morceaux de musique pour deux violons, alto et violoncelle*, donc douze mouvements au lieu des quatre mouvements habituels des quatuors. L'Adagio introductif porte encore un second titre *La Pantomime, Introduction*. Les quatre mouvements habituels d'un quatuor, soit Adagio (1er), Allegro assai (8e), Allegro non troppo, *Menuetto* (10e) et l'Allegro un poco vivo (12e) final sont complétés par huit fugues au total. Et c'est précisément le nombre élevé de fugues insérées qui donne au quatuor son titre,



Avertissement.

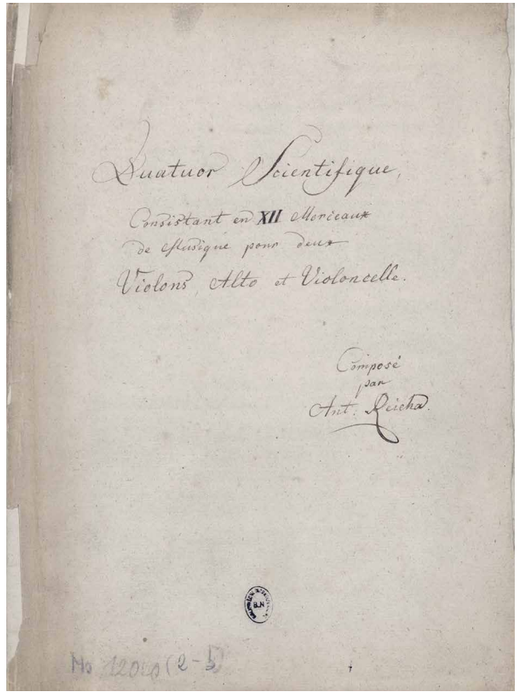
Les trois fugues N.o 5, N.o 9 et N.o 11 de cet Ouvrage, originairement composées pour le Piano forte, font du nombre des celles, que l'auteur a publiées sous le titre : Trente six Fugues ect: ect: gravées à Viene. Les trois Fugues dans cet ouvrage sont arrangées pour deux Violons, Alto et Violoncelle par l'auteur même.

Le Finale doit être exécuté de la manière suivante : ect:

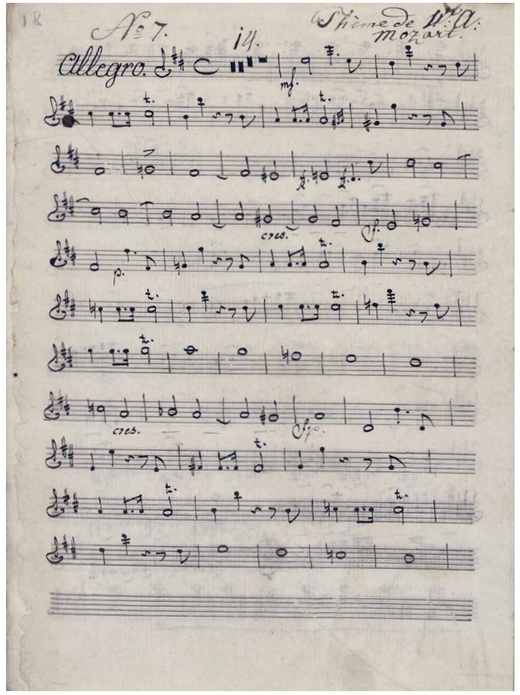
ou bien : ect:

On s'imaginant ce Finale comme écrit avec ces deux mésures, connues de touts musiciens, et dont la seconde Mésure ne differe que d'un tiers de la première, il n'y aura point de difficulté à exécuter ce morceaux.

124 Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], préface autographe / autografní předmluva. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



125 Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], page de titre autographe / autografní titulní strana. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



126 Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], copie manuscrite de la partie de 1er violon – n° 7, fugue sur un sujet de Mozart / opis partu 1. houslí – č. 7, fuga na Mozartovo téma. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

jakožto formy vyžadující zvládnutí řemesla a umění, dodalo kvartetu jeho název. V závěrečné větě Rejcha používá svůj vynález – složený takt –, v tomto případě takt skládající se ze tří a dvou osmin, tedy pětiosminový takt. Ke způsobu jeho hraní připojuje autor stručnou poznámku v předmluvě. Zde také upozorňuje, že tři z těchto fug jsou autorovou transkripcí pro kvarteto původně klavírních fug, vydaných ve sbírce *Trente-six fugues* (Třicet šest fug, viz heslo 3a).

Forma fugy se sice v různých podobách objevuje napříč Rejchovou tvorbou, připomeňme, že na Pařížské konzervatoři byl profesorem právě fugy a kontrapunktu, nejodvážněji s ní však pracoval během svého hamburského a potom vídeňského pobytu. Propracovaný kontrapunkt a forma fugy měly ve Vídni bohatou tradici, a to nejen díky působení Johanna Josepha Fuxe (1660–1741), autora celoevropsky používané učebnice kontrapunktu *Gradus ad Parnassum* (1725). V poslední třetině 18. století se zde zájem o fugu a další tradiční barokní formy obnovil spolu s objevováním starých mistrů, zejména Johanna Sebastiana Bacha a Georga Friedricha Händela, to vše díky působení Gottfrieda van Swietena (1733–1803). Fugy se tak staly součástí raných vídeňských kvartetů, a to na místě druhé či čtvrté věty (KIRKENDALE 1966). Je tomu tak například již u Floriana Gassmanna (1729–1774), později pak u Johanna Georga Albrechtsbergera (1736–1809) či Josefa Haydna, tedy u hudebníků, s nimiž byl Rejcha v kontaktu. Rejchovo pojetí fugy však bylo v mnohém jiné, modernější. Oproti tehdy přežívajícímu názoru na tradiční formu fugy byl Rejcha přesvědčen, že odpovědi na téma fugy mohou být v jakékoli tónině (ne tedy pouze v dominantní, jak to předepisují tradiční pravidla) a že lze jako téma fugy použít libovolnou melodii. Pro dvě fugy z *Quatuor scientifique* (č. 7 a 11) uplatnil témata od svých obdivovaných skladatelů – J. Haydna (sm. kvartet, op. 20, č. 5, I. věta) a W. A. Mozarta (symfonie č. 35 „Haffnerova“, I. věta). Obě tyto fugy, spolu s fugou č. 5, byly původně součástí již zmíněné klavírní sbírky *Trente-six fugues*. V aranžování klavírních fug pro smyčcové kvarteto nebyl Rejcha sám, ve Vídni se úpravou fug jiných autorů zabývali i jeho současníci či předchůdci: jmenujme alespoň Mozartova aranžmá několika čtyřhlasých fug ze druhého dílu *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha.

Způsob, jakým se *Quatuor scientifique* dochoval, vedl k dohadům o dataci jeho vzniku. Samotný rukopis nenese žádné datum, předpokládá se však, že dílo vzniklo během Rejchova vídeňského působení, pravděpodobně po vydání jeho

car cette forme exige de l'art et de l'adresse. Dans le mouvement final Reicha se sert de son invention, la mesure composée, c'est-à-dire composée de 3/8 et de 2/8, une mesure à 5/8 donc. Il en explique brièvement l'exécution dans la préface, où il signale aussi que trois de ces fugues, composées à l'origine pour piano, ont été publiées dans le recueil des *Trente-six fugues* (voir notice 3a) et transcrites pour quatuor par l'auteur.

La fugue apparaît sous ses différentes formes à travers l'œuvre de Reicha – rappelons qu'il fut précisément professeur de fugue et de contrepoint au Conservatoire – mais il l'a travaillée de façon plus audacieuse pendant ses séjours hambourgeois puis surtout viennois. Le contrepoint élaboré et la forme de la fugue jouissaient d'une riche tradition à Vienne, et ce pas seulement grâce à l'activité de Johann Joseph Fux (1660-1741), auteur du manuel de contrepoint *Gradus ad Parnassum* (1725) employé dans toute l'Europe. Dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, l'intérêt pour la fugue et pour d'autres formes baroques traditionnelles se raviva à Vienne à mesure que l'on découvrait l'œuvre des vieux maîtres, dont surtout Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Händel, grâce à l'activité de Gottfried van Swieten (1733-1803). Les fugues devinrent ainsi, à la place du deuxième ou du quatrième mouvement, partie intégrante des premiers quatuors viennois (KIRKENDALE 1966). Il en est par exemple déjà ainsi chez Florian Gassmann (1729-1774), plus tard chez Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), ou encore chez Joseph Haydn, donc chez des musiciens avec lesquels Reicha était en contact. Or la conception de la fugue chez Reicha est différente sous plusieurs aspects et plus moderne. Contrairement à l'opinion prédominante à l'époque quant à la forme traditionnelle de la fugue, Reicha était convaincu que les réponses au sujet de la fugue pouvaient être réalisées dans n'importe quelle tonalité (donc pas seulement à la dominante comme le prescrivaient les normes traditionnelles) et aussi que l'on pouvait utiliser n'importe quelle mélodie comme sujet de la fugue. Pour deux fugues de son *Quatuor scientifique* (nº 7 et nº 11), il utilisa des thèmes des compositeurs qu'il admirait – J. Haydn (quatuor à cordes op. 20 nº 5, 1er mouvement) et W. A. Mozart (symphonie nº 35 dite « Haffner », 1er mouvement). Les deux fugues, avec celle nº 5, faisaient partie à l'origine du recueil cité ci-dessus des trente-six pour piano. Reicha ne fut pas le seul à adapter au quatuor à cordes des fugues pour piano, car ses contemporains ou ses prédécesseurs

Trente-six fugues (1804), z nichž kvartet tři fugy čerpá, všechny tři však pocházejí již z pařížského pobytu (viz heslo 3a). Protože byl rukopis *Quatuor scientifique* dlouhodobě uložen pod jednou signaturou s další skladbou (nyní jsou obě jednotky vymezeny podsignaturou), a to s partiturou jednověté skladby nazvané *La Pantomime, Fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle* (Pantomima, Fantasie pro dvoje housle, violu a violoncello), byla oběma přiřazena stejná doba vzniku. Rejchou vlastnoručně psaná partitura *La Pantomime* má totiž připsáno místo a datum vzniku: ve Vídni „24. dubna 1806" (viz obr. 57). Nejen uložení pod stejnou signaturou mohlo vést k dataci *Quatuor scientifique* do roku 1806, jak je nalezneme v dosud publikovaných pracích (ŠOTOLOVÁ 1977, BERNARD DE RAYMOND 2015, ARFINI 2016). Katalogizace obou děl pod stejnou signaturou byla zřejmě založena na shodě názvů, partitura *La Pantomime* totiž mohla být mylně považována za partituru první věty *Quatuor scientifique*, dochovaného pouze v hlasech. Tato první věta kvartetu totiž nese také název *La Pantomime – Introduction*, zde je zajímavé podotknout, že na dochované rukopisné party tento název zřetelně dopsal dodatečně samotný Rejcha. Arfini dokonce spatřuje v obou skladbách obsahové provázání (ARFINI 2016): jednovětá *La Pantomime* snad mohla být původně úvodní větou kvartetu, již Rejcha potom nahradil formálně prostší variační první větou ve shodné tónině. Postava Génia, jako znázornění kreativity, vyskytující se v jednověté programní *La Pantomime* (o ní více v kapitole VI) je dle Arfini podřízena intelektu v následných fugách. Pokud by však obě skladby přímou vazbu neměly, dataci *Quatuor scientifique* musíme rozšířit na rozmezí let 1804–1808, tedy po vydání *Trente-six fugues* a před Rejchovým odjezdem z Vídně.

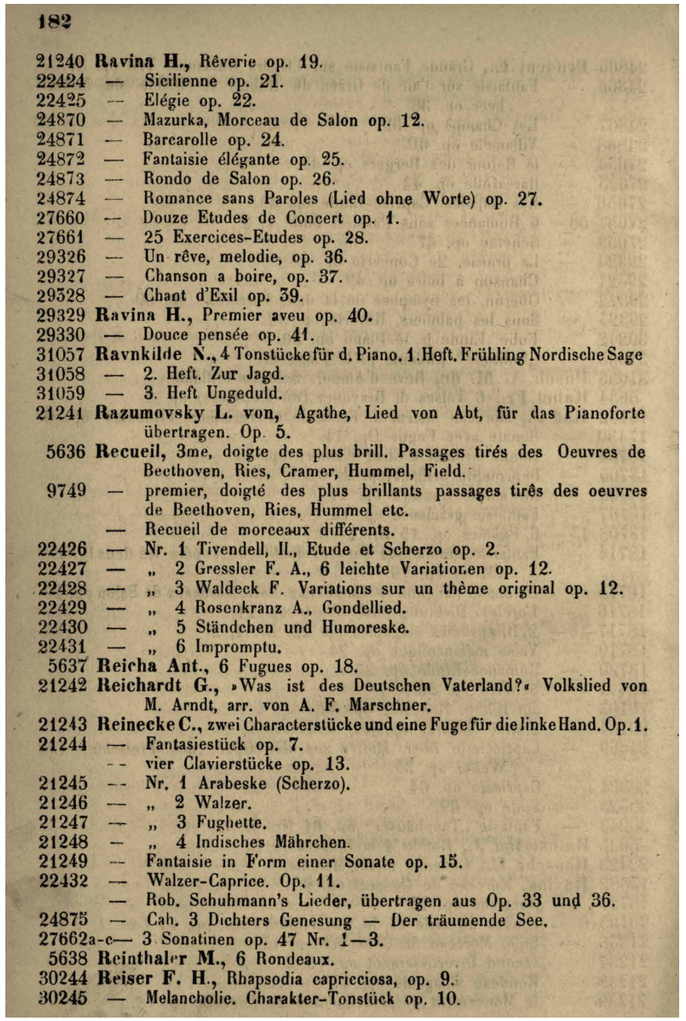
(JF)

c. WINIKEROVA HUDEBNÍ PŮJČOVNA V BRNĚ

Rejchova kompoziční i teoretická díla byla součástí fondu významné Winikerovy hudební půjčovny (Carl Winiker's Musikalien-Leih-Anstalt), jež fungovala v Brně v letech 1841–1945 jako první svého druhu na Moravě. Hudebniny z této půjčovny se po jejím zrušení staly základem fondu hudebnin Univerzitní (dnešní Moravské zemské) knihovny v Brně.

viennois se plaisaient souvent à faire des arrangements des fugues des autres auteurs : mentionnons au moins entre tous l'arrangement par Mozart de plusieurs fugues à quatre voix du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach.

La façon dont le *Quatuor scientifique* a été conservé a mené à des controverses quant à sa datation. Le manuscrit même ne porte aucune date, mais vu le papier utilisé et la main du copiste, l'œuvre ne peut avoir été composée que pendant le séjour viennois de Reicha, probablement après la parution de ses *Trente-six fugues* pour piano (1804), dont le quatuor utilise trois fugues, qui remontent toutefois aux années parisiennes (voir notice 3a). Comme le manuscrit du *Quatuor scientifique* fut pendant longtemps rangé sous une même cote avec un autre morceau (actuellement, les deux articles sont délimités par une sous-cote), plus précisément avec la partition d'une œuvre en un mouvement intitulée *La Pantomime, Fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle,* on attribua aux deux œuvres la même période d'origine, car la partition manuscrite autographe de *La Pantomime* porte le lieu et la date de sa composition : « Vienne, le 24 avril 1806 » (voir fig. 57). La datation précise du *Quatuor scientifique* en cette même année 1806 que nous trouvons dans les travaux publiés jusque-là (ŠOTOLOVÁ 1977, BERNARD DE RAYMOND 2015, ARFINI 2016) a pu être suggérée par d'autres raisons que l'inscription des deux œuvres au catalogue sous la même cote. Celle-ci était déjà sans doute fondée sur l'identité de leurs titres, car la partition de *La Pantomime* pouvait être confondue avec celle du premier mouvement du *Quatuor scientifique* qui a été conservé uniquement sous forme de parties séparées. En effet, ce premier mouvement du quatuor porte lui aussi le titre *La Pantomime – Introduction*. Il est intéressant de noter ici que dans les parties séparées conservées en manuscrit le titre fut visiblement ajouté postérieurement par Reicha lui-même. Arfini voit même un lien dans le contenu des deux œuvres (ARFINI 2016) : *La Pantomime* en un mouvement aurait pu constituer à l'origine le mouvement d'introduction du quatuor, remplacé par la suite par le premier mouvement à variations, plus simple formellement et dans la même tonalité. Le personnage du Génie comme incarnation de la créativité, qui est présent dans *La Pantomime*, œuvre à programme d'un seul tenant (pour plus d'informations sur cette œuvre, voir chapitre VI), est soumis à l'intellect dans les fugues suivantes selon Arfini. Cependant, s'il n'y avait pas


182

21240 **Ravina H.,** Rêverie op. 19.
22424 — Sicilienne op. 21.
22425 — Elégie op. 22.
24870 — Mazurka, Morceau de Salon op. 12.
24871 — Barcarolle op. 24.
24872 — Fantaisie élégante op. 25.
24873 — Rondo de Salon op. 26.
24874 — Romance sans Paroles (Lied ohne Worte) op. 27.
27660 — Douze Etudes de Concert op. 1.
27661 — 25 Exercices-Etudes op. 28.
29326 — Un rêve, melodie, op. 36.
29327 — Chanson a boire, op. 37.
29328 — Chant d'Exil op. 39.
29329 **Ravina H.,** Premier aveu op. 40.
29330 — Douce pensée op. 41.
31057 **Ravnkilde N.,** 4 Tonstücke für d. Piano. 1. Heft. Frühling Nordische Sage
31058 — 2. Heft. Zur Jagd.
31059 — 3. Heft Ungeduld.
21241 **Razumovsky L. von,** Agathe, Lied von Abt, für das Pianoforte übertragen. Op. 5.
5636 **Recueil,** 3me, doigte des plus brill. Passages tirés des Oeuvres de Beethoven, Ries, Cramer, Hummel, Field.
9749 — premier, doigté des plus brillants passages tirês des oeuvres de Beethoven, Ries, Hummel etc.
— Recueil de morceaux différents.
22426 — Nr. 1 Tivendell, H., Etude et Scherzo op. 2.
22427 — „ 2 Gressler F. A., 6 leichte Variationen op. 12.
22428 — „ 3 Waldeck F. Variations sur un thème original op. 12.
22429 — „ 4 Rosenkranz A., Gondellied.
22430 — „ 5 Ständchen und Humoreske.
22431 — „ 6 Impromptu.
5637 **Reicha Ant.,** 6 Fugues op. 18.
21242 **Reichardt G.,** »Was ist des Deutschen Vaterland?« Volkslied von M. Arndt, arr. von A. F. Marschner.
21243 **Reinecke C.,** zwei Characterstücke und eine Fuge für die linke Hand. Op. 1.
21244 — Fantasiestück op. 7.
— vier Clavierstücke op. 13.
21245 — Nr. 1 Arabeske (Scherzo).
21246 — „ 2 Walzer.
21247 — „ 3 Fughette.
21248 — „ 4 Indisches Mährchen.
21249 — Fantaisie in Form einer Sonate op. 15.
22432 — Walzer-Caprice. Op. 11.
— Rob. Schuhmann's Lieder, übertragen aus Op. 33 und 36.
24875 — Cah. 3 Dichters Genesung — Der träumende See.
27662a-c— 3 Sonatinen op. 47 Nr. 1—3.
5638 **Reinthaler M.,** 6 Rondeaux.
30244 **Reiser F. H.,** Rhapsodia capricciosa, op. 9.
30245 — Melancholie. Charakter-Tonstück op. 10.

127 Entrée sur les *Six fugues*, op. 81 de Reicha dans le catalogue imprimé de la bibliothèque de prêt de Winiker de 1863 / Záznam Rejchových šesti klavírních fug, op. 81 v tištěném katalogu Winikerovy půjčovny z roku 1863. CZ-Bu, 2-0125.000,Winiker. (© Moravská zemská knihovna v Brně)

de lien direct entre les deux œuvres, nous devrions élargir la datation du *Quatuor scientifique* aux années 1804-1808, donc entre la parution des *Trente-six fugues* et le départ de Reicha de Vienne.

(JF)

c. LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE DE PRÊT WINIKER DE BRNO

L'œuvre de Reicha, à travers plusieurs compositions et ouvrages théoriques, faisait partie du fonds de l'importante Bibliothèque musicale de prêt Winiker (Carl Winiker's Musikalien-Leih-Anstalt), première de son genre en Moravie, qui fut en activité à Brno de 1841 à 1945. Après sa disparition, les partitions qui en provenaient furent à l'origine du fonds de partitions de la Bibliothèque universitaire de Brno (aujourd'hui Bibliothèque de Moravie).

Le phénomène des fondations de bibliothèques publiques de prêt de livres et de partitions dans les Pays tchèques est étroitement lié à l'essor des sociétés de lecture à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les membres de la classe bourgeoise montante avaient un désir grandissant de se divertir et de s'instruire, qui passait par la lecture et les livres en général. Jusque-là, les fonds de livres les plus vastes étaient soit les bibliothèques privées de riches particuliers, principalement de la noblesse, soit les bibliothèques des institutions religieuses. Les sociétés de lecture qui commençaient à apparaître, les salles de lecture et bibliothèques de prêt publiques rendaient les livres accessibles à un champ plus large de lecteurs. Les plus anciens cercles de lecture, comme la première salle de lecture pragoise fondée par le libraire Wolfgang Gerle en 1772, étaient centrés sur les journaux et les revues. Peu à peu, les salles de lecture commencèrent aussi à proposer des livres à leurs visiteurs, et la possibilité de les emprunter chez eux. Cette étendue de services était aussi celle que proposait la première salle de lecture et bibliothèque de prêt de Brno, fondée en 1774 par le marchand Jakub Bianchi, qui tenait déjà une salle de lecture similaire à Vienne depuis 1770. À partir de 1781, l'exploitation des salles de lecture et des bibliothèques de prêt fut soumise à une directive de censure de Joseph II, publiée cette année-là, et les candidats durent demander l'octroi d'une

Fenomén zakládání veřejných půjčoven knih a hudebnin v českých zemích úzce navazuje na rozvoj čtenářských spolků počínající v druhé polovině 18. století. Mezi příslušníky nastupující měšťanské vrstvy vzrůstala touha po zábavě i informacích, jež by jim zprostředkovala četba a knihy obecně. Mezi rozsáhlejší knižní fondy patřily dosud soukromé knihovny bohatších jednotlivců, především z řad šlechty, či knihovny církevních institucí. Nově vznikající čtenářské společnosti, veřejné čítárny a půjčovny zpřístupňovaly knihy širšímu okruhu čtenářů. Nejstarší čtenářské kroužky, například první pražská čítárna založená knihkupcem Wolfgangem Gerlem v roce 1772, se zaměřovaly na noviny a časopisy. Čítárny tak začaly postupně poskytovat návštěvníkům i knihy a také možnost půjčit si knihy domů. Takovou šíři služeb nabízela také první brněnská čítárna a půjčovna, zřízená v roce 1774 obchodníkem Jakubem Bianchim, který již od roku 1770 provozoval podobnou čítárnu ve Vídni. Provozování čítáren a půjčoven podléhalo od roku 1781 tehdy vydané cenzurní instrukci Josefa II. a zájemce musel žádat o udělení koncese (ŠIMEČEK 1981, s. 63–69). Vedle půjčoven knih začaly záhy vznikat také specializované půjčovny hudebnin. První pražskou hudební půjčovnu otevřel v roce 1823 skladatel a později též nakladatel Johann Christian Gottlieb Junghans (uváděn též jako Junghansz či Junghanns). Další půjčovny hudebnin v Praze zřídili nakladatelé a obchodníci s hudebninami a uměleckými předměty Marco Berra (1835) a Jan Hoffmann (1841) (ŠIMEČEK 1981, s. 76).

Shodou okolností rovněž v roce 1841 jako Hoffmann otevřel v Brně svou hudební půjčovnu nakladatel a tiskař Carl Winiker (1807–1877). Winiker pocházel z rodiny göttingenského advokáta Georga Augusta Winikera, jeho strýcem byl významný lékař a vědec Georg Carl Winiker (1776 – po 1838?) (TÜTKEN 2005, s. 614–621). Okolnosti či příčiny příchodu Carla Winikera do Brna nejsou dodnes známy (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014). Jeho firma, sídlící na Ferdinandově (dnes Masarykově) třídě, navazovala na knihkupectví založené na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 18. století vídeňským dvorním knihkupcem a tiskařem Johannem Thomasem Trattnerem. V roce 1792 od něj obchod s tiskárnou odkoupil Leopold Franz Haller. Od něj firmu v roce 1833 převzali vídeňští knihkupci a nakladatelé Ludwig Wilhelm Seidel a Wilhelm Braumüller (HELLER 1890, s. 171, SCHMIDT 1908, s. 893–894). Jejich společníkem se v roce 1835 stal právě Carl Winiker, který roku 1841 získal guberniálním dekretem firmu do

licence (ŠIMEČEK 1981, p. 63-69). À côté des bibliothèques de prêt de livres, on ne tarda pas à voir apparaître aussi des bibliothèques de prêt spécialisées en partitions. La première bibliothèque de prêt musicale de Prague fut ouverte en 1823 par le compositeur, et plus tard également éditeur, Johann Christian Gottlieb Junghans (orthographié aussi Junghansz ou Junghanns). D'autres bibliothèques de prêt de partitions furent fondées à Prague par les éditeurs et marchands de partitions et d'objets d'art Marco Berra (1835) et Jan Hoffmann (1841) (ŠIMEČEK 1981, p. 76).

Le hasard fit que l'éditeur et imprimeur Carl Winiker (1807-1877) ouvrit sa bibliothèque musicale de prêt à Brno en 1841 tout comme Hoffmann. Winiker était le fils d'un avocat de Göttingen, Georg August Winiker ; son oncle était le grand médecin et scientifique Georg Carl Winiker (1776-après 1838 ?) (TÜTKEN 2005, p. 614-621). On ignore aujourd'hui les circonstances ou les raisons de la venue de Carl Winiker à Brno (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014). Sa maison avait son siège rue Ferdinand (aujourd'hui Masarykova třída : avenue Masaryk) ; elle prenait le relais de la librairie fondée au tournant des années 1770 et 1780 par Johann Thomas Trattner, libraire et imprimeur de la cour de Vienne. En 1792, Leopold Franz Haller avait racheté son commerce et son imprimerie. Après lui, la maison avait été reprise en 1833 par les libraires et imprimeurs viennois Ludwig Wilhelm Seidel et Wilhelm Braumüller (HELLER 1890, p. 171, SCHMIDT 1908, p. 893-894). En 1835, Carl Winiker devint leur associé et, en 1841, il acquit par décret du gouverneur l'entière propriété de l'établissement. La même année, Winiker obtint aussi la licence d'exploitation d'une bibliothèque publique de prêt de partitions (SMUTNÝ 2012, p. 493). Sa bibliothèque de prêt, installée dans les locaux de la librairie, possédait déjà 10 000 titres en 1841 et environ 50 000 en 1890. (HELLER 1890 p. 171). Jusqu'à sa suppression en 1945, le fonds de la bibliothèque de prêt atteignit probablement quelque 100 000 titres (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014). En 1848, Winiker agrandit son établissement en ouvrant sa propre imprimerie sur la place Raduit (aujourd'hui Žerotínovo náměstí : place Žerotín). En même temps, la maison menait une intense activité d'édition. Sa production éditoriale comprenait des publications d'orientations les plus diverses en allemand et en tchèque. Parmi les plus remarquables figuraient les écrits de Christian d'Elvert, historien et homme politique de Brno, les cartes des régions de Moravie et de Silésie de Conrad Schenkl ou encore les recueils de

128 Étiquette de la bibliothèque de prêt de Winiker apposée sur l'exemplaire des *Six fugues* pour piano op. 81. Paris : Pleyel, [1812]. L'étiquette fut barrée après l'entrée de l'exemplaire dans les collections de la Bibliothèque universitaire de Brno. / Štítek Winikerovy půjčovny na tisku Rejchových šesti klavírních fug, op. 81. Štítek byl přeškrtnut po převzetí hudebniny Univerzitní knihovnou v Brně. CZ-Bu, Mus4-0247.404. (© Moravská zemská knihovna v Brně)

úplného vlastnictví. V témže roce obdržel Winiker také licenci k provozování veřejné půjčovny hudebnin (SMUTNÝ 2012, s. 493). Půjčovna, jež působila v prostorách knihkupectví, vlastnila již v roce 1841 celkem 10 000 jednotek a v roce 1890 asi 50 000 jednotek (HELLER 1890, s. 171). Do svého zrušení v roce 1945 se fond půjčovny rozmnožil pravděpodobně až na 100 000 jednotek (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014). V roce 1848 Winiker rozšířil svou firmu o vlastní tiskárnu na Raduitově (dnes Žerotínově) náměstí. Současně se firma intenzivně věnovala vydavatelské činnosti. Její produkce zahrnovala publikace nejrůznějšího zaměření v němčině i v češtině. K nejvýznamnějším patřily spisy Christiana d'Elverta, mapy moravských a slezských krajů Conrada Schenkla či národopisné sbírky Františka Sušila a Františka Bartoše. Po roce 1864 došlo k rozdělení firmy na dva samostatné podniky – knihkupectví s hudební půjčovnou a tiskárnu spojenou s vydavatelstvím. Vedení tiskárny předal Carl Winiker svému staršímu synovi Friedrichu Josefu Heinrichovi (1840–1901). Během jeho působení došlo k značnému rozvoji firmy. Od roku 1898 byl jediným majitelem podniku dosavadní společník F. J. H. Winikera Oscar Schickardt (1858–1925). Knihkupecký obchod a půjčovnu vedl po rozdělení firmy Carl Winiker nadále sám a po jeho smrti v roce 1877 převzali podnik jeho mladší

chants populaires de František Sušil et de František Bartoš. Après 1864, la maison se scinda en deux structures indépendantes : la librairie avec sa bibliothèque musicale de prêt et l'imprimerie liée à la maison d'édition. Carl Winiker remit les rênes de l'imprimerie à son fils aîné Friedrich Josef Heinrich (1840-1901). Sous sa direction, elle connut un essor considérable. À partir de 1898, son unique propriétaire fut Oscar Schickardt (1858-1925), jusqu'alors associé de F. J. H. Winiker. Après la division de la maison, Carl Winiker continua de diriger seul le commerce de la librairie et la bibliothèque de prêt et, après sa mort en 1877, la firme fut reprise par son fils cadet Hermann Wilhelm Theodor (1851-1919) et son gendre Josef Palliardi (1831-1905), jusque-là fondé de pouvoir de la maison Winiker (SMUTNÝ 2012, p. 368, 493-494).

La bibliothèque de prêt eut une existence continue jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Pendant le deuxième raid aérien sur Brno le 20 novembre 1944, le bâtiment où elle avait son siège fut gravement endommagé ; son catalogue et sa documentation brûlèrent, ainsi qu'une partie du fonds, principalement des partitions publiées dans les années précédant et pendant la seconde guerre mondiale. On ne parvint manifestement pas à rétablir en peu de temps l'activité de la bibliothèque de prêt. Aussitôt après la fin de la guerre, le fonds de la bibliothèque de prêt et de la librairie Winiker fut confisqué, tout comme les biens des autres bibliothèques de prêt, bibliothèques et librairies allemandes de Brno. La Bibliothèque universitaire fut chargée du dépôt des biens confisqués en 1945. Les partitions, avec d'autres livres saisis, furent entreposées dans les locaux souterrains de la bibliothèque dans la rue Kounic (Kounicova ulice), et, au fil de douze années, progressivement traitées et classées dans son fonds. Les partitions confisquées furent confiées au musicologue et folkloriste Karel Vetterl (1898-1979), qui travaillait alors au département de la Musique. C'est à partir des partitions de la bibliothèque de prêt Winiker que s'est constitué le fonds du département de la Musique de la Bibliothèque universitaire, mais la collection n'a pas été conservée dans son intégralité (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014).

Aujourd'hui, le catalogue imprimé reprenant l'état du fonds de la bibliothèque de prêt pour 1863 et ses suppléments ultérieurs nous fournissent des renseignements partiels sur l'ancienne étendue et la composition du fonds de la bibliothèque de prêt Winiker. La Bibliothèque de Moravie, le Musée de Moravie à Brno

syn Hermann Wilhelm Theodor (1851–1919) a zeť Josef Palliardi (1831–1905), jenž byl dosud prokuristou Winikerovy firmy (SMUTNÝ 2012, s. 368, 493–494).

Půjčovna fungovala kontinuálně až do konce druhé světové války. Během druhého náletu na Brno 20. listopadu 1944 byla budova, v níž půjčovna sídlila, vážně poškozena, shořel její katalog a dokumentace a také menší část jejího fondu, především hudebniny, které vyšly v posledních letech před druhou světovou válku a během ní. Provoz půjčovny se zřejmě nepodařilo v krátké době obnovit. Bezprostředně po skončení války byl fond Winikerovy půjčovny a knihkupectví (podobně jako majetek dalších německých půjčoven, knihoven a knihkupectví v Brně) zkonfiskován. Zajištěním konfiskátů byla roku 1945 pověřena Univerzitní knihovna. Hudebniny byly spolu s dalšími zabavenými knihami uloženy do suterénních prostor knihovny na Kounicově ulici a postupně po dobu dvanácti let zpracovávány a zařazovány do fondu. Zkonfiskované hudebniny přebíral tehdejší pracovník hudebního oddělení, muzikolog a folklorista Karel Vetterl (1898–1979). Hudebniny z Winikerovy půjčovny se staly základem formujícího se fondu hudebního oddělení Univerzitní knihovny, sbírka ovšem nezůstala celistvá (SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014).

Částečné informace o někdejším rozsahu a složení fondu Winikerovy půjčovny dnes poskytuje její tištěný katalog zachycující fond půjčovny k roku 1863 a jeho pozdější dodatky. Jednotlivé exempláře katalogu uchovávají Moravská zemská knihovna v Brně, Moravské zemské muzeum a Vědecká knihovna v Olomouci, dodatky k hlavnímu katalogu lze dnes nalézt v Moravském zemském muzeu, ve Vědecké knihovně v Olomouci a v Rakouské národní knihovně ve Vídni. Katalogy dokládají, že půjčovna disponovala širokým spektrem hudby prakticky všech dobových druhů a obsazení. Winikerovu půjčovnu s jejím rozsáhlým a co do žánrového složení komplexním fondem hudebnin lze považovat za přímého předchůdce moderních veřejných hudebních knihoven. Vedle dobové produkce českých i zahraničních vydavatelství zahrnovala také unikátní historické tisky a rukopisy. Mimořádně cenný je soubor rukopisů z pozůstalosti lipského skladatele a dirigenta Johanna Gottfrieda Schichta (1753–1823), kantora tamního svatotomášského chrámu a kapelníka orchestru Gewandhausu.

Mezi staršími tisky ve fondu Winikerovy půjčovny nalezneme také několik děl Antonína Rejchy. Jedná se o první vydání skladatelových smyčcových kvartetů,

et la Bibliothèque scientifique d'Olomouc conservent différents exemplaires du catalogue. Les suppléments au catalogue principal se trouvent aujourd'hui au Musée de Moravie, à la Bibliothèque scientifique d'Olomouc et à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne. Les catalogues prouvent que la bibliothèque de prêt proposait un large éventail de musique de pratiquement tous les genres et pour toutes les formations de l'époque. Avec l'étendue de son fonds de partitions et la multiplicité des genres embrassés, on peut considérer la bibliothèque de prêt Winiker comme le précurseur direct des bibliothèques publiques modernes de musique. À côté de la production de ce temps des maisons d'édition tchèques et étrangères, elle comprenait aussi des imprimés et manuscrits historiques uniques, dont une collection très précieuse de manuscrits provenant de la succession du compositeur et chef d'orchestre de Leipzig Johann Gottfried Schicht (1753-1823), cantor de l'église Saint-Thomas et chef du Gewandhaus de cette ville.

Parmi les imprimés anciens, le fonds de la bibliothèque de prêt Winiker contenait également plusieurs œuvres d'Antoine Reicha. On y trouve la première édition de ses quatuors à cordes op. 48, 49 et 52 (Leipzig, 1804 et 1805) et de ses *Six fugues pour pianoforte*, op. 81 (Paris, 1812) et également des œuvres théoriques : l'édition française originale de son traité d'harmonie (*Cours de composition musicale*) de 1819 et l'édition viennoise en quatre volumes de ses écrits avec la traduction allemande de Carl Czerny de 1832-1835.

Anciens catalogues de la collection : WINIKER 1863 ? (CZ-Bm, 1-2069 ; CZ-Bu, 2-0125.000,Winiker), WINIKER 1866 ? (CZ-OLu, 54.147), WINIKER 1874 (CZ-OLu, 49.980), WINIKER 1880 ? (CZ-Bm, 2859), WINIKER 1880-1910 ? (A-Wn, 469972-B), WINIKER 1880-1922 ? (CZ-Bm, 2-1209 et 2-3784).

Œuvres de Reicha conservées dans la collection (toutes à CZ-Bu) : REICHA 1804a (STMus5-0272.373), REICHA 1804b (STMus5-0272.371), REICHA 1805b (STMus5-0272.372), REICHA 1812 (STMus4-0247.404), REICHA 1819 (STMus4-0247.404), REICHA – CZERNY 1835 (Erster Band, STMus4-0034.563,1,A ; Zweiter Band, BSTMus4-0034.563,2 ; Dritter Band, STMus4-0034.563,3,A ; Vierter Band, STMus4-0034.563,4).

(VT)

op. 48, 49 a 52 (Lipsko, 1804 a 1805), či cyklu šesti klavírních fug, op. 81 (Paříž, 1812), a také o jeho teoretická díla – původní francouzské vydání *Cours de composition musicale* (Kurz hudební kompozice) z roku 1819 a také čtyřsvazkové vídeňské vydání jeho spisů s německým překladem Carla Czerného z let 1832–1835.

Staré katalogy půjčovny: WINIKER 1863? (CZ-Bm, 1-2069; CZ-Bu, 2-0125.000, Winiker), WINIKER 1866? (CZ-OLu, 54.147), WINIKER 1874 (CZ-OLu, 49.980), WINIKER 1880? (CZ-Bm, 2859), WINIKER 1880–1910? (A-Wn, 469972-B), WINIKER 1880–1922? (CZ-Bm, 2-1209 a 2-3784).

Tisky Rejchových děl náležející do Winikerovy půjčovny (vše uloženo v CZ-Bu): REICHA 1804a (STMus5-0272.373), REICHA 1804b (STMus5-0272.371), REICHA 1805b (STMus5-0272.372), REICHA 1812 (STMus4-0247.404), REICHA 1819 (STMus4-0247.404), REICHA – CZERNY 1835 (Erster Band, STMus4-0034.563,1,A; Zweiter Band, BSTMus4-0034.563,2; Dritter Band, STMus4-0034.563,3,A; Vierter Band, STMus4-0034.563,4).

(VT)

7. Visite à Leipzig

a. ANTOINE REICHA : *LENORE*

Dans sa ballade « Lenore », Gottfried August Bürger (1747-1794) reprend le motif, commun à de nombreux contes et ballades populaires d'Europe septentrionale et orientale, du mort – ici un des nombreux soldats de l'armée prussienne tombés à la bataille de Prague (6 mai 1757) – revenant à cheval chercher sa fiancée inconsolable pour l'emmener dans sa tombe (CHILD 1894, n° 272, p. 58-67, particulièrement p. 60). Le poète tenait le récit d'une servante qui, de la ballade populaire elle-même, avait seulement retenu quelques vers servant de refrain, que Bürger réutilise pratiquement tels quels (VOSS 1809, p. 961). La première partie, un dialogue où Lenore refuse obstinément les consolations de la religion que lui propose sa pieuse mère, effrayée par les propos blasphématoires de sa fille, ne doit en revanche rien au récit populaire.

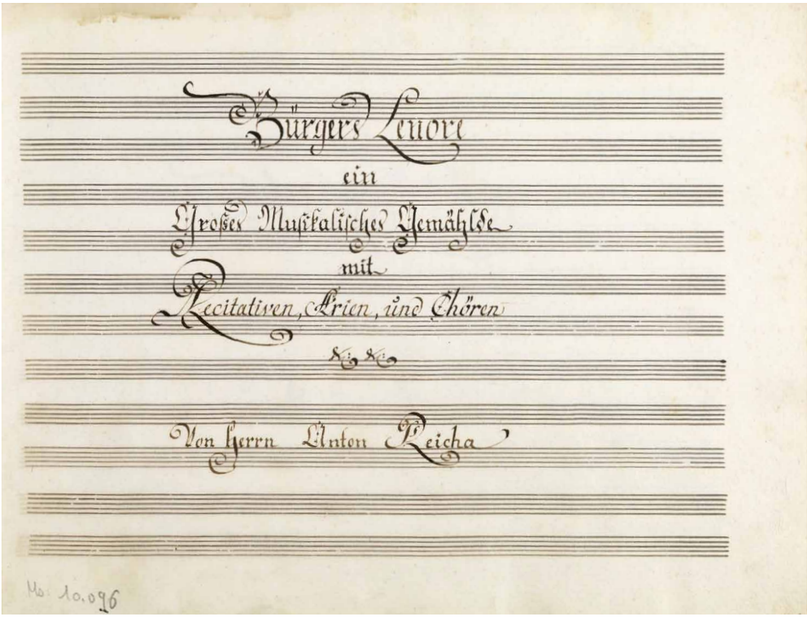
Le poème, écrit de mai à septembre 1773, fut publié à la fin de l'année dans le *Göttinger Musenalmanach* pour 1774 (VOSS 1809 ; MUSENALMANACH 1774, p. 214-226). Si certains critiques jugèrent sévèrement la ballade de Bürger, que ce soit à cause de son contenu ou pour des raisons esthétiques, elle attira rapidement les musiciens en raison de sa musicalité intrinsèque – Goethe se souvient que le public préférait souvent entendre sa déclamation particulièrement animée que la composition de Johann André (1741-1799), qui fut le premier à mettre en musique le poème en 1775 et n'en donna pas moins de cinq versions (SCHNITZLER 2020, p. 161). Entre 1775 et 1964, on recense au moins 25 œuvres vocales de 21 compositeurs sur le texte de « Lenore », qui a aussi inspiré, en 1872 et 1875, trois œuvres purement symphoniques (SCHNITZLER 2020, p. 166-167). Lorsque Reicha composa sa cantate dramatique, la ballade de Bürger avait déjà été mise en musique une

7. Návštěva v Lipsku

a. ANTONÍN REJCHA: *LENORE*

Ve své baladě „Lenore" (Lenora) přejímá Gottfried August Bürger (1747–1794) motiv mrtvého, vracejícího se na koni pro svou zarmoucenou snoubenku, aby si ji odvedl s sebou do hrobu, jenž byl společný mnohým lidovým vyprávěním a baladám severní a východní Evropy (CHILD 1894, č. 272, s. 58–67, zejména s. 60) – zde jím je jeden z vojáků pruské armády padlých během bitvy u Prahy (6. května 1757). Básník znal tento příběh od jedné služebné, která si z lidové balady zapamatovala jen několik veršů sloužících jako refrén, ty Bürger použil prakticky beze změny (VOSS 1809, s. 961). Naopak první část básně, jíž je dialog, v němž Lenora tvrdošíjně odmítá útěchu náboženství, kterou jí nabízí její zbožná matka, vyděšená rouhavými řečmi své dcery, nemá s lidovým vyprávěním nic společného.

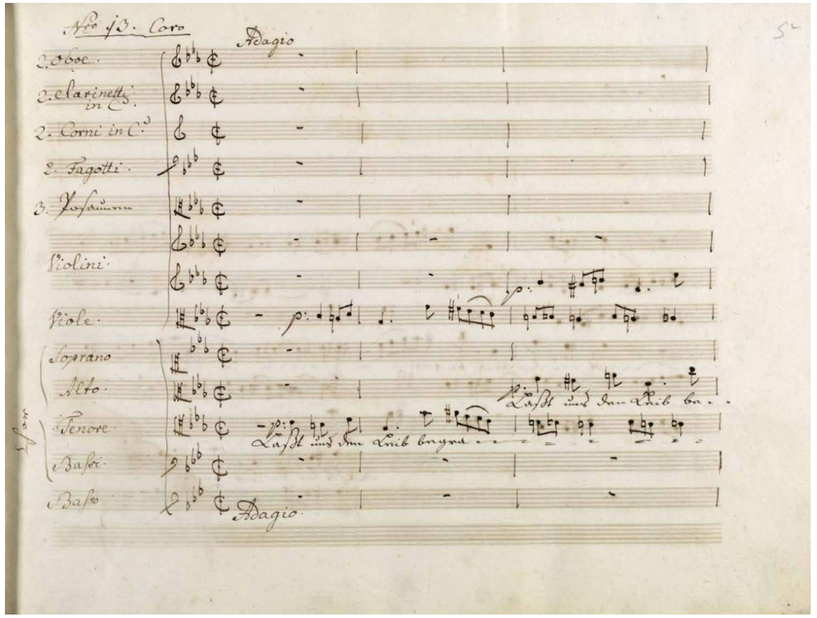
Tato báseň, napsaná od května do září 1773, byla otištěna koncem téhož roku v časopise *Göttinger Musenalmanach* na rok 1774 (VOSS 1809; MUSENALMANACH 1774, s. 214–226). Ačkoliv někteří kritikové soudili Bürgerovu baladu přísně, ať už kvůli jejímu obsahu, nebo z důvodů estetických, velmi brzy přitáhla díky své vnitřní hudebnosti pozornost skladatelů – Goethe vzpomíná, že publikum často upřednostňovalo poslech jeho zvláště živé deklamace před skladbou Johanna Andrého, který báseň zhudebnil v roce 1775 jako první, a vytvořil dokonce pět jejích verzí (SCHNITZLER 2020, s. 161). Na text „Lenore" vzniklo mezi lety 1775 a 1964 nejméně 25 vokálních skladeb od 21 skladatelů a v letech 1872 a 1875 inspiroval její text rovněž vznik tří čistě symfonických děl (SCHNITZLER 2020, s. 166–167). Ve chvíli, kdy Rejcha složil svou dramatickou kantátu, byla již Bürgerova balada zhudebněna asi patnáctkrát, téměř pokaždé ve formě písně s doprovodem klavíru, a to buď písně strofické, nebo prokomponované.



129 Antoine Reicha : *Lenore*. Manuscrit / Rukopis, 1806, page de titre de la première partie / titulní strana první části. F-Pn, MS-10096 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

quinzaine de fois, presque toujours sous forme de lied avec piano, soit strophique, soit *durchkomponiert*. Toutefois Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761-1817), en 1788, confiait les parties narratives à la voix parlée, réservant le chant aux dialogues.

Avant *Lenore*, Reicha avait déjà composé sur un texte de Bürger d'une tonalité beaucoup plus légère la cantate pour soprano et piano *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (Le Penaillon et la pélerine), qu'il proposait à Artaria dans sa lettre du 1er octobre 1797, mais qui ne nous est parvenue que par une copie non autographe réalisée à Vienne (F-Pn, MS-2503 ; voir chapitre III, note 218). Une dizaine d'années après cette première rencontre avec le poète, il adopte la forme encore inédite pour *Lenore* d'un « grand tableau musical avec récitatifs, airs et chœurs », où chaque



130 Antoine Reicha : *Lenore*. Manuscrit / Rukopis, 1806, début de la partition de la seconde partie / začátek partitury druhé části. F-Pn, MS-10096 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Nicméně Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen v roce 1788 svěřoval vyprávěcí pasáže mluvenému hlasu, zatímco zpěv vyhrazoval pro dialogy.

Rejcha složil před *Lenore* na jeden Bürgerův text mnohem lehčího ladění kantátu pro soprán a klavír *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* (Mnich trhan a poutnice), kterou nabízel nakladatelství Artaria již ve svém dopise z 1. října 1797 – tato kantáta se dochovala pouze díky neautografnímu opisu pořízenému ve Vídni (F-Pn, MS-2503; viz kapitola III, pozn. 218). Zhruba deset let po svém prvním setkání s básníkem volí Rejcha pro *Lenore* zcela novou formu „velkého hudebního obrazu s recitativy, áriemi a sbory", v němž je každá postava svěřena jednomu sólistovi a vyprávěcí pasáže jsou rozděleny mezi vypravěče (tenor) a sbor. Literárně-kulturní časopis *Zeitung für die elegante Welt* z 11. října 1806, sl. 984,

personnage est confié à un soliste, les sections narratives étant réparties entre le récitant (ténor) et le chœur. La *Zeitung für die elegante Welt* du 11 octobre 1806, col. 984, annonçant la prochaine exécution de l'œuvre à Leipzig, en souligne la nouveauté : « *Lenore* de Bürger, ce remarquable poème, qu'André et Zumsteeg nous ont seulement mis en musique comme ballade à chanter au piano, a été arrangé par M. le Kapellmeister Ant. Reicha de Vienne, qui se trouve actuellement à Leipzig, en un grand tableau musical avec airs, récitatifs et chœurs, donc sous la forme dramatique d'un oratorio. Quel véritable ami des arts ne serait pas curieux d'entendre ce célèbre poème ainsi uni fraternellement avec la musique ? » (« *Bürgers* Lenore*, dieses vortrefliche Gedicht, das uns André und Zumsteeg blos als Ballade beim Klavier zu singen in Musik gesetzt haben, ist von Hrn. Kapellmeister Ant. Reicha aus Wien, welcher sich gegenwärtig in Leipzig befindet, als ein grosses musikalisches Gemälde mit Arien, Rezitativen und Chören, mithin in dramatischer Form eines Oratoriums bearbeitet worden. Welcher wahre Freund der Künste würde nicht so neugierig seyn, dieses berühmte Gedicht auf diese Art mit der Musik verschwistert hören zu wollen* »). Le compositeur lui-même la décrit comme « une cantate pour le grand orchestre très développée et fort curieuse sous le rapport de la conception » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 26 ; REICHA 2011, p. 80).

L'idée de cette « dramatisation » de *Lenore* a-t-elle été inspirée à Reicha par un article de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* où Friedrich Rochlitz (1769-1842) évoquait la possibilité de faire chanter *Lenore* de Bürger par quatre personnes « dont une ferait le récitant, la deuxième Lenore, la troisième la mère et la quatrième Wilhelm » (« *wenn Bürgers* Lenore *von vier Personen gesungen würde, deren eine den Erzähler, die zweyte Lenoren, die dritte die Mutten, die vierte Wilhelmen machte* », ROCHLITZ 1798, col. 35) ? La question peut se poser, car Reicha connaissait et appréciait cet article, puisqu'il écrit à Breitkopf & Härtel le 12 janvier 1799 : « Je ne me suis pas peu réjoui de trouver des remarques sur la musique dramatique insérées dans ce journal » (« *Ich habe mich nicht wenig gefreut, Anmerkungen über die dramatische Musik in dieser Zeitung eingerückt zu finden* », D-BNu, Autograph). Il se peut aussi que devant l'impossibilité de faire représenter ses opéras, tant à Vienne qu'à Paris, la forme de l'oratorio profane sur un texte connu – où la présence d'une « Pantomime et danse en chaîne des esprits »

oznamující chystané provedení díla v Lipsku, podtrhuje jeho novost: „Bürgerova *Lenore*, tato znamenitá báseň, kterou pro nás André a Zumsteeg zhudebnili pouze jako baladu určenou pro zpěv u klavíru, byla zaranžována panem Kapellmeistrem Ant. Rejchou z Vídně, který nyní pobývá v Lipsku, do velkého hudebního obrazu s áriemi, recitativy a sbory, tedy do dramatické formy oratoria. Který opravdový přítel umění by nebyl zvědav poslechnout si tuto slavnou báseň takto bratrsky spojenou s hudbou?“ („Bürgers *Lenore*, dieses vortrefliche Gedicht, das uns André und Zumsteeg blos als Ballade beim Klavier zu singen in Musik gesetzt haben, ist von Hrn. Kapellmeister Ant. Reicha aus Wien, welcher sich gegenwärtig in Leipzig befindet, als ein grosses musikalisches Gemälde mit Arien, Rezitativen und Chören, mithin in dramatischer Form eines Oratoriums bearbeitet worden. Welcher wahre Freund der Künste würde nicht so neugierig seyn, dieses berühmte Gedicht auf diese Art mit der Musik verschwistert hören zu wollen“). Sám skladatel ji popisuje takto: „[…] rozsáhlá, velmi zajímavě pojatá kantáta pro orchestr […]“ (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 27; srov. REICHA 2011, s. 80).

Byl snad nápad na tuto „dramatizaci“ *Lenore* vnuknut Rejchovi článkem z *Allgemeine musikalische Zeitung*, v němž se Friedrich Rochlitz zamýšlel nad možností nechat zpívat *Lenoru* od Bürgera čtyřmi osobami, „z nichž jedna by byla vypravěčem, druhá Lenorou, třetí matkou a čtvrtá Wilhelmem“ („wenn Bürgers *Lenore* von vier Personen gesungen würde, deren eine den Erzähler, die zweyte Lenoren, die dritte die Mutten, die vierte Wilhelmen machte“, ROCHLITZ 1798, sl. 35)? Tato otázka je namístě, neboť Rejcha tento článek znal a oceňoval, 12. ledna 1799 napsal nakladatelství Breitkopf & Härtel toto: „Byl jsem nemálo potěšen, když jsem v tomto deníku nalezl zmínky o dramatické hudbě“ („Ich habe mich nicht wenig gefreut, Anmerkungen über die dramatische Musik in dieser Zeitung eingerückt zu finden“, D-BNu, Autograph). Je také možné, že vzhledem k nemožnosti nechat uvést své opery ve Vídni i v Paříži se Rejchovi jevila forma světského oratoria na známý text – v němž přítomnost „pantomimy a řetězeného tance duchů“ (č. 25) ostatně uvádí scénický prvek – jako způsob, jak se pustit do dramatické hudby s nadějnějšími vyhlídkami na její uvedení.

Ale proč ona cesta do Lipska kvůli provedení tohoto díla? Podle samotného Rejchy „text básně byl takový, že by vídeňská cenzura nedovolila, aby byl zpíván na veřejnosti“ (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 27; REICHA 2011, s. 80). Na tomto

(n° 25) introduit d'ailleurs un élément scénique – lui soit apparu comme un moyen d'aborder la musique dramatique avec de meilleures chances d'être joué.

Mais pourquoi se rendre à Leipzig pour faire exécuter cette œuvre ? Selon Reicha lui-même, « les paroles de ce poème étaient de nature à ce que la censure de Vienne n'aurait pas permis qu'on les chantât en public » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 26 ; REICHA 2011, p. 80). Ici, Jiří Vysloužil insère une note de bas de page – « L'absolutisme réactionnaire de l'empereur François frappa également par les interventions de sa censure (en 1803 avait été créé un comité spécial de censure) l'œuvre poétique de Gottfried August Bürger […]. À l'époque du séjour de Reicha à Vienne, le Musenalmanach p. ex. fut saisi simplement parce qu'il publiait des poèmes de Bürger. La célèbre ballade Leonora [*sic*] fut écrite en 1773 et la censure fut gênée par son caractère populaire et antiféodal. » – qui peut sembler paradoxale à une époque (1970) de « renormalisation » de la littérature en Tchécoslovaquie, avec certes des méthodes beaucoup plus insidieuses que sous « l'absolutisme réactionnaire » (cf. DELEIXHE 2018), à moins qu'il ne faille y voir une critique, voilée sous un vocabulaire idéologiquement conforme, de cette censure contemporaine.

Quelle qu'ait été l'intention de l'éditeur, cette note appelle un commentaire sur son contenu même. De nombreuses livraisons du *Göttinger Musenalmanach* (1774 – avec « Lenore »– à 1780, puis 1795 à 1797 et enfin 1800) ont effectivement été interdites dès leur parution, mais parmi ces années interdites, 1775 ne contenait aucun poème de Bürger, cependant que certains se trouvaient dans des livraisons autorisées. Et si l'édition de ses poèmes parue en 1778 a été interdite, le catalogue de l'Österreichische Nationalbibliothek en signale plusieurs autres parues chez les éditeurs viennois Alberti, Franz Anton Schrämbl et Josef Funk entre 1789 et 1799, puis d'autres entre 1812 et 1817 : le fait que chaque nouvelle édition devait être soumise à la censure montre bien que celle-ci ne voyait alors pas d'obstacle à la publication de ces œuvres. Pendant le séjour même de Reicha, la *Wiener Zeitung* du 26 avril 1806, p. 1944, annonçait la mise en vente par le Kunst- und Industriecomptoir de *Lenore, Ballade von Bürger*, mise en musique avec accompagnement de piano par Gottlob Bachmann, annonce réitérée le 30 avril, p. 2016, et le 2 mai, p. 2102, et cette œuvre ne figure pas parmi les listes d'ouvrages interdits (cf. SYROVY – BACHLEITNER 2012).

místě vkládá Jiří Vysloužil poznámku pod čarou – „Absolutistický reakční režim císaře Františka postihl svými cenzurními zásahy (r. 1803 byla vytvořena zvláštní cenzurní komise) i básnické dílo […] Gottfrieda Augusta Bürgera […]. Někdy v době Rejchova vídeňského pobytu byl zabaven vídeňský Musenalmanach jen proto, že uveřejňoval Bürgerovy básně. Proslulá baladická báseň Leonora [*sic*] vznikla roku 1773 a vídeňské cenzuře vadil její lidový a protifeudální ráz." –, která se může zdát paradoxní v době „normalizace" literatury v Československu (1970), jež používala mnohem úskočnější metody než cenzura v době „reakčního absolutismu" (srov. DELEIXHE 2018), ledaže by bylo možné v této poznámce spatřovat kritiku normalizační cenzury zahalenou do ideologicky konformního slovníku.

Ať už byl záměr editora jakýkoli, tato poznámka vyžaduje komentář k jejímu samotnému obsahu. Mnohé ročníky *Göttinger Musenalmanachu* (1774 – s „Lenorou" – až 1780, posléze 1795 až 1797 a konečně roč. 1800) byly skutečně zakázány ihned po zveřejnění, ale mezi těmito zakázanými ročníky nebyla ve svazku z roku 1775 žádná Bürgerova báseň, zatímco jich několik najdeme v povolených svazcích. A jestliže bylo vydání jeho básní z roku 1778 zakázáno, katalog Rakouské národní knihovny uvádí hned několik edic publikovaných u vídeňských nakladatelů Albertiho, Franze Antona Schrämbla a Josefa Funka mezi lety 1789–1799, další mezi lety 1812–1817. Skutečnost, že každé nové vydání muselo být předloženo cenzuře, dobře ukazuje, že tehdejší cenzura neviděla žádné překážky, jež by bránily publikování těchto děl. Ostatně i během Rejchova pobytu ve Vídni oznamovaly noviny *Wiener Zeitung* z 26. dubna 1806, s. 1944, uvedení *Lenore, Ballade von Bürger* (Lenora, Bürgerova balada), zhudebněné s doprovodem klavíru Gottlobem Bachmannem, do prodeje firmou Kunst- und Industriecomptoir, přičemž toto oznámení se opakovalo také 30. dubna, s. 2016, a 2. května, s. 2102, uvedená skladba se na seznamech zakázaných děl nenalézá (srov. SYROVY – BACHLEITNER 2012).

Rejchovu větu tedy musíme brát doslova a domnívat se, že cenzorovi by se nelíbila nikoliv sama Bürgerova báseň, ale skutečnost, že by byla veřejně zpívána. Zdá se tedy smysluplnější podívat se na divadelní cenzuru, abychom pochopili hlediska, jež by znemožnila eventuální provedení díla. Instrukce pro divadelní komisaře ve vídeňských předměstských divadlech z 5. prosince 1803 (BACHLEITNER 2017, s. 470–474) a velmi podrobné memorandum sepsané v roce 1795 divadelním cenzorem Franzem Karlem Hägelinem (1735–1809) (BACHLEITNER 2017, s. 438–462)

Il nous faut donc prendre la phrase de Reicha à la lettre et considérer que ce n'est pas le poème de Bürger en lui-même qui aurait déplu au censeur, mais bien plutôt le fait de le chanter en public. Il semble donc plus pertinent de nous tourner vers la censure théâtrale pour comprendre les aspects qui auraient rendu son exécution impossible. L'instruction pour les commissaires aux théâtres des faubourgs de Vienne du 5 décembre 1803 (BACHLEITNER 2017, p. 470-474) et plus encore un mémoire très détaillé rédigé en 1795 par le censeur théâtral Franz Karl Hägelin (1735-1809) (BACHLEITNER 2017, p. 438-462) montrent que, beaucoup plus que les aspects politiques mis en avant par Vysloužil, ce sont avant tout les allusions du poème à la religion qui auraient fait obstacle à l'exécution de l'œuvre. En effet, le dialogue entre la mère et la fille se réfère largement – tout comme la procession funèbre « Lasst uns den Leib begraben » – à l'hymnographie luthérienne (SCHÖFFLER 1967), elle-même nourrie d'expressions bibliques, ce qui contrevient à l'interdiction de citer sur scène des textes scripturaires ou catéchétiques, même sous forme d'exclamation évoquant par exemple une prière liturgique. Hägelin évoque aussi ces personnages que la souffrance fait douter de la Providence et de la miséricorde divines, ce qui correspond tout à fait au cas du rôle-titre, et recommande aux censeurs d'adoucir les expressions trop violentes afin que le public ne soit pas choqué. De même, Wilhelm parlant du « Pfaff » qui doit célébrer le mariage, utilise un mot qui désigne un ecclésiastique – ce qui doit être évité – avec de plus une connotation péjorative. Hägelin oppose d'ailleurs le théâtre français, où les mariages sont uniquement conclus devant un notaire, aux pièces des auteurs protestants allemands, pour qui le mariage n'est pas un sacrement et qui montrent donc sur scène la bénédiction ecclésiastique ou font entendre des paroles qui l'évoquent, ce qui ne peut être permis dans un pays catholique (BACHLEITNER 2017, p. 450-452). Par ailleurs, Reicha, qui écrit « n'aurait pas permis » et non « ne permit pas », laisse ainsi entendre que, conscient de ce que l'œuvre ne serait pas acceptée à Vienne, il ne tenta même pas de l'y présenter. Cependant, il rapporte ailleurs une réflexion de Beethoven, qui « aimait beaucoup ma cantate de Leonora [NB : titre sous lequel le poème de Burger figure dans certaines éditions et qu'on retrouve sur une étiquette de titre provenant de l'ancienne couverture du manuscrit, aujourd'hui disparue], et me disait souvent : si j'étais le Prince Esterhazi, je la ferais exécuter comme elle le mérite »

ukazují, že mnohem spíše než politická hlediska, zdůrazňovaná Vysloužilem, by uvedení díla bránily především narážky, jež jsou v básni činěné na náboženství. Rozhovor mezi matkou a dcerou totiž zeširoka odkazuje – stejně jako smuteční průvod „Lasst uns den Leib begraben" – na lutherskou hymnografii (SCHÖFFLER 1967), jež sama vychází z biblických výrazů, což je v rozporu se zákazem citovat na scéně biblické a katechetické texty, byť třeba jen ve formě zvolání připomínajícím například liturgickou modlitbu. Hägelin také připomíná ty postavy, jejichž utrpení vyvolává pochybnosti o božské Prozřetelnosti a Milosrdenství, což zcela odpovídá případu zde zmíněné titulní role, a doporučuje cenzorům zmírňovat příliš prudké výrazy tak, aby publikum nebylo šokováno. Podobně Wilhelm hovořící o „Pfaffovi", který má celebrovat svatbu, použije slovo, jež označuje duchovního – čemuž je nutno se vyhnout – navíc s pejorativní konotací. Hägelin ostatně staví do protikladu francouzské divadlo, v němž jsou svatby uzavírány výhradně před notářem, a hry německých protestantských autorů, pro které svatba není svátostí a jež tedy ukazují na scéně církevní požehnání nebo nechávají zaznít slovům, která je připomínají, což nelze v katolické zemi dovolit (BACHLEITNER 2017, s. 450–452). Rejcha se ostatně, vědom si toho, že jeho dílo by nebylo ve Vídni přijato, ani nepokusil jej zde uvést (napsal přece cenzura „by nepovolila", a nikoliv cenzura „nepovolila"). Nicméně jinde uvádí Beethovenovu poznámku, kterému „se velmi líbila má kantáta Leonora [NB: pod tímto označením figuruje Bürgerova báseň v několika edicích a nalezneme je také na štítku s názvem pocházejícím ze staré dnes nedochované vazby rukopisu] a často říkával: ‚Kdybych byl knížetem Esterházim, dal bych ji provést tak, jak zasluhuje.'" (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 45; srov. REICHA 2011, s. 102). Máme zde vidět jen pouhé Beethovenovo přání, nebo se jedná o doklad plánovaného (přinejmenším soukromého) provedení u Haydnova zaměstnavatele?

Cestou do Lipska se Rejcha zastavil na tři dny v Praze, aby se opět shledal se svou matkou (viz kapitola I). Noviny *Dresdner Anzeigen* z 1. září 1806, s. [194], oznamují, že „Hr. Tonkünstl. Reicha" (pan hudební skladatel Rejcha), přijíždějící z Prahy, přijel 29. srpna do saského hlavního města a ubytoval se „im Heim" (v soukromí). Naopak délka jeho pobytu v Drážďanech ani přesné datum jeho příjezdu do Lipska známy nejsou.

Provedení *Lenore* bylo naplánováno na „jednu neděli, na kterou mimořádně nepřipadalo ani divadelní představení, ani koncert", tedy na 19. října, ale

(REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 44 ; REICHA 2011, p. 102). Faut-il y voir un simple souhait de Beethoven ou la preuve d'un projet d'exécution au moins privée chez l'employeur de Haydn ?

Sur la route de Leipzig, Reicha fit une halte de trois jours à Prague pour revoir sa mère (voir chapitre I). Les *Dresdner Anzeigen* du 1er septembre 1806, p. [194], annoncent que « *Hr. Tonkünstl. Reicha* », venant de Prague, est arrivé le 29 août dans la capitale saxonne et loge « *im Heim* ». La durée de son séjour à Dresde et la date précise de son arrivée à Leipzig ne sont en revanche pas connues.

L'exécution de *Lenore* était prévue pour « un dimanche où par extraordinaire il n'y avait ni spectacle ni concert », à savoir le 19 octobre, mais l'armée française, victorieuse à Iéna le 14, entra dans Leipzig la veille du concert, qui fut bien entendu annulé. Reicha dut rester quatre mois à Leipzig, pendant lesquels, à l'en croire, il s'ennuya beaucoup et dépensa « à peu près mille écus de France au lieu d'en gagner sept ou huit mille que [sa] cantate [lui] aurait rapportés » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 28 ; REICHA 2011, p. 82). Curieusement, il passe sous silence aussi bien une autre cantate composée à Leipzig dans des circonstances très particulières (voir notice 7c) que le concert du 3 février 1807 où Marianne Kirchgessner, virtuose aveugle de l'harmonica de verre, interpréta deux de ses œuvres devant une assistance très nombreuse d'après le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (18 février 1807, col. 338) : un quintette pour harmonica et cordes composé pour elle et apparemment perdu et le mélodrame *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* (Adieu de Jeanne d'Arc à sa patrie) composé à Vienne le 12 mars précédent sur un texte de Friedrich von Schiller. L'interprète s'attira les éloges du critique, qui loua aussi le quintette mais jugea qu'il y avait « trop de musique » (« *zu viel Musik* ») dans le mélodrame.

Comme celui de *Der Bruder Graurock und die Pilgerin*, l'unique manuscrit connu de *Lenore* n'est pas autographe. Il consiste en deux volumes, dont le premier se termine par la mention « *Ende der ersten Abtheilung* » (fin de la première partie), tandis que le second porte au départ « *Zweÿte Abtheilung* » (seconde partie). Or, ces « parties » ne correspondent pas à un découpage logique de l'œuvre, selon lequel la seconde aurait commencé avec l'arrivée de Wilhelm (nº 8) et aurait été plus longue que la première. Les deux volumes ont au contraire à peu près le même nombre de pages et on remarque que chacun est de la main

francouzská armáda, zvítězivší u Jeny 14. října, napochodovala do Lipska v předvečer koncertu, který tak byl samozřejmě zrušen. Rejcha byl nucen zůstat v Lipsku čtyři měsíce, během nichž se podle svých slov hodně nudil a utratil „asi tisíc stříbrných pětifranků[,] místo [aby] jich získal sedm nebo osm tisíc, které by [mu] kantáta vynesla“ (srov. REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 29; REICHA 2011, s. 82). Zajímavé je, že Rejcha přešel mlčením jinou kantátu složenou v Lipsku za velmi zvláštních okolností (viz heslo 7c), stejně tak opomenul i koncert z 3. února 1807, na němž podle slov kritika z *Allgemeine musikalische Zeitung* (18. února 1807, sl. 338) interpretovala slepá virtuoska na skleněnou harmoniku Marianne Kirchgessner před velmi početným publikem dvě z Rejchových děl; šlo o přímo pro ni složený kvintet pro harmoniku a smyčce, považovaný za ztracený, a o melodram *Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat* (Rozloučení Johanky z Arcu s její vlastí), složený ve Vídni 12. března 1806 na text Friedricha Schillera. Interpretka nadchla kritika, který vychválil také kvintet, ale melodram však podle jeho soudu obsahoval „příliš mnoho hudby“ („zu viel Musik“).

Stejně jako rukopis díla *Der Bruder Graurock und die Pilgerin* není ani jediný známý rukopis *Lenore* autografem. Skládá se ze dvou svazků, z nichž první končí poznámkou „Ende der ersten Abtheilung“ (konec první části), zatímco druhý má na začátku nápis „Zweÿte Abtheilung“ (druhá část). Ovšem tyto „části“ neodpovídají logickému členění díla, podle nějž by druhá část začínala příchodem Wilhelma (č. 8) a byla by delší než ta první. Naopak oba svazky mají přibližně stejný počet stran a každý z nich byl zřetelně napsán jiným opisovačem. Rejcha tedy pravděpodobně z nedostatku času rozdělil svou původní partituru na dvě stejné poloviny, a umožnil tak dvěma opisovačům pracovat na obou částech zároveň. Poté jejich práci zrevidoval, provedl několik oprav a vložil na některá místa autografní listy, jimiž nahrazoval přeškrtnuté takty v opisu partitury. Na konci prvního svazku jsou navíc připojeny čtyři autografní listy menších rozměrů, na něž Rejcha jako přípravu pro vydání zapsal, s německy psanými instrukcemi, nové verze vokálních partů v místech, kde jdou do přílišných výšek, a rovněž sem zapsal zjednodušení v kontrabasovém partu, to vše s platností pro celé dílo. Ještě uveďme jeden zajímavý detail. Zatímco papíry používané oběma opisovači mají typy filigránů, jež byly běžné ve Vídni – tři půlměsíce nebo jeden půlměsíc s obličejem –, filigrán čtyř dodatečně připojených listů nese typicky francouzskou značku hroznu.

d'un copiste différent : Reicha, sans doute pressé par le temps, aura donc partagé sa partition originale en deux moitiés égales, permettant ainsi à deux copistes de travailler simultanément. Il a ensuite revu leur travail, effectué quelques corrections et inséré ici et là un feuillet autographe pour remplacer des mesures raturées dans la partition du copiste. De plus, à la fin du premier volume sont reliés quatre feuillets autographes de plus petites dimensions, où Reicha a noté, avec des instructions en allemand en vue de la gravure, de nouvelles versions des parties vocales là où elles montent trop haut ainsi que des simplifications pour la partie de contrebasse, le tout portant sur l'ensemble de l'œuvre. Détail intéressant, alors que les papiers utilisés par les copistes ont des filigranes de types courants à Vienne – trois croissants de lune ou un croissant de lune avec visage –, celui des quatre feuillets supplémentaires présente la marque typiquement française au raisin. Reicha a donc visiblement révisé son œuvre après son retour en France afin de la faire éditer en Allemagne – un projet d'édition qui comme tant d'autres ne se réalisa pas.

Soulignons pour terminer une notable différence dans le choix des textes mis en musique par Reicha (exception faite des œuvres scéniques) selon leur langue. En italien, les scènes italiennes de jeunesse sont écrites sur des extraits de livrets d'opéra, tandis que ses duos, trios et quatuors vocaux utilisent principalement les *strofe per musica* de Métastase. En français, à part deux odes de Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741) et la cantate à la mémoire de Grétry *Polymnie et les enfants d'Apollon* (1814) sur un texte d'Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752-1820), il n'écrit guère que sur des textes anonymes ou populaires. Mais en allemand, il choisit généralement des poètes contemporains ou récents parmi les plus connus, dont beaucoup également mis en musique par Beethoven : outre Bürger et Schiller déjà cités, on relève les noms de Friedrich von Matthisson (1761-1831), Matthias Claudius (1740-1815), Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818), Siegfried August Mahlmann (1771-1826) – mais pas celui de Goethe. Faut-il y voir l'indice d'une culture littéraire plus étendue en allemand qu'en français ?

(FPG)

Rejcha tedy evidentně revidoval toto dílo až po svém návratu do Francie s úmyslem nechat je vydat v Německu – ediční projekt, který se stejně jako tolik dalších plánů neuskutečnil.

Na závěr zdůrazněme značný rozdíl ve výběru textů zhudebněných Rejchou (s výjimkou scénických děl) na základě jejich jazyka. Pokud jde o italštinu, Rejchovy italské scény z mládí jsou psány na úryvky z operních libret, zatímco jeho vokální dua, tria a kvartety využívají hlavně *strofe per musica* od Pietra Metastasia. Pokud jde o francouzštinu, skládal Rejcha s výjimkou dvou ód od Jeana-Baptisty Rousseaua (1670–1741) a kantáty k uctění památky Grétryho *Polymnie et les enfants d'Apollon* (1814), autorem jejíhož textu je Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752–1820), hudbu téměř výhradně na anonymní nebo lidové texty. Avšak pokud jde o němčinu, vybíral si současné nebo novodobé básníky, a to ty nejznámější, z nichž celou řadu zhudebnil také Beethoven: vedle již zmíněného Bürgera a Schillera zmiňme Friedricha von Matthissona (1761–1831), Matthiase Claudiuse (1740–1815), Ludwiga Gottharda Kosegartena (1758–1818), Siegfrieda Augusta Mahlmanna (1771–1826) – nikoliv však Goetha. Lze v tom snad spatřovat známku Rejchova důkladnějšího literárního vzdělání v němčině než ve francouzštině?

(FPG)

b. OZNÁMENÍ O POHŘBU PIERRA MACONA

Pierre Macon, narozený v Chasselay (poblíž Lyonu) 13. ledna 1769, vstoupil v roce 1787 do armády jako obyčejný vojín a rychle stoupal po kariérním žebříčku. V roce 1793 se stal kapitánem, proslavil se jako generál-adjutant během obou Bonapartových italských tažení, v roce 1803 byl jmenován brigádním generálem a téhož roku obdržel řád Čestné legie. Napoleon mu 18. října 1806 svěřil velení nad Lipskem, Macon však 27. října téhož roku zemřel v pouhých třiceti sedmi letech na tyfus (BASSE 1923, s. 35–41).

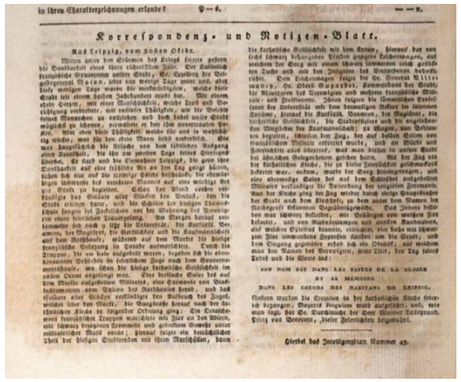
Jeho slavnostní pohřeb se konal v pátek 29. října. Průběh pietního aktu včetně hudební složky je nám znám z více zdrojů. K článkům z tisku, jednomu otištěnému v časopise *Zeitung für die elegante Welt* v sobotu 1. listopadu, sl. 1055–1056,

b. ANNONCE DE L'ENTERREMENT DE PIERRE MACON

Pierre Macon, né à Chasselay (près de Lyon) le 13 janvier 1769, entra dans l'armée en 1787 comme simple soldat et gravit les échelons. Capitaine en 1793, il s'illustra en tant qu'adjudant-général pendant les deux campagnes d'Italie avant d'être nommé général de brigade en 1803 et décoré de la Légion d'honneur la même année. Napoléon lui confia le commandement de Leipzig le 18 octobre 1806 mais il mourut d'une fièvre putride dès le 27 du même mois, âgé de seulement trente-sept ans (BASSE 1923, p. 35-41).

Ses obsèques solennelles eurent lieu le vendredi 29 octobre. Leur déroulement nous est connu, y compris dans sa partie musicale, par plusieurs sources. Aux articles de presse, l'un publié par la *Zeitung für die elegante Welt* du samedi 1er novembre, col. 1055-1056, et peut-être dû à la plume de Siegfried August Mahlmann, alors rédacteur en chef du journal (voir notice 7c), l'autre, beaucoup plus détaillé et signé « H. », qui forme à lui seul la livraison du 4 novembre des *Bildungsblätter oder Zeitung für die Jugend*, col. 1053-1060, il faut ajouter deux autres récits non publiés à l'époque : celui du juriste Johann Carl Gross (1778-1866), plus tard membre du conseil municipal et qui terminera sa carrière politique comme maire de Leipzig (GROSS 1850, p. 11-13) et une relation manuscrite anonyme (D-LEu, Rep. VI 16az 28). Le texte qui suit résume les données de ces quatre sources et s'attache principalement aux aspects musicaux.

Le soir du 28 octobre, de 20 heures 30 à 21 heures, toutes les cloches sonnèrent et, devant la demeure du défunt, sur la place du Marché, le chœur des élèves de l'école Saint-Thomas, dirigé par le recteur de l'école, Friedrich Wilhelm Ehrenfried Rost (1768-1835), et le cantor de Saint-Thomas August Eberhard Müller (1767-1817), chanta quatre pièces à la lumière des torches. D'abord le motet « Ecce quomodo moritur justus », probablement dans la mise en musique de Jacobus Gallus (1550-1591), dont il existe une copie par Müller (D-LEm, PM 7114) : le texte du sixième répons des matines du Samedi Saint avait été par endroits modifié pour la circonstance. Suivit l'aria « Ruhig ist des Todes Schlummer », sur un poème de Dorothea Wehrs (1755-1808) publié en 1782 sous le pseudonyme Aemilia (MUSENALMANACH 1782, p. 135-136) et trop fréquemment mis en musique pour qu'on puisse émettre une hypothèse quant au compositeur de la présente version.


Korrespondenz- und Notizen-Blatt.

131 Annonce de l'enterrement de Pierre Macon / Oznámení o pohřbu Pierra Macona.
Zeitung für die elegante Welt, 1er novembre 1806, col. 1055-1056 / 1. listopadu 1806, sl. 1055-1056.
(© DigiPress / Bayerische Staatsbibliothek)

pravděpodobně z pera tehdejšího šéfredaktora listu Siegfrieda Augusta Mahlmanna (viz heslo 7c), a dalšímu, mnohem podrobnějšímu a podepsanému šifrou „H.“, jenž zabírá celé vydání novin *Bildungsblätter oder Zeitung für die Jugend* ze 4. listopadu, sl. 1053–1060, je potřeba připojit další dvě, v té době neotištěná svědectví o události: líčení právníka Johanna Carla Grosse (1778–1866), pozdějšího člena městské rady, který završil svou politickou dráhu jako starosta Lipska (GROSS 1850, s. 11–13), a anonymní rukopisnou zprávu (D-LEu, Rep. VI 16az 28). Následující text shrnuje údaje z těchto čtyř zdrojů a věnuje se především hudebním aspektům události.

Večer 28. října od 20:30 do 21 hodin vyzváněly všechny zvony a před domem zesnulého na Tržním náměstí (Marktplatz) zazpíval při světle pochodní sbor žáků školy od svatého Tomáše čtyři skladby pod vedením rektora školy Friedricha Wilhelma Ehrenfrieda Rosta (1768–1835) a kantora u svatého Tomáše Augusta Eberharda Müllera (1767–1817). Nejprve zaznělo moteto „Ecce quomodo moritur justus“, pravděpodobně ve zhudebnění Jacoba Galla (1550–1591), jehož opis z pera Müllera se nám dochoval (D-LEm, PM 7114): text šestého responsoria temných hodinek pro Bílou sobotu byl pro tuto příležitost místy poupraven. Následovala árie „Ruhig ist des Todes Schlummer“ na text básně Dorothey Wehrs (1755–1808)

Le chant funèbre « Wiedersehn, sey uns gesegnet » fut chanté dans l'harmonisation de Johann Adam Hiller (1728-1804), prédécesseur de Müller comme cantor de Saint-Thomas (SAMMLUNG 1796, nº 822, p. 634 ; HILLER 1797, Anhang nº 12, p. 27). Le chœur termina avec le motet « Alles Fleisch ist wie Gras » du même Hiller.

Le 29 octobre à 9 heures, l'Université, les fonctionnaires électoraux, la municipalité, le clergé luthérien et le corps des marchands se rassemblèrent à l'Hôtel de ville et se rendirent en cortège solennel à la résidence du gouverneur au milieu des troupes françaises faisant la haie d'honneur. Le clergé catholique de la ville bénit le corps installé sur le corbillard dans la cour de la maison mortuaire en chantant « des chants funèbres latins », probablement l'antienne « Si iniquitates » et le psaume « De profundis » prescrits par la liturgie, puis seize étudiants de l'école Saint-Thomas chantèrent près du cercueil le lied « Wie sie so sanft ruhn » de Friedrich Burchard Beneken (1760-1818). À 10 heures, une triple salve des troupes déployées sur la place du Marché, une « remarquable » musique funèbre avec trombones exécutée par les musiciens municipaux sur le balcon de l'Hôtel de ville et la sonnerie de toutes les cloches annoncèrent le départ du cortège funèbre, qui en passant par la place du Marché, la Thomasgässchen, le Thomaskirchhof et la Burgstrasse se rendit à la chapelle catholique située dans la forteresse de la Pleissenburg, dans l'ordre suivant : un détachement du 13e régiment d'infanterie légère, en garnison à Leipzig, avec la musique militaire ; les étudiants ; le clergé catholique (Gross remarque qu'on le voyait en vêtements liturgiques dans les rues de Leipzig pour la première fois depuis la Réforme) précédé de six enfants de chœur ; le corbillard tiré par six chevaux portant le cercueil recouvert d'un drap de soie richement brodé et des insignes du défunt ; le général Villemanzy, le colonel Guyardet, commandant de la ville, et d'autres fonctionnaires civils et militaires français ; les professeurs et appariteurs de l'Université avec le recteur ; les fonctionnaires électoraux ; le conseil municipal ; le clergé luthérien ; les officiers municipaux ; de nombreux négociants ; un détachement de soldats français formant l'arrière-garde ; 54 voitures, accompagnées de laquais, fermaient le cortège, que des troupes françaises escortaient de part et d'autre. Pendant le trajet, les chants latins du clergé catholique – vraisemblablement l'antienne « Exaltabunt Domino », le psaume « Miserere » et d'autres psaumes de la liturgie des défunts – alternaient

otištěné roku 1782 pod pseudonymem Aemilia (MUSENALMANACH 1782, s. 135–136) a zhudebňované až příliš často na to, abychom mohli vyslovit hypotézu ohledně jména skladatele této konkrétní verze. Smuteční zpěv „Wiedersehn, sey uns gesegnet" byl zazpíván v harmonizaci Johanna Adama Hillera (1728–1804), Müllerova předchůdce na pozici kantora u svatého Tomáše (SAMMLUNG 1796, č. 822, s. 634; HILLER 1797, Příloha č. 12, s. 27). Na závěr sbor zapěl moteto od téhož Hillera „Alles Fleisch ist wie Gras".

Dne 29. října v 9 hodin ráno se představitelé univerzity, kurfiřtští úředníci, městská rada, luteránské duchovenstvo a kupecký cech shromáždili na radnici a vydali se ve slavnostním průvodu k sídlu místodržitele, francouzská vojska tvořila uprostřed čestný špalír. Městské katolické duchovenstvo požehnalo tělo vystavené na pohřebním voze na nádvoří domu smutku za zpěvů „latinských smutečních písní", pravděpodobně antifony „Si iniquitates" a žalmu „De profundis" předepisovaných liturgií, poté šestnáct studentů školy svatého Tomáše zazpívalo u rakve píseň „Wie sie so sanft ruhn" od Friedricha Burcharda Benekena (1760–1818). V 10 hodin ohlásila trojí salva vypálená vojsky nastoupenými na Tržním náměstí, „pozoruhodná" smuteční hudba s trombony, provedená městskými hudebníky na balkóně radnice spolu s vyzváněním všech zvonů, začátek smutečního průvodu, který se vydal přes Tržní náměstí, Thomasgässchen, Thomaskirchhof a Burgstrasse do katolické kaple umístěné v pevnosti Pleissenburg, a to v následujícím pořadí: odřad 13. pluku lehké pěchoty, posádkou v Lipsku, s vojenskou hudbou; studenti; katolické duchovenstvo (Gross poznamenává, že ho bylo v ulicích Lipska vidět v ornátech poprvé od reformace), před nímž šlo šest dětských sboristů; pohřební vůz tažený šesti koňmi s rakví pokrytou hedvábným, bohatě vyšívaným přehozem a odznaky zesnulého; generál Villemanzy, plukovník Guyardet, velitel města a další francouzští civilní i vojenští funkcionáři; profesoři a pedelové univerzity s rektorem; kurfiřtští úředníci; městská rada; luteránské duchovenstvo; městští úředníci; početní obchodníci; odřad francouzských vojáků tvořící zadní voj; 54 vozů s lokaji uzavíralo průvod, který z obou stran doprovázela francouzská vojska. Na cestě s průvodem zněly latinské zpěvy katolických duchovních – patrně antifona „Exaltabunt Domino", žalm „Miserere" a další žalmy ze zádušní liturgie – střídavě s vojenskou hudbou v provedení bubnů, hobojů, „turecké hudby" a s tlumeným vířením bubnů.

avec la musique militaire exécutée par les tambours, les hautbois et la « musique turque » et avec les roulements des tambours voilés.

Le cercueil fut porté dans l'église et placé sur un catafalque. Seuls les officiers français et le corps professoral purent assister à la messe des morts célébrée dans la chapelle et à la bénédiction du cercueil, le reste des assistants restant dans la cour de la citadelle. Une nouvelle salve de la troupe déployée dans la cour du château annonça la fin de la cérémonie religieuse.

De l'église, le cortège se dirigea à nouveau par quelques-unes des principales rues de la ville (Peterstor, Peterstrasse, Markt, Grimmaische Gasse, Grimmaischer Tor, Grimmaischer Steinweg) vers le cimetière (Alter Johannisfriedhof) et le caveau décoré par l'architecte de la ville, Johann Carl Friedrich Dauthe (1746-1816), avec en face de l'entrée un obélisque exécuté d'après une esquisse de François Auguste Émile d'Apples (1763?-1812), professeur de littérature française à Leipzig, et portant la légende « Ici repose la cendre de Pierre Macon […] décédé à Leipzig le XXVII Oct. MDCCVI. Son nom est dans les fastes de la gloire et sa mémoire dans les cœurs des habitans de Leipzig. » Le clergé fit l'absoute, puis les soldats tirèrent plusieurs salves et les étudiants de Saint-Thomas chantèrent le chant funèbre « Lebe wohl, o mütterliche Erde », probablement dans la version la plus répandue, attribuée tantôt à Christian Ehregott Weinlig (1743-1813), cantor de la Kreuzkirche de Dresde, tantôt à Georg Ernst Gottlieb Kallenbach (1765-1832). Après le retour du cortège à son point de départ, la cérémonie s'acheva vers 13 heures 30.

Le 30 octobre, une messe solennelle de requiem fut célébrée à 10 heures à l'église catholique. Les grenadiers français avec leur « musique turque » occupaient les bas-côtés. Le *Requiem* de Mozart y fut interprété par le chœur des étudiants de Saint-Thomas et les musiciens du Gewandhaus sous la direction de Müller. Le jeune compositeur Friedrich Schneider (1786-1853), qui assista à la cérémonie, fut marqué par cette exécution du *Requiem*, où des roulements des tambours français avaient été ajoutés par endroits (KEMPE 1859, p. 42) !

(FPG)

Rakev byla vnesena do kostela a umístěna na katafalk. Zádušní mše sloužené v kapli i požehnání rakve se mohli účastnit pouze francouzští důstojníci a profesorský sbor, ostatní účastníci průvodu zůstali na nádvoří citadely. Další salva vypálená vojskem nastoupeným na nádvoří hradu ohlásila konec náboženského obřadu.

Průvod se z kostela vydal znovu některými z hlavních ulic města (Peterstor, Peterstrasse, Markt, Grimmaische Gasse, Grimmaischer Tor, Grimmaischer Steinweg) směrem ke hřbitovu (Alter Johannisfriedhof) a k hrobce vyzdobené lipským architektem Johannem Carlem Friedrichem Dauthem (1746–1816), kde se naproti vstupu nacházel obelisk vytvořený podle návrhu profesora francouzské literatury v Lipsku Françoise Augusta Émila d'Apples (1763?–1812) a nesoucí nápis „Zde odpočívá popel Pierra Macona […] zesnulého v Lipsku XXVII Oct. MDCCVI. Jeho jméno se skví v nádheře slávy a jeho památka tkví v srdcích obyvatel Lipska". Duchovní provedli výkrop, vojáci vypálili několik salv a studenti od svatého Tomáše zazpívali smuteční nápěv „Lebe wohl, o mütterliche Erde", pravděpodobně v jeho nejrozšířenější verzi připisované někdy Christianu Ehregottu Weinligovi (1743–1813), kantorovi drážďanského kostela Kreuzkirche, jindy zase Georgu Ernstu Gottliebu Kallenbachovi (1765–1832). Po návratu průvodu do výchozího místa celý obřad kolem 13:30 skončil.

Dne 30. října byla v 10 hodin dopoledne v katolickém kostele sloužena slavnostní zádušní mše. Francouzští granátníci se svou „tureckou hudbou" zaujali místa v bočních lodích kostela. Sbor studentů od svatého Tomáše a hudebníci Gewandhausu pod vedením Müllera provedli Mozartovo *Requiem*. Mladého skladatele Friedricha Schneidera (1786–1853), který se obřadu zúčastnil, toto provedení *Requiem* velmi zaujalo, neboť si u některých pasáží povšiml přidaného víření francouzských bubnů (KEMPE 1859, s. 42)!

(FPG)

c. ANTONÍN REJCHA: *GELEGENHEITSKANTATE*

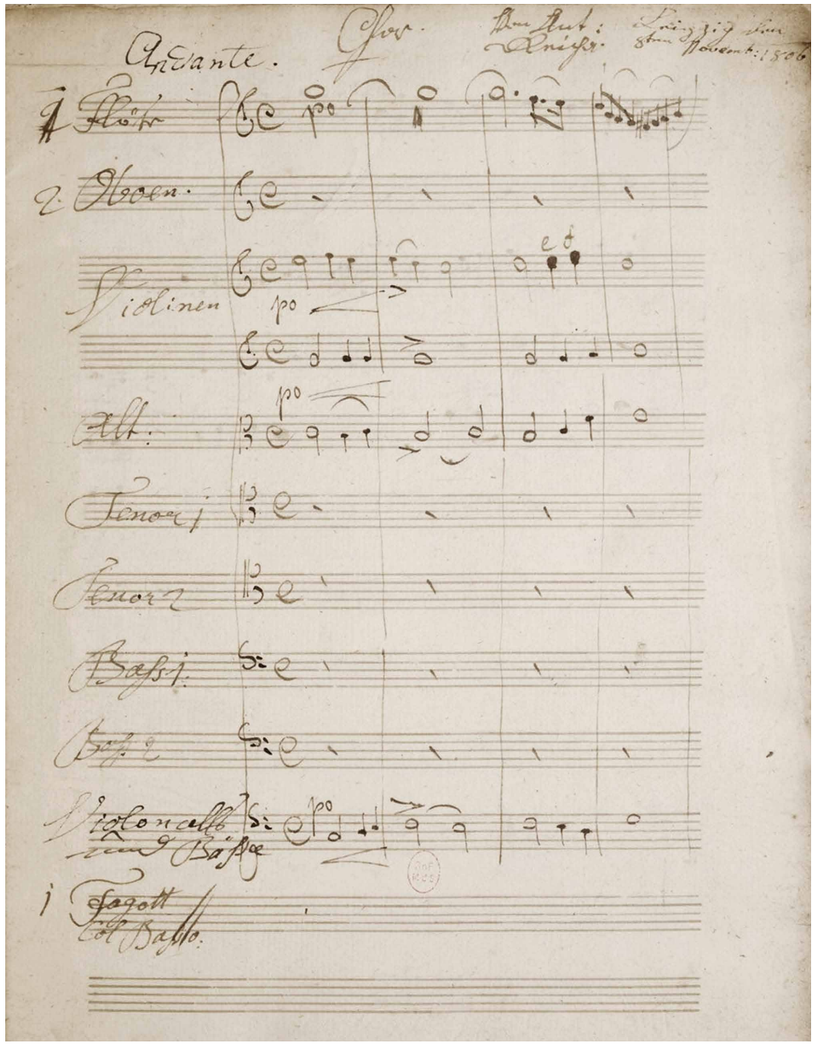
Dne 16. března 2021 se v rámci přípravy stěhování hudebního oddělení Francouzské národní knihovny dostala autorovi těchto řádků do rukou složka obsahující

c. ANTOINE REICHA : *GELEGENHEITSKANTATE*

Le 16 mars 2021, dans le cadre de la préparation du déménagement du département de la Musique de la BnF, l'auteur de ces lignes se vit confier une chemise contenant de malheureux fragments trouvés ici où là et jugés non identifiables, telle qu'il en avait déjà vues aboutir entre ses mains. Avant de la ranger dans une des boîtes déjà constituées de documents en attente de traitement, il y jeta un œil en pensant qu'il serait amusant d'y trouver un peu de Reicha. Et parmi de tristes épaves de matériels vocaux français du XIXe siècle, un double feuillet attira son attention. Après vérification, plus aucun doute : il s'agissait bien des dernières pages de la *Gelegenheitscantate* (Cantate de circonstance) de Reicha « Jenseit der Gräber, in des Todes Nacht » qu'il avait trouvée cinq ans plus tôt, lors d'une chasse aux trésors dans le reliquat non coté du fonds du Conservatoire – une œuvre composée à Leipzig le 8 novembre 1806 et dont non seulement la musique, mais l'existence même étaient restées totalement inconnues jusqu'ici.

Le manuscrit en précise certes les lieu et date de composition, mais non la circonstance qui l'a suscitée. Il s'agit en fait d'une cantate funèbre maçonnique à la mémoire du général Pierre Macon, l'éphémère gouverneur français de Leipzig mort le 27 octobre précédent. En effet, le texte anonyme rend hommage à un défunt qui repose désormais loin de son pays natal, dans « la terre étrangère dont il était la protection » (« *die fremde Erde, deren Schutz er war* »), en insistant tout particulièrement sur son humanité bienfaisante qui se manifeste même en temps de guerre et avec une allusion aux « aigles audacieuses de Napoléon » (« *Napoleons kühnen Adlern* », vers 20) le désignant comme un militaire français : tout cela correspond parfaitement au portrait du général Macon que dessinent par exemple les relations de ses obsèques dans les journaux lipsiens (voir notice 7b).

Mais le texte reflète également les idéaux maçonniques du défunt, déjà compagnon dans la loge « La parfaite union » de son régiment de Vermandois fin 1789 et vénérable de la loge « Les enfants de Marengo » en 1802 (F-Pnm, FM Fichier Bossu 204-205). Outre l'accent mis sur son humanité et sa philanthropie actives, sont mentionnées la Liberté (*Freiheit*) présente dans le nom même du franc-maçon (*Freimaurer* en allemand), l'Égalité (*Gleichheit*) qui règne à l'intérieur de la loge, et surtout la Fraternité (*Bruderbund*) qui unit entre eux les maçons de



132 Antoine Reicha : *Gelegenheitskantate*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1806, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-26447. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

133 Christian Ermer : Siegfried August Mahlmann (1828)
(© public domain)

toutes nations. Or, cette trilogie, adoptée comme devise par la France de 1793, a cessé de l'être sous le Premier Empire et ne peut donc symboliser ici la nationalité du défunt. De ces trois termes, les deux premiers n'apparaissent qu'une fois, et c'est le dernier qui joue le plus grand rôle, car si « notre frère n'est plus », « celui qui meurt pleuré par des frères, celui-ci meurt dans sa patrie » (vers 25 : « *Unser Bruder ist nicht mehr !* » et vers 32-33 : « *Und wer beweint von Brüdern stirbt, / Der stirbt in seinem Vaterlande* »). Et la conclusion, selon laquelle « le cœur héroïque, qui battait avec humanité, ne tombera jamais dans l'oubli » (vers 36-37 : « *Das Heldenherz, das menschlich schlug, / Bleibt ewig unvergessen* »), reprend l'idée fréquemment exprimée dans les chansons maçonniques que le maçon ne meurt pas puisqu'il continue à vivre dans le cœur de ses frères (BOUYER 2021).

porůznu nalezené fragmenty považované za neidentifikovatelné, jak tomu bylo již mnohokrát. Než ji zařadil do jedné z krabic s dokumenty čekajícími na zpracování, krátce ji prozkoumal a pomyslel si přitom, že by bylo vtipné najít v ní něco od Rejchy. A mezi smutnými zbytky not francouzských vokálních skladeb z 19. století přitáhl jeho pozornost jeden dvojlist. Po jeho zkontrolování nebylo už žádných pochyb. Jednalo se skutečně o poslední strany *Gelegenheitscantate* (Příležitostná kantáta) od Rejchy „Jenseit der Gräber, in des Todes Nacht", kterou autor tohoto textu našel o pět let dříve v honbě za poklady v nezkatalogizovaném zbytku fondu Pařížské konzervatoře: šlo o dílo složené v Lipsku 8. listopadu 1806, jehož hudba i samotná existence zůstávaly až do onoho okamžiku naprosto neznámé.

Objevený rukopis sice upřesňuje místo i datum vzniku skladby, ale nikoliv okolnost, která její vznik podnítila. Jedná se ve skutečnosti o zednářskou smuteční kantátu na počest generála Pierra Macona, který krátce zastával funkci francouzského guvernéra Lipska a zemřel 27. října 1806. Anonymní text kantáty vzdává hold zesnulému, který nyní odpočívá daleko od své rodné země, v „cizí zemi, jejíž byl ochranou" („die fremde Erde, deren Schutz er war"), se zvláštním důrazem na jeho blahodárnou lidskost, která se projevuje i ve válečných časech, a s odkazem na „smělé Napoleonovy orly" („Napoleons kühnen Adlern", verš 20), který ho označuje jako francouzského vojáka. Toto vše naprosto koresponduje s portrétem generála Macona, který vykreslují například zprávy o jeho pohřbu v lipském denním tisku (viz heslo 7b).

Avšak text kantáty rovněž odráží zednářské ideály zesnulého, který byl již koncem roku 1789 tovaryšem v lóži „La parfaite union" (Dokonalý svazek) u svého pluku v severofrancouzském kraji Vermandois a v roce 1802 se stal ctihodným mistrem lóže „Les enfants de Marengo" (Děti od Marenga, F-Pnm, FM Fichier Bossu 204–205). Vedle důrazu kladeného na jeho činorodou lidskost a filantropii jsou zmiňovány Svoboda (Freiheit), jež je přítomna již v samotném názvu svobodný zednář (Freimaurer), Rovnost (Gleichheit), která vládne v rámci lóže, a především Bratrství (Bruderbund), jež vzájemně propojuje zednáře všech národů. Ovšem tato trojice hesel, přijatá Francií za symbol v roce 1793, jím přestala být za Prvního císařství a nemůže zde tedy symbolicky zastupovat národnost zesnulého. Z uvedených tří pojmů se první dva objevují pouze jednou a největší roli z nich hraje právě ten třetí, neboť jestliže „náš bratr již není", „ten, kdo umírá oplakáván bratry, ten

Le 3 novembre 1806, un certain Renault, professeur de langue française à Leipzig, avait prononcé à l'Hôtel de Saxe un éloge funèbre du général Macon, et les loges maçonniques voulurent organiser une tenue funèbre en son honneur (POPPE 1848, vol. 1, p. 41). La cantate de Reicha fut certainement composée à cette occasion. L'usage exclusif des voix masculines (deux ténors et basse solistes, chœur d'hommes à quatre voix) convient à une exécution dans le cadre de la loge.

Dans un article évoquant des scènes de la guerre, la livraison du 20 novembre de la *Zeitung für die elegante Welt*, col. 1115, cite les premiers vers de l'arioso de ténor « Selbst im wildentbrannten Kriege » de cette même cantate à l'appui d'un éloge de la conduite des soldats français envers les vaincus. Le rédacteur du journal, Siegfried August Mahlmann (1771-1826), laisse par ailleurs une production littéraire assez abondante dans tous les genres – poésie, théâtre, contes et récits en prose – et ses poèmes furent volontiers mis en musique par ses contemporains, voire à l'occasion par un Robert Schumann ou un Hugo Wolf. Membre de la loge « Minerva zu den drei Palmen », dont faisait aussi partie l'architecte Dauthe, qui décora le caveau du général (voir notice 7b), il en deviendra en 1813 le Vénérable, réélu chaque année jusqu'à sa mort, et en compilera le chansonnier (MAHLMANN 1839-1840, vol. 1, p. XV, XVII, XXVIII-XXIX). Son journal avait publié le 11 octobre précédent un entrefilet sur *Lenore* (voir notice 7a) et il connaissait donc sans doute personnellement Reicha.

Ce faisceau d'indices incite à voir en Mahlmann l'auteur du texte de la *Gelegenheitscantate*, qui ne figure cependant pas dans ses œuvres complètes. On peut relever aussi l'étroite ressemblance entre un distique de la cantate – « Là les palmes de la Paix flottent au vent, / Là la Liberté chante des psaumes » (vers 5-6 : « *Da wehn des Friedens Palmen, / Da singt die Freiheit Psalmen* ») – et un passage du poème « Gebet der Kinder zu ihrem ewigen Vater » (Prière des enfants à leur Père éternel), paraphrase d'inspiration maçonnique du Notre Père écrite en 1805 – « La Paix agite des palmes / La Joie chante des psaumes / La Liberté fait retentir des sons de jubilation » (vers 22-24 : « *Der Frieden schwingt die Palmen / Es singt die Freude Psalmen / Die Freiheit tönt im Jubelton !* », MAHLMANN 1839-1840, vol. 1, p. XVIII et 1). Peut-être la composition de la cantate funèbre fut-elle confiée à Reicha pour compenser l'annulation de la création de *Lenore*, qui l'avait amené à Leipzig.

umírá ve své vlasti" (verše 25: „Unser Bruder ist nicht mehr!" a 32–33: „Und wer beweint von Brüdern stirbt, / Der stirbt in seinem Vaterlande"). A závěr, podle nějž „heroické srdce, které bilo s lidstvem, nikdy neupadne v zapomnění" (verše 36–37: „Das Heldenherz, das menschlich schlug, / Bleibt ewig unvergessen"), přebírá myšlenku vyjadřovanou v zednářských písních často, totiž že zednář neumírá, neboť i nadále žije v srdci svých bratrů (BOUYER 2021).

Dne 3. listopadu 1806 pronesl jistý Renault, profesor francouzštiny v Lipsku, v paláci Hôtel de Saxe smuteční řeč za generála Macona a zednářské lóže chtěly na počest generála zorganizovat smuteční zasedání (POPPE 1848, sv. 1, s. 41). Rejchova kantáta byla zcela jistě zkomponována právě pro tuto příležitost. Výhradní použití mužských hlasů (dva sólové tenory a jeden sólový bas, čtyřhlasý mužský sbor) se hodí k provedení v rámci zednářské lóže.

V článku evokujícím válečné události cituje vydání novin *Zeitung für die elegante Welt* z 20. listopadu 1806, sl. 1115, první verše tenorového ariosa kantáty „Selbst im wildentbrannten Kriege" na podporu chvály přístupu francouzských vojáků vůči poraženým. Redaktor deníku Siegfried August Mahlmann (1771–1826) po sobě ostatně zanechal dosti bohatou literární tvorbu všech žánrů – poezii, drama, povídky a prozaická vyprávění – a jeho básně byly často zhudebňovány jeho současníky, dokonce příležitostně i samotným Robertem Schumannem nebo Hugem Wolfem. Mahlmann byl členem lóže „Minerva zu den drei Palmen" – do níž patřil také architekt Dauthe, který vyzdobil generálův hrob (viz heslo 7b) – v roce 1813 se pak stal jejím ctihodným mistrem, jímž byl od té doby volen opakovaně až do své smrti; pro tuto lóži také zkompiloval zpěvník (MAHLMANN 1839–1840, sv. 1, s. XV, XVII, XXVIII–XXIX). Jeho noviny otiskly 11. října 1806 krátký článek o *Lenore* (viz heslo 7a), jistě tedy znal Rejchu osobně.

Z tohoto souboru indicií soudíme, že Mahlmann byl autorem textu *Gelegenheitscantate*, který však nefiguruje mezi jeho sebranými spisy. Lze také zdůraznit značnou podobnost mezi jedním dvojverším kantáty – „Tam palmy míru vlají, / tam svoboda zpívá žalmy" (verše 5–6: „Da wehn des Friedens Palmen, / Da singt die Freiheit Psalmen") – a úryvkem básně „Gebet der Kinder zu ihrem ewigen Vater" (Modlitba dětí k jejich věčnému Otci), zednáři inspirovanou parafrází Otčenáše napsanou v roce 1805 – „Mír houpe palmami / radost zpívá žalmy / svobody zní v jásot" (verše 22–24: „Der Frieden schwingt die Palmen / Es singt

Faut-il en déduire que le compositeur était lui-même franc-maçon ? Tout au long de sa vie, Reicha a certes côtoyé ou travaillé avec des maçons. On citera, d'après le Fichier Bossu conservé au département des Manuscrits de la BnF : à Bonn, Nikolaus Simrock ; à Hambourg, l'émigré français Gabriel de Laroze-Fonbrune, membre de loges à Paris et Bordeaux entre 1777 et 1788 et dont Reicha fait un vibrant éloge à la fin du traité *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique, REICHA 2013a, p. 324-327) ; à Paris, Ignace Pleyel, Jean-Jérôme Imbault, Anne-Pierre-Jacques Devismes, Jean-Henri Guy ; à Vienne, Joseph Haydn ; à Paris encore, Emmanuel Dupaty, Luigi Cherubini, Henri-Montan Berton, Alexis de Garaudé, témoin à son mariage, et Louis-François Dauprat, à la fois élève, interprète, éditeur de Reicha et tuteur de ses filles. Mais il n'existe aucune preuve qu'il ait lui-même appartenu à la franc-maçonnerie.

Que Mahlmann soit ou non l'auteur du texte de « Jenseit der Gräber », Reicha compose immédiatement à son retour à Vienne, semble-t-il à l'instigation du conseiller-poète, la cantate *Der neue Psalm* (Le Psaume nouveau) sur le texte de « Gebet der Kinder zu ihrem ewigen Vater » cité plus haut. En effet, une lettre de Reicha envoyée de Vienne à l'éditeur Kühnel le 25 février 1807 mentionne le poème que Mahlmann « [lui] avait confié » (« *mir anvertraut hatte* ») et qui est « devenu une œuvre assez considérable » (« *zu einem ziemlich beträchtlichen Werke angewachsen* », D-B, Mus. ep. Reicha, A. 2). D'autres compositeurs l'ont mis en musique sous différents titres : *Vater unser* (Notre Père) pour Wilhelm Friedrich Ernst Bach (attribution incertaine), Christian Gottlob August Bergt, Karl Böhmer, Friedrich Himmel, Franz Anton Hoffmeister, Louis Spohr et Marie Mathilde Weiss, *Das Gebet des Herrn* (La Prière du Seigneur) pour Adam Valentin Volckmar, ou simplement *Psalm* (Psaume) pour August Böttcher. Parmi la dizaine de compositions sur ce poème, celle de Reicha est sans aucun doute une des plus anciennes, peut-être même la première en date.

(FPG)

die Freude Psalmen / Die Freiheit tönt im Jubelton!", MAHLMANN 1839–1840, sv. 1, s. XVIII a 1). Možná, že kompozice smuteční kantáty byla Rejchovi svěřena proto, aby mu tak bylo vykompenzováno zrušení premiéry *Lenore*, kvůli níž do Lipska přijel.

Lze z toho usuzovat na to, že sám skladatel byl svobodným zednářem? Rejcha se zajisté se zednáři potkával nebo s nimi spolupracoval v průběhu celého svého života. Ocitujme jejich výčet z Bossuovy kartotéky (Fichier Bossu), uchovávané v oddělení rukopisů Francouzské národní knihovny: v Bonnu to byl Nikolaus Simrock; v Hamburku francouzský emigrant Gabriel de Laroze-Fonbrune, člen lóží v Paříži a v Bordeaux mezi lety 1777–1788, jemuž Rejcha věnoval zvučnou chválu na konci své učebnice *Kunst der practischen Harmonie* (Umění praktické harmonie, REICHA 2013a, s. 324–327); v Paříži to byli Ignác Pleyel, Jean-Jérôme Imbault, Anne-Pierre-Jacques Devismes, Jean-Henri Guy; ve Vídni Josef Haydn; a znovu v Paříži Emmanuel Dupaty, Luigi Cherubini, Henri Montan Berton, Alexis de Garaudé, svědek na jeho svatbě, a Louis-François Dauprat, Rejchův žák, zároveň interpret a vydavatel jeho skladeb a také poručník jeho dcer. Neexistuje však žádný důkaz o tom, že by se k zednářství hlásil sám Rejcha.

Ať už Mahlmann byl či nebyl autorem textu „Jenseit der Gräber", Rejcha v každém případě složil ihned po svém návratu kantátu *Der neue Psalm* (Nový žalm) na výše citovaný text „Gebet der Kinder zu ihrem ewigen Vater", snad na básníkův podnět. Jeden Rejchův dopis zaslaný z Vídně 25. února 1807 nakladateli Kühnelovi totiž zmiňuje, že Mahlmann mu báseň „dříve svěřil" („mir anvertraut hatte") a že se rozrostla do „díla velkých rozměrů" („zu einem ziemlich beträchtlichen Werke angewachsen", D-B, Mus. ep. Reicha, A. 2). Tento text zhudebnili i další skladatelé pod různými názvy: *Vater unser* (Otčenáš) od Wilhelma Friedricha Ernsta Bacha (nejistá atribuce), Christiana Gottloba Augusta Bergta, Karla Böhmera, Friedricha Himmela, Franze Antona Hoffmeistera, Louise Spohra a Marie Mathildy Weiss, *Das Gebet des Herrn* (Modlitba Pána) od Adama Valentina Volckmara nebo jednoduše *Psalm* (Žalm) od Augusta Böttchera. Rejchova kompozice je mezi touto desítkou skladeb na uvedenou báseň bezesporu jedna z nejstarších, ne-li úplně první.

(FPG)

8. Théoricien et pédagogue

a. CÉSAR FRANCK : *ÉCRITURE ET PRINCIPES DE MR A. REICHA…*

Reicha fait partie de ces compositeurs auxquels l'histoire de la musique ne s'est longtemps intéressée qu'en tant que précurseurs ou maîtres de quelque grande figure, sans plus considérer leurs mérites propres. Ainsi, Maurice Emmanuel intitule de façon significative « Antoine Reicha, le maître de César Franck » le premier écrit qu'il lui consacre (EMMANUEL 1929) et, tout comme dans la monographie qu'il consacre à l'occasion du centenaire de sa mort (EMMANUEL 1937), il n'y fait qu'un examen superficiel de ses compositions, préférant traiter plus en profondeur le théoricien et le pédagogue.

Le jeune Liégeois César-Auguste Franck (1822-1890) – il signera avec ses deux prénoms jusqu'en 1846 et marquera ses manuscrits d'un timbre sec « C. A. F. » jusqu'en 1848 – prend son premier cours particulier d'harmonie avec Reicha le 24 juin 1835 (il n'entrera au Conservatoire qu'en 1837). Il dispose alors déjà d'un impressionnant bagage musical malgré ses douze ans. Il a obtenu l'année précédente, après quatre ans d'études, les prix de solfège et de piano du Conservatoire de Liège et Joseph Daussoigne-Méhul (1790-1875), neveu du plus célèbre Étienne-Nicolas Méhul et premier directeur de cet établissement, lui a enseigné l'harmonie. Depuis l'obtention de ses prix, il mène – avec son père Nicolas-Joseph en guise d'imprésario – une carrière de pianiste virtuose pour les besoins de laquelle il a déjà composé un certain nombre d'œuvres, notamment plusieurs séries de variations avec orchestre, un trio avec piano, etc.

De la période de formation de César Franck nous est parvenu un précieux témoin. Ce cahier d'études faisait à l'origine partie d'un ensemble de ses manuscrits

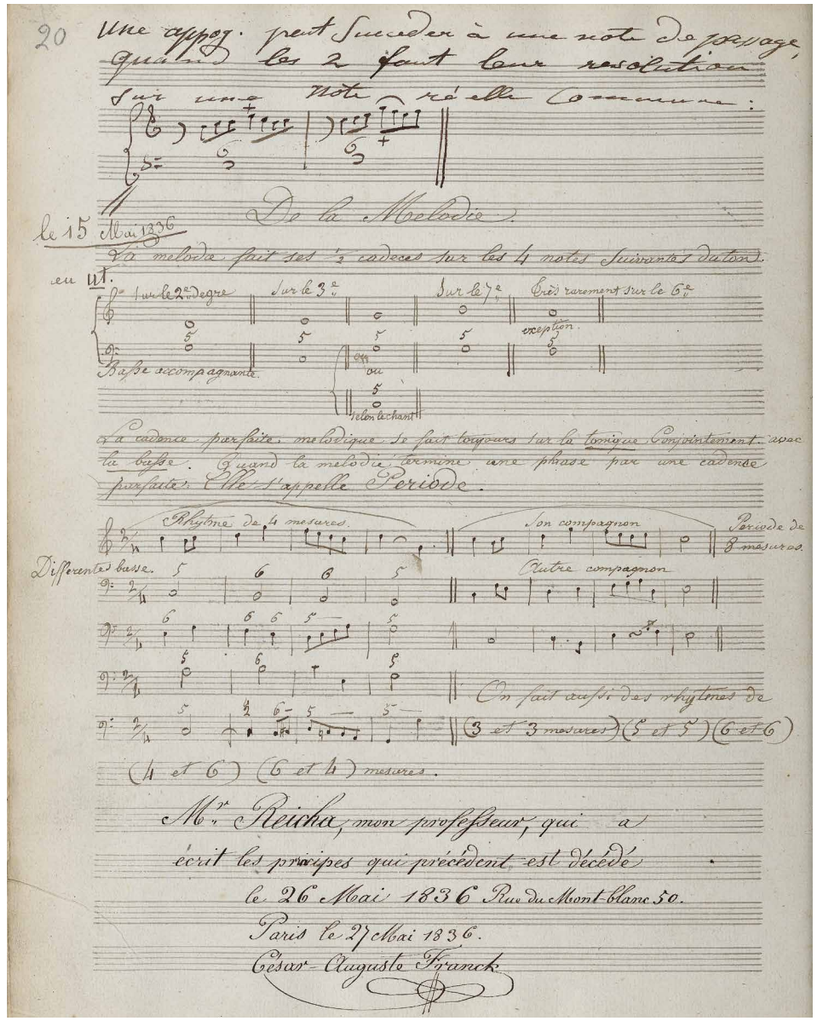
8. Teoretik a pedagog

a. CÉSAR FRANCK: *ÉCRITURE ET PRINCIPES DE MR A. REICHA…*

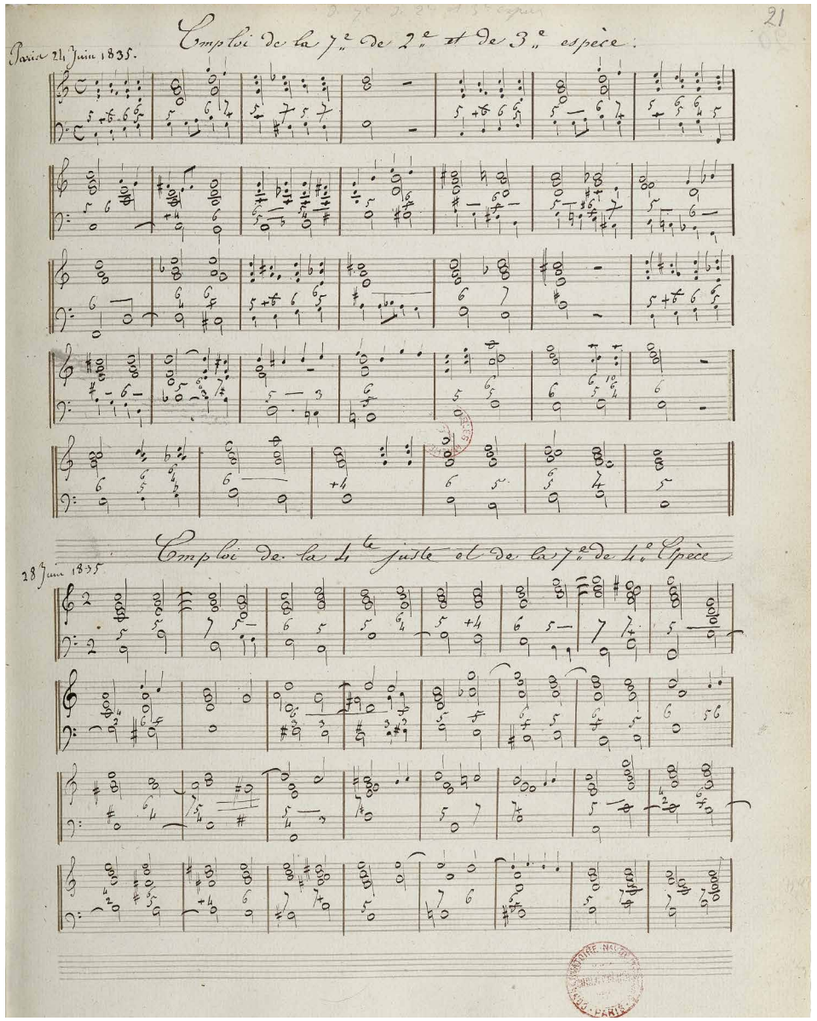
Rejcha je jedním z těch skladatelů, o něž se dějiny hudby dlouho zajímaly jenom jako o předchůdce nebo učitele nějaké jiné významné osobnosti, aniž by podrobněji zkoumaly jejich vlastní zásluhy. V tomto duchu nazývá Maurice Emmanuel svůj první spis věnovaný Rejchovi příznačně „Antoine Reicha, le maître de César Franck“ (Antonín Rejcha, učitel Césara Francka, EMMANUEL 1929) a stejně jako ve své monografii, kterou věnoval příležitosti 100. výročí skladatelova úmrtí (EMMANUEL 1937), i zde zkoumá jeho skladby jen zběžně a raději se důkladněji věnuje Rejchovi jako teoretikovi a pedagogovi.

Mladý Belgičan pocházející z Lutychu César-Auguste Franck (1822–1890) – až do roku 1846 se podepisoval oběma křestními jmény a své rukopisy označoval až do roku 1848 vytlačovanou iniciálou „C. A. F.“ – absolvoval u Rejchy svou první soukromou hodinu harmonie 24. června 1835 (na Pařížskou konzervatoř nastoupil až roku 1837). Ačkoli mu bylo teprve dvanáct let, disponoval již značnými hudebními znalostmi. Předcházejícího roku získal po čtyřletém studiu na konzervatoři v Lutychu diplomy v oborech hudební nauka a hra na klavír, harmonii jej vyučoval první ředitel tohoto ústavu Joseph Daussoigne-Méhul (1790–1875), synovec slavnějšího Étienna-Nicolase Méhula. Od získání těchto dvou diplomů zažíval César – spolu se svým otcem Nicolasem-Josephem v roli impresária – kariéru virtuózního klavíristy, kvůli které již složil několik děl, zejména více řad orchestrálních variací, jedno klavírní trio atd.

Z období studia Césara Francka se nám dochovalo jedno drahocenné svědectví. Je jím jeho školní sešit, který byl původně součástí souboru Franckových



134 César Franck : *Écriture et principes de Mr A. Reicha professeur au Conservatoire de Paris*. Manuscrit autographe de Reicha et Franck / Autografní rukopis Rejchy a Francka, [1835-1836], p. 20 / s. 20. F-Pn, MS-1831. (© Bibliothèque nationale de France)



135 César Franck : *Écriture et principes de Mr A. Reicha professeur au Conservatoire de Paris*. Manuscrit autographe de Reicha et Franck / Autografní rukopis Rejchy a Francka, [1835-1836], p. 21 / s. 21. F-Pn, MS-1831. (© Bibliothèque nationale de France)

de jeunesse, tous numérotés par son père. La plupart étaient restés entre les mains de ses descendants et certains ont été donnés à la Bibliothèque nationale en 1946 et 1947. En revanche, ses cours d'écriture ont rejoint l'importante collection de l'archiviste de l'Opéra et musicologue Charles Malherbe (1853-1911), léguée à la bibliothèque du Conservatoire.

Le volume comprend quatre sections, sans doute à l'origine des cahiers séparés, reliés après la mort de Reicha. La première et la troisième, un cours d'harmonie (p. 1-20) et un cours de contrepoint (p. 49-67), sont de la main de Reicha (son élève a seulement ajouté les dates des leçons), tandis que la seconde (p. 21-44) et la quatrième (p. 73-125) contiennent des exemples et des exercices d'application de la main du jeune garçon, parfois avec des sujets ou des annotations de la main du maître. À la fin de la première section (p. 20, fig. 134), Franck a recopié la leçon sur la mélodie que Reicha avait notée dans le cours de contrepoint lors de leur dernière rencontre, le 15 mai 1836, onze jours avant sa mort survenue le 26, que son élève annonce dès le lendemain d'une formule assez solennelle, aussi bien à la fin du cours d'harmonie (p. 20) – « Mr Reicha, mon professeur, qui a écrit les principes qui précèdent, est décédé le 26 Mai 1836 Rue du Mont-blanc 50. Paris le 27 Mai 1836. César-Auguste Franck » – que des exercices de contrepoint et fugue (sur une bande de papier collée au bas de la p. 125) – « Fin du travail avec Monsieur Antoine Reicha mon Maître professeur au Conservatoire décédé Rue du Mont-Blanc N° 50 le 26 Mai 1836. Paris ce 27 Mai 1836. César-Auguste Franck ». Il travaillera ensuite avec Hippolyte Colet (1808-1851), élève et ancien répétiteur de Reicha, et avec le pianiste Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853), avant d'intégrer le Conservatoire.

Les leçons d'harmonie ont lieu deux fois par semaine, le mercredi et le dimanche, jusqu'au 22 juillet inclus. Joël-Marie Fauquet, qui a étudié le cahier de Franck dans la biographie qu'il lui a consacrée (FAUQUET 1999, p. 61-64), souligne que Reicha n'adopte pas ce rythme soutenu parce qu'il a affaire à un élève particulièrement doué, mais parce qu'il fait partie intégrante de sa pédagogie. Elles s'interrompent ensuite entre le mercredi 22 juillet, où s'achève l'étude des notes de passage commencée le 15 juillet et qui aura donc occupé trois séances, et le dimanche 2 août 1835. Ce jour-là débute le cours de contrepoint. Le rythme des leçons se fait plus irrégulier pendant le mois d'août. Après une nouvelle interruption entre le 29 août et le 4 octobre, elles reprennent un dimanche sur deux à partir du 11 octobre,

rukopisů z mládí, jež byly všechny očíslovány jeho otcem. Většina z nich zůstala v rukou jeho potomků a některé byly v letech 1946 a 1947 věnovány Francouzské národní knihovně. Naopak jeho zápisy z hodin hudební skladby se dostaly do rozsáhlé sbírky archiváře Pařížské opery a muzikologa Charlese Malherba (1853–1911), jež byla odkázána knihovně Pařížské konzervatoře.

Tento svazek má čtyři části, jež tvořily původně nejspíše samostatné sešity, svázány byly až po Rejchově smrti. První a třetí část, zahrnující lekci harmonie (s. 1–20) a lekci kontrapunktu (s. 49–67), napsal sám Rejcha (jeho žák pouze připsal data vyučovacích hodin), druhá (s. 21–44) a čtvrtá část (s. 73–125) obsahují příklady a praktická cvičení a jsou psány rukou chlapce, místy s náměty nebo poznámkami vepsanými učitelem. Na konci první části sešitu (s. 20, obr. 134) přepsal Franck lekci z melodie, kterou Rejcha zapsal na jejich poslední společné hodině kontrapunktu 15. května 1836, jedenáct dní před svou smrtí, k níž došlo 26. května a kterou jeho žák oznámil hned následujícího dne značně slavnostní formulací, již umístil taktéž na konec sešitu věnovaného harmonii (s. 20) – „Mr Reicha, mon professeur, qui a écrit les principes qui précèdent, est décédé le 26 Mai 1836 Rue du Mont-blanc 50. Paris le 27 Mai 1836. César-Auguste Franck“ (Pan Rejcha, můj učitel, který napsal předcházející zásady, zesnul dne 26. května 1836 v ulici Rue du Mont-blanc 50. V Paříži, 27. května 1836. César-Auguste Franck) – jako u cvičení z kontrapunktu a fugy (na útržku papíru přilepeném k dolnímu okraji s. 125) – „Fin du travail avec Monsieur Antoine Reicha mon Maître professeur au Conservatoire décédé Rue du Mont-Blanc N° 50 le 26 Mai 1836. Paris ce 27 Mai 1836. César-Auguste Franck“ (Konec práce s panem Antonínem Rejchou, mým učitelem, profesorem na konzervatoři zesnulým v ulici Rue du Mont-Blanc č. 50. 26. května 1836. Paříž tohoto 27. května 1836. César-Auguste Franck). Franck poté spolupracoval s žákem a bývalým výpomocným učitelem Rejchy Hippolytem Coletem (1808–1851) a s klavíristou Pierrem-Josephem-Guillaumem Zimmermanem (1785–1853) až do doby, než nastoupil na Pařížskou konzervatoř.

Zmíněné hodiny harmonie se konaly dvakrát týdně, vždy ve středu a v neděli, a to až do 22. července 1835 včetně. Joël-Marie Fauquet, který studoval sešit Césara Francka v jemu věnované biografii (FAUQUET 1999, s. 61–64), zdůrazňuje, že Rejcha nepřistoupil na tuto častou frekvenci výuky proto, že by měl co dočinění

puis un jeudi sur deux à partir du 10 décembre, pour repasser au mercredi, toujours une semaine sur deux, à partir du 11 avril 1836. Cependant, la dernière a lieu le dimanche 15 mai. Lors de la plupart des leçons, Reicha inscrit sur le cahier de son élève les règles et les explications à retenir et les exemples musicaux correspondants, tandis que le jeune César note et réalise les exercices dans un autre cahier.

Cependant, l'étude de la fugue, préparée le 25 octobre par celle des « canons scientifiques » – terme que Reicha, dans son *Traité de haute composition musicale*, décrit comme « une production qui ne peut être appréciée que par des connaisseurs » et qui exige « plus d'art et d'adresse » que les « canons de société » –, va un peu modifier cette façon de faire. Les cours théoriques occupent cinq leçons, du 8 novembre au 24 décembre 1835, puis lors des neuf leçons suivantes, du 31 décembre 1835 au 11 mai 1836, Reicha ne note plus aucune directive dans le cahier, se contentant de commenter à l'occasion les fugues de plus en plus complexes que son élève enchaîne au fil des pages, souvent précédées par des « matériaux de fugue » dans lesquels il met en pratique les huit points à observer avant de composer une fugue qu'il a notés, sans doute sous la dictée du maître, à la p. 67 du manuscrit.

Joël-Marie Fauquet souligne l'importance de cette période d'études avec Reicha pour l'évolution musicale de Franck, même si contrairement à Maurice Emmanuel il estime que l'élève n'en a pas tiré parti pour sa formation intellectuelle, mais uniquement sur le plan technique et en premier lieu par sa maîtrise de la fugue, qui lui vaudra d'obtenir le premier prix à l'unanimité au concours de contrepoint et fugue de 1840, avec une imposante fugue à quatre voix et trois sujets sur un sujet de Cherubini, dont il n'existe pas moins de quatre copies autographes (F-Pn, MS-1837, MS-8542, MS-8543, MS-8544), dont une dans un recueil rassemblant toutes ses fugues d'examen et de concours (MS-8543) et une autre… offerte à sa fiancée en 1846 (MS-8542) ! Joël-Marie Fauquet s'accorde en revanche avec Vincent d'Indy pour voir poindre dans certains exercices, datés du 19 août et du 11 octobre 1835 (p. 39, 43 et 44 du manuscrit), que ce dernier avait publiés parmi des pièces pour piano inédites (FRANCK 1922), l'amorce d'un langage personnel.

La BnF conserve les cours de deux autres élèves de Reicha qui ont suivi son enseignement à la même époque que César Franck, et il est intéressant de les comparer entre eux. Ceux de Léonie Boursault (1820-1888), qui épousera un autre élève de Reicha, Jean-Georges Kastner, ont été récemment étudiés par

se zvláště nadaným žákem, nýbrž proto, že to bylo součástí jeho pedagogického přístupu. Lekce byly posléze přerušeny od středy 22. července, kdy skončilo studium průchodných tónů, jež započalo 15. července a zabralo tedy tři výukové bloky, až do neděle 2. srpna 1835. Tohoto dne začal zároveň kurs kontrapunktu. Četnost lekcí byla v průběhu srpna nepravidelná. Po novém přerušení od 29. srpna do 4. října byly hodiny obnoveny s frekvencí jednou za dva týdny vždy v neděli počínaje 11. říjnem, od 10. prosince se konaly každý druhý čtvrtek, nakonec byly od 11. dubna 1836 přesunuty na každou druhou středu. Ovšem poslední hodina se uskutečnila v neděli 15. května. V průběhu většiny hodin zapisoval Rejcha do sešitu svého žáka pravidla a vysvětlení určená k zapamatování a jim odpovídající hudební příklady, zatímco mladý César si do jiného sešitu zaznamenával uložená cvičení, která také prováděl.

Nicméně studium fugy, předznamenané již 25. října tématem „umělých (učených) kánonů" – tento termín Rejcha popisuje ve svém *Traité de haute composition musicale* (Pojednání o pokročilé hudební kompozici) jako „výtvor, který mohou ocenit pouze znalci" a který vyžaduje „více umění a obratnosti" než „společenské kánony" –, tento způsob výuky poněkud změnilo. Teoretické kurzy zabíraly mezi 8. listopadem a 24. prosincem 1835 pět hodin; po devět následujících hodin od 31. prosince 1835 do 11. května 1836 už Rejcha do sešitu žádná pravidla nezaznamenal a spokojil se jen s příležitostným komentováním stále složitějších fug, které jeho žák na následujících stranách rozvíjí a jimž často předcházejí „podklady k fugám", v nichž Franck v praxi uskutečnil všech osm bodů, jež je nutno při skládání fugy dodržovat a které si poznamenal, jistě z diktátu svého učitele, na s. 67 rukopisu.

Joël-Marie Fauquet zdůrazňuje význam studií u Rejchy pro Franckův hudební vývoj, ačkoliv na rozdíl od Maurice Emmanuela z toho nevyvozuje pro jeho intelektuální vzdělání nic kromě zvládnutí techniky a v první řadě osvojení techniky fugy. Díky němu Franck získal jednohlasně první cenu v soutěži kontrapunktu a fugy v roce 1840, a to za impozantní trojitou čtyřhlasou fugu na téma od Cherubiniho, od níž existují minimálně čtyři autografní exempláře (F-Pn, MS-1837, MS-8542, MS-8543, MS-8544), z nichž jeden se nachází v souboru shromažďujícím všechny Franckovy zkušební a soutěžní fugy (MS-8543) a jiný daroval Franck v roce 1846 své snoubence (MS-8542)! Joël-Marie Fauquet se naopak shoduje s Vincentem d'Indy

Louise Bernard de Raymond (BERNARD DE RAYMOND 2021). Les cours proprement dits, de la main de Reicha, cotés MS-18062 (1-2), ont été reliés séparément des deux liasses d'exercices MS-16461 et MS-16462, de la main de la jeune fille.

Mais Reicha a également enseigné l'harmonie et le contrepoint à sa fille aînée, Antoinette Virginie (1819-1892), qui après la mort de son père a poursuivi ses études auprès de plusieurs professeurs différents : le dernier sera Hippolyte Colet, dont elle suit les leçons en 1839, les autres restent à identifier. Les cours d'Antoinette Reicha sont demeurés sous la forme d'un épais dossier composé de liasses brochées et de feuilles volantes (F-Pn, MS-3828), qui a nécessité un important reclassement à l'automne 2021. Comme pour César Franck et Léonie Boursault, les cours notés par Reicha se trouvent dans un fascicule distinct de ceux où l'on reconnaît la main de sa fille (copies des cours et exercices). Un des professeurs qui prennent le relais après sa mort renvoie à l'occasion à des pages correspondant au *Cours de composition musicale*, mais la jeune fille réalise également bon nombre des *partimenti* de Fedele Fenaroli (1730-1818), compositeur et pédagogue napolitain réputé (FENAROLI 1813).

Pour les trois élèves, les notions sont exposées à peu près dans le même ordre et parfois avec les mêmes formulations et les mêmes exemples. Cependant, les deux jeunes filles commencent par les rudiments les plus élémentaires (intervalles et accords parfaits), alors que pour le jeune Franck, qui a déjà bénéficié d'une formation poussée, Reicha note un simple tableau des accords de trois et quatre sons, avant d'aborder directement les septièmes de deuxième espèce. Dans les trois cas, Reicha termine par une unique leçon sur la mélodie, illustrée par un exemple en *ut* majeur commençant partout par un même « rythme de quatre mesures », pour lequel Reicha écrit des « compagnons » différents dans chaque cours. Les deux premières mesures de cet exemple se retrouvent dans l'*Andante con variazioni* initial du quatuor avec flûte op. 98, n° 5.

Détail matériel intéressant, sur une des feuilles volantes réunies sous la cote MS-18062 (2), Reicha demande à Léonie Boursault de se procurer « une ou 2 mains de papier réglé, format français à 16 portées, chez Susse ». La papeterie des frères Susse, fondée en 1758, se trouve à l'époque au 7-8 passage des Panoramas et fournit entre autres la reine des Français Marie-Amélie, épouse de Louis-Philippe, et leur fille Louise, reine des Belges, épouse de Léopold 1er. L'entreprise existe toujours,

v tom, že v některých cvičeních datovaných 19. srpna a 11. října 1835 (s. 39, 43 a 44 rukopisu), která Vincent d'Indy otiskl mezi dosud nevydanými Franckovými klavírními skladbami (FRANCK 1922), spatřuje počátky Franckova osobního stylu.

Francouzská národní knihovna uchovává zápisky z hodin dalších dvou Rejchových žáků, kteří navštěvovali jeho výuku ve stejné době jako César Franck, a je zajímavé je vzájemně porovnat. Sešity Léonie Boursault (1820–1888), která se později provdala za jiného Rejchova žáka, Jeana-Georgese Kastnera, byly v nedávné době prostudovány Louisou Bernard de Raymond (BERNARD DE RAYMOND 2021). Vlastní lekce, zapsané vlastnoručně Rejchou a nesoucí signaturu F-Pn, MS-18062 (1–2), byly svázány zvlášť, tedy odděleně od dvou svazků cvičení se sign. MS-16461 a MS-16462 psaných rukou mladé žákyně.

Rejcha rovněž vyučoval harmonii a kontrapunkt svou starší dceru Antoinette Virginii (1819–1892), která po smrti otce pokračovala ve studiích u řady dalších učitelů, z nichž posledním byl Hippolyte Colet, jehož hodiny navštěvovala v roce 1839, ostatní učitele je nutné teprve dohledat. Z hodin, jež navštěvovala Antoinette Reicha, se dochovala silná složka zahrnující brožované svazky i volné listy (F-Pn, MS-3828), která si na podzim 2021 vyžádala nové důkladné roztřídění. Stejně jako v případě Césara Francka i Léonie Boursault, také zde se lekce zapsané přímo Rejchou nacházejí v jiném sešitu než lekce, u nichž rozpoznáváme rukopis Rejchovy dcery (zápisy z hodin a cvičení). Jeden z učitelů, kteří navazují na Rejchu po jeho smrti, příležitostně odkazuje na strany odpovídající Rejchovu *Cours de composition musicale* (Kurz hudební kompozice), dívka však rovněž prováděla celou řadu cvičení, tzv. *partimenti*, od renomovaného neapolského skladatele a pedagoga Fedele Fenaroliho (1730–1818) (FENAROLI 1813).

U všech tří žáků jsou základní poznatky představovány přibližně ve stejném pořadí, někdy jsou i stejně formulovány a ilustrovány týmiž příklady. Avšak zatímco obě dívky začínají naprostými základy (intervaly a kvintakordy), u mladého Césara Francka, který má za sebou již důkladné vzdělání, Rejcha vpisoval pouze jednoduchou tabulku kvintakordů a septakordů, pak již rovnou přešel na obraty septakordu. Ve všech třech případech Rejcha zakončil jedinou lekcí o melodii s příkladem v C dur začínajícím všude stejným „čtyřtaktovým rytmem", pro který rozepsal v každém kurzu jiné „doprovody". První dva takty z tohoto příkladu se vyskytují také v úvodním *Andante con variazioni* z kvartetu s flétnou, op. 98, č. 5.

mais uniquement en tant que fonderie d'art, activité qu'elle pratiquait déjà à l'époque où Reicha et son élève y achetaient leur papier à musique. Or, on remarque que si Antoinette Reicha utilise également du papier à 16 portées, Franck travaille sur les mêmes feuilles à 20 ou 24 portées qu'il emploie dans ses œuvres pour piano et orchestre composées entre 1834 et 1836 : il se peut donc qu'il utilise le papier dont il dispose déjà plutôt que d'acheter celui préconisé par son maître.

(FPG)

b. TRAITÉS THÉORIQUES D'ANTOINE REICHA

Le contenu des ouvrages didactiques en français de Reicha, dont la publication s'est échelonnée sur près de vingt ans, étant abordé dans les chapitres IX pour les trois premiers et VII pour l'*Art du compositeur dramatique*, le lecteur ne trouvera ci-dessous que quelques informations sur leur histoire éditoriale.

Pour le *Traité de mélodie*, publié à compte d'auteur, Reicha choisit de séparer le texte et les exemples musicaux, regroupés dans un volume de 77 planches gravées dont il prend soin de préciser qu'il doit être relié séparément du texte. La page de titre porte la date de 1814 ; l'ouvrage a été un des tous premiers reçus au dépôt légal de cette année (« Livres français », nº 4. *Bibliographie de la France*, 7 janvier 1814, 3e année, nº 1, p. 2) ; ce sera également le seul des traités de Reicha à être reçu au dépôt légal des livres.

L'ouvrage est sorti des presses de l'imprimerie de Jean-Louis Scherff (1755-1819), située à l'époque au 22, rue du Caire, mais qui se trouvait en 1808 au 30, rue des Bons-Enfants, donc à l'adresse même où s'était installé Reicha en arrivant à Paris et où il demeure encore lors de la parution du *Traité de mélodie* (DELAIRE 1837, p. 11). À la même adresse exerçait le libraire Jean-Charles Silvestre, spécialisé dans les ventes aux enchères dont Scherff imprimait les catalogues.

Contrairement aux traités suivants, Reicha remercie son « ami F*** », qui a soigneusement revu « cet ouvrage que j'avais écrit dans une langue qui n'est pas la mienne » : il s'agit évidemment de François Fayolle (1774-1852), dont un poème conclut le volume de texte du *Traité de mélodie* et qui accomplit vers la même

Zajímavý věcný detail nacházíme v jednom z volných listů seskupených pod signaturou MS-18062 (2), v němž Rejcha žádá Léonii Boursault, aby si opatřila „une ou 2 mains de papier réglé, format français à 16 portées, chez Susse“ (u Susse jednu nebo 2 složky [po 25 listech] notového papíru francouzského formátu o 16 notových osnovách). Papírnictví bratrů Sussových, založené roku 1758, se v této době nacházelo v domě číslo 7–8 pasáže Panoramas a zásobovalo svým zbožím mimo jiné i francouzskou královnu Marii-Amélii, manželku Louise-Philippa, a také jejich dceru Louisu, belgickou královnu a manželku Leopolda I. Tato firma existuje dodnes, nyní však již pouze jako umělecké slévačství, kteréžto činnosti se podnik věnoval již v době, kdy zde Rejcha a jeho žákyně kupovali notový papír. Ovšem povšimněme si, že zatímco Antoinette Reicha rovněž používala notový papír s 16 osnovami, César Franck psal na tytéž listy s 20 nebo 24 osnovami, které využíval i ve svých klavírních a orchestrálních skladbách zkomponovaných v letech 1834–1836. Je tedy možné, že Franck používal papír, který již měl, místo aby si opatřil nový, doporučený jeho učitelem.

(FPG)

b. TEORETICKÉ SPISY ANTONÍNA REJCHY

Obsah Rejchových didaktických příruček ve francouzštině, jejichž vydání se datuje v časovém rozpětí zhruba dvaceti let, byl pojednán, co se tří prvních spisů týče, v kapitole IX, v kapitole VII je představeno *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele), níže se tak věnujeme pouze jejich ediční historii.

V *Traité de mélodie* (Pojednání o melodii) vydaném na náklad autora se Rejcha rozhodl oddělit text a hudební příklady, shromážděné do svazku na 77 rytých plotnách, a sám o nich napsal, že mají být svázány zvlášť, odděleně od textu. Titulní strana obsahuje vročení 1814, publikace byla zařazena jako jedna z prvních do povinných výtisků tohoto roku („Livres français“, č. 4. *Bibliographie de la France*, 7. ledna 1814, roč. 3, č. 1, s. 2); jednalo se rovněž o jediné Rejchovo pojednání, které bylo zařazeno mezi povinné knižní výtisky.

Publikace vyšla v tištěné podobě u Jean-Louise Scherffa (1755–1819), v té době se sídlem v čísle 22 na rue du Caire, v roce 1808 měl však sídlo v čísle 30 na

TRAITÉ

DE

MÉLODIE,

ABSTRACTION FAITE DE SES RAPPORTS

AVEC

L'HARMONIE;

SUIVI

D'UN SUPPLÉMENT

SUR

L'ART D'ACCOMPAGNER LA MÉLODIE PAR L'HARMONIE,

LORSQUE LA PREMIÈRE DOIT ÊTRE PRÉDOMINANTE:

LE TOUT APPUYÉ SUR LES MEILLEURS MODÈLES MÉLODIQUES,

Gravés sur 77 Planches.

PAR ANTOINE REICHA.

Rerum cognoscere causas.
VIRG.

A PARIS,

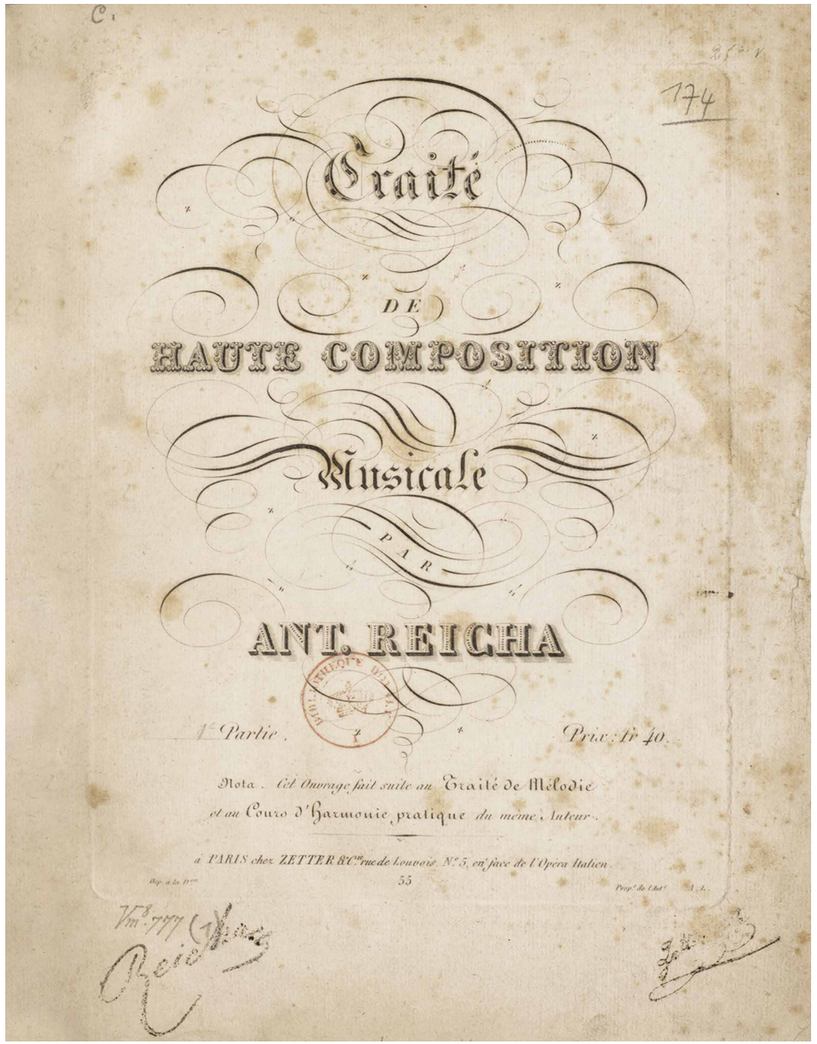
Chez l'AUTEUR, rue des Bons-Enfans, N°. 30; et chez les principaux Libraires.

DE L'IMPRIMERIE DE J. L. SCHERFF, RUE DU CAIRE, N°. 22.

1814.

Vm8 783

136 Antoine Reicha : *Traité de mélodie*. Paris : l'auteur, 1814, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-783. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



Traité

DE

HAUTE COMPOSITION

Musicale

PAR

ANT. REICHA

1re Partie. Prix: 1r 40.

Nota. Cet Ouvrage fait suite au Traité de Mélodie et au Cours d'Harmonie pratique du même Auteur.

à PARIS chez ZETTER 87 rue de Louvois N° 5, en face de l'Opéra Italien.

55

Vm8 777 (1)

137 Antoine Reicha : *Traité de haute composition musicale*. Vol. I. Paris : Zetter, [1825], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-777 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

époque le même travail sur l'essai de Reicha *Sur la musique comme art purement sentimental*, qui en revanche ne sera pas publié à l'époque (REICHA 2011, p. 214-333).

Le *Cours de composition musicale* paraît chez Vincent Gambaro (1785-1828), chez qui Reicha a déjà publié, en 1814 et 1815, ses op. 84 à 87. Bien que généralement daté de 1818 dans la littérature musicologique, l'ouvrage ne paraît en fait que l'année suivante : il est déposé le 6 juillet 1819 (« Musique », nº 257. *Bibliographie de la France*, 24 juillet 1819, 8e année, n° 30, p. 360). Contrairement au précédent, le traité est entièrement gravé, ce qui permet d'insérer les exemples musicaux dans le texte, et porte un cotage, à l'instar des éditions purement musicales, ce qui explique qu'il ait été déposé en tant que musique et non livre, malgré la part importante voire prépondérante du texte.

Nouveau changement d'éditeur pour le *Traité de haute composition musicale*. Là encore, en l'absence de date explicite sur la page de titre, celle de la préface (28 septembre 1824) est habituellement considérée comme celle de la publication. Or, il est déposé en juillet 1825 (« Musique », nº 202. *Bibliographie de la France*, 16 juillet 1825, 14e année, nº 29, p. 494) par l'éditeur Zetter & Cie (voir notice 9d), à qui Reicha confie l'édition des op. 100 à 104 et 106 ainsi que quelques œuvres sans numéro d'opus. Contrairement aux deux ouvrages précédents, pour lesquels aucune source manuscrite n'est conservée, il existe quelques manuscrits en lien avec le *Traité de haute composition musicale*.

F-Pn, MS-12046 (15), MS-3830 (10) et MS-3830 (12), où les exemples sont numérotés – alors qu'ils ne le sont pas dans le volume imprimé – et qui mentionnent une « feuille », évoqueraient plutôt une présentation sur planches hors-texte : peut-être la mise en page initialement prévue fut-elle modifiée, ce qui pourrait expliquer l'intervalle de presque dix mois entre l'achèvement de la préface et la mise à disposition du volume ; quant à la pagination indiquée, elle n'a rien de commun avec celle de l'ouvrage imprimé et renvoie donc peut-être au manuscrit de Reicha. En revanche, la mention du nom de l'auteur dans F-Pn, MS-2518 (4) suggère que cette fugue, dont nous avons ici le premier jet, a été composée indépendamment du traité et reprise après coup comme exemple, tout comme le *Cum sanctis tuis* du *Requiem*, dont la copie F-Pn, MS-12046 (8) est en revanche bien destinée à l'ouvrage didactique. Enfin, les parties séparées F-Pn, L-19670 (3)

rue des Bons-Enfants, tj. na stejné adrese, kde bydlel Rejcha po příjezdu do Paříže a kde pobýval ještě v době vydání *Traité de mélodie* (DELAIRE 1837, s. 11). Na téže adrese vykonával svou živnost knihkupec Jean-Charles Silvestre, který se specializoval na aukce a jemuž tiskl katalogy právě Scherff.

Na rozdíl od pojednání, která následovala až po této publikaci, děkuje Rejcha svému „příteli F***“, který pečlivě revidoval „toto dílo, které jsem napsal v jazyce, který není mým mateřským“: zcela jistě se jedná o Françoise Fayolla (1774–1852), jehož báseň se objevuje na závěr textu *Traité de mélodie* a který přibližně v téže době stejným způsobem pracoval na Rejchově eseji *Sur la musique comme art purement sentimental* (O hudbě jako ryze citovém umění), který však nebyl v té době vydán (REJCHA 2011, s. 214–333; REICHA 2009, s. 27–85).

Cours de composition musicale (Kurz hudební kompozice) vyšel u Vincenta Gambara (1785–1828), u něhož vyšly Rejchovi již opusy 84–87 v letech 1814 a 1815. Přestože je v muzikologické literatuře datován 1818, publikace vyšla až následující rok – mezi povinné výtisky byl zařazen až 6. července 1819 („Musique“, č. 257. *Bibliographie de la France*, 24. července 1819, roč. 8, č. 30, s. 360). Na rozdíl od předchozího spisu byla kniha kompletně vyryta, což umožnilo začlenit hudební ukázky do textu. Plotny jsou číslovány po vzoru čistě notových vydání, což zároveň vysvětluje, proč byl výtisk zařazen mezi hudbu, nikoliv mezi knihy, přestože obsahuje převážně text.

Traité de haute composition musicale (Pojednání o pokročilé hudební kompozici) má opět jiného vydavatele. I zde na titulní straně chybí přesné datum publikování, datum v předmluvě (28. září 1824) je tak obvykle považováno za datum vydání. Mezi povinné výtisky však bylo zařazeno v červenci 1825 („Musique“, č. 202. *Bibliographie de la France*, 16. července 1825, roč. 14, č. 29, s. 494) vydavatelstvím Zetter & Cie (viz heslo 9d), kterému Rejcha svěřil vydání opusů 100–104 a 106 jakož i několik skladeb bez opusového čísla. Na rozdíl od předchozích publikací, od nichž se nedochoval žádný rukopisný zdroj, existuje několik rukopisů, které mají spojitost s *Traité de haute composition musicale*.

F-Pn, MS-12046 (15), MS-3830 (10) a MS-3830 (12), kde jsou příklady očíslovány – zatímco v tištěném svazku číslování není – a kde je uvedeno „list“, připomínají spíše vydání v samostatných tištěných deskách mimo text: možná byla předpokládaná sazba knihy změněna, což může vysvětlovat rozpětí téměř deseti

Cote / Signatura	Intitulé / Název	Contenu / Obsah
MS-12046 (15)	*Feuille 11*	Exemples du chapitre IV de la 1re partie, p. 38-44, numérotés / Očíslované notové příklady ke kapitole IV, 1. části, s. 38–44
MS-3830 (10)	*Feuille PP / page ~~95~~ 54*	Exemples de strettos, 2e partie, p. 30-31, numérotés / Očíslované příklady strettos, 2. část, s. 30–31
MS-3830 (11)	*(voyez feuille qu)*	Fragment de la Fugue à 3 parties, 2e partie, p. 39-40 (12 dernières mesures) / Fragment tříhlasé fugy, 2. část, s. 39–40 (12 posledních taktů)
MS-2518 (4)	*Fugue à 2 sujets en contrep: à la 12ème / instrumentale / par Ant. Reicha*	Brouillon de la *Fugue à la 12me instrumentale*, 2e partie, p. 78-80 (valeurs doublées dans la version imprimée) / Náčrt instrumentální fugy v duodecimě, s. 78–80 (zdvojené notové hodnoty v tištěné verzi)
MS-3830 (12)	*Feuille Qr* [?] / *page ~~117~~ 83*	Sujets de fugues, 2e partie, p. 115 (No 1) et 111 (No 2 et 3) / Témata fug, 2. část, s. 115 (č. 1) a 111 (č. 2 a 3)
MS-12046 (8)	*Cahier XA / page 93*	Fugue avec orchestre *Cum sanctis tuis*, 2e partie, p. 151-167 (fugue finale du *Requiem*) / Fuga s orchestrem *Cum sanctis tuis*, 2. část, s. 151–167 (závěrečná fuga z *Requiem*)
L-19670 (3)	*No 1*	Parties séparées de quatuor à cordes de la *Fugue instrumentale accompagnant les voix en chœur*, 2e partie, p. 182-188 / Nástrojové party smyčcového kvartetu z *Instrumentální fugy doprovázející vokální sbor*, 2. část, s. 182–188

Sources manuscrites du / Rukopisné prameny – *Traité de haute composition musicale*

témoignent d'une exécution exclusivement instrumentale d'une des fugues avec chœur, regroupée dans le manuscrit avec deux autres fugues pour quatuor à cordes.

Pour le dernier de ses traités, l'*Art du compositeur dramatique*, Reicha renoue avec la formule en deux volumes, un pour le texte et l'autre pour les planches de musique (ici au nombre de 111) déjà utilisée pour le *Traité de mélodie*. Autre ressemblance entre les deux ouvrages, la date de publication figure sur leurs pages de titre respectives. Il en confie l'édition à Aristide Farrenc (1794-1865), mari d'une élève de Reicha, la pianiste et compositrice Louise Farrenc, née Dumont (1804-1875). Farrenc, par ailleurs compositeur, mais surtout musicographe et collectionneur de musique, laisse une intéressante notice biographique inédite

měsíců mezi dokončením předmluvy a samotným vydáním svazku. Co se týká uvedených čísel stran, nijak se neshodují s publikovaným svazkem a odkazují tedy pravděpodobně k Rejchovu rukopisu. Uvedení jména autora u rukopisu F-Pn, MS-2518 (4) může svědčit o tom, že tato fuga, jejíž první náčrt zde máme, byla komponována nezávisle na pojednání a až poté byla použita jako příklad, podobně jako *Cum sanctis tuis* z *Requiem*, jehož kopie F-Pn, MS-12046 (8) je naopak určena pro didaktické účely. Nástrojové party F-Pn, L-19670 (3), spojené do rukopisu spolu se dvěma dalšími fugami pro smyčcové kvarteto, svědčí o čistě instrumentálním provedení jedné fugy se sborem.

V posledním pojednání, *Art du compositeur dramatique,* Rejcha navazuje na dvousvazkovou formu: jeden svazek pro textovou část a druhý pro ryté desky s hudebním zápisem (zde v počtu 111), kterou již použil v *Traité de mélodie*. Další podobností je zápis data vydání na titulních stranách u obou publikací. Rejcha svěřil vydání Aristidu Farrencovi (1794–1865), manželovi jedné své žačky, pianistky a skladatelky Louise Farrenc, rozené Dumont (1804–1875). Farrenc, vedle jiného také skladatel, ale zejména muzikograf a sběratel hudby, zanechal o Rejchovi zajímavou nevydanou životopisnou poznámku, založenou na kopii *Notes sur Antoine Reicha* (Zápisky o Antonínu Rejchovi), kterou vlastnil, ale také na rozhovorech s ním (F-Pn, RES F-1246 (4), viz kapitola I). *Art du compositeur dramatique* vyšlo v říjnu 1833 („Musique", č. 138. *Bibliographie de la France*, 9. listopad 1833, roč. 22, č. 45, s. 712); předchozí rok Farrenc publikoval obnovené vydání *Traité de mélodie*, ale nezařadil ho do povinných výtisků, bez pochyby proto, že se nejednalo o nový titul.

Podobně jako u *Traité de haute composition musicale* se rukopis textu ztratil, dochovalo se však několik rukopisů notových příkladů. Jedná se zde, snad s výjimkou prvního, o rukopisy, podle kterých připravoval plotny rytec, viz s. 616.

c. ANTONÍN REJCHA VE FRANCOUZSKÉM INSTITUTU

Institut de France je francouzská akademická instituce vytvořená v období Velké francouzské revoluce dekretem Direktoria z roku 1795, kterým byly zrušeny předcházející královské akademie. Z někdejších akademií se tak stávají tzv. třídy, a teprve v období restaurace Bourbonů se od roku 1816 opět zavádí pojmenování

sur Reicha, basée sur la copie des *Notes sur Antoine Reicha* qu'il possédait mais aussi sur ses conversations avec ce dernier (F-Pn, RES F-1246 (4) ; voir chapitre I). L'*Art du compositeur dramatique* paraît en octobre 1833 (« Musique », nº 138. *Bibliographie de la France*, 9 novembre 1833, 22e année, nº 45, p. 712) ; l'année précédente, Farrenc a publié une réédition du *Traité de mélodie*, dont il n'a pas fait le dépôt légal, sans doute parce qu'il ne s'agit pas d'un nouveau titre.

Comme pour le *Traité de haute composition musicale*, le manuscrit du texte a disparu, mais on conserve ceux de quelques planches. Il s'agit ici dans tous les cas, sauf peut-être le premier, des manuscrits d'après lesquels le graveur a travaillé :

Cote / Signatura	Titre / Název	Planche (p.) / Plotna (s.)
MS-3830 (7)	*Suite du Nº 59 Tableau des cadences parfaites*	59 (20-22)
L-19651	*Air de Natalie dans l'opéra Natalie*	62 (28-33)
L-19672 (1)	*Air de Pyrrhus (dans l'opéra de Phyloctète) avec chœur des Grecs*	67 (59-61)
L-19672 (2)	*Chœur des Grecs dans l'opéra Philoctète*	70 (68-71)
L-19653 (1)	*Acte II de Natalie. 1ere scène*	74 (75-85)
L-19653 (2)	*Seconde scène du second acte de Natalie Récitatif dialogué entre Varemzor, exilé, et son fils Alexis, qui ne se connaissent pas. Ce dernier n'a que 15 ans*	75 (86-96)
L-19672 (3)	*Dernier morceau d'un final d'opéra* [de François Bonjour ; cf. chapitre VII, note 419 / od Françoise Bonjoura, viz kapitola VII, pozn. 419]	78 (100-111)

Sources manuscrites de / Rukopisné prameny – l'*Art du compositeur dramatique*

c. ANTOINE REICHA À L'INSTITUT DE FRANCE

L'Institut de France est une création de la Révolution française, par décret du Directoire en 1795 qui supprime les académies royales antérieures. Celles-ci sont désormais dénommées « classes », jusqu'à la Restauration qui, en 1816, reprend le

akademie: Francouzská akademie (Académie française), Akademie písemností a krásné literatury (Académie des inscriptions et des belles-lettres), Akademie věd (Académie des sciences), Akademie umění (Académie des beaux-arts) a Akademie etických a politických věd (Académie des sciences morales et politiques).

Institut a jeho Akademie sídlí od roku 1805 v budovách Koleje Čtyř národů (Collège des Quatre-Nations), která byla založena roku 1663 kardinálem Mazarinem na nábřeží Conti naproti Louvru. Budova je dílem architekta Louise Le Vau a její součástí je slavná kupole institutu, která zastřešuje bývalou kapli Koleje Čtyř národů.

Akademie umění, vytvořená roku 1816, sdružuje asi padesát tvůrců uznávaných ve svých oborech, jimiž jsou malířství, sochařství, architektura, rytectví a hudební kompozice.

Rejcha byl potřikrát kandidátem na zvolení do sekce hudební kompozice prestižní Akademie umění. Poprvé v roce 1829, kdy se na uprázdněné křeslo po Gossecovi hlásilo pět uchazečů a zvolen byl nakonec ve třetím kole Daniel-François-Esprit Auber. Podruhé v roce 1831, po smrti Charlese-Simona Catela, kdy bylo dokonce sedm uchazečů a zvolen byl Ferdinand Paër. A konečně potřetí v roce 1835, kdy o uvolněné místo po Adrienu Boieldieuovi usilovalo pět uchazečů; dne 23. května 1835 byl ve třetím kole zvolen Antonín Rejcha. Vzhledem k tomu, že sekce hudební kompozice má pouhých šest křesel a volby do ní se tudíž konají zřídkakdy, to byla úctyhodná dráha.

Uchazečský dopis, který Rejcha zaslal stálému sekretáři Akademie Antoinu Chrysostomu Quatremèrovi de Quincy, kladl důraz na význam, jaký by mělo pro sekci hudební skladby neomezovat se při volbě pouze na skladatele dramatické a operní hudby, nýbrž mít ve svém středu i teoretika hudební skladby: tento apel byl tedy vyslyšen.

Rejcha nezmeškal jedinou ze 47 sobotních schůzí na nábřeží Conti, které se konaly od jeho zvolení až do jeho smrti, spolu s Danielem-Françoisem-Espritem Auberem, Ferdinandem Paërem, Henri-Montanem Bertonem, Luigim Cherubinim a Jean-Françoisem Le Sueurem zasedal v sekci hudební skladby. Jeho čtrnácti kolegy ze sekce malířství byli Louis Hersent, Jean Joseph-Xavier Bidauld, François-Joseph Heim, François-Marius Granet, Jean-Dominique Ingres, Merry-Joseph Blondel, Étienne-Barthélemy Garnier, François Gérard, Michel-Martin Drolling,

terme d'académie : Académie française, Académie des inscriptions et des belles-lettres, Académie des sciences, Académie des beaux-arts et Académie des sciences morales et politiques.

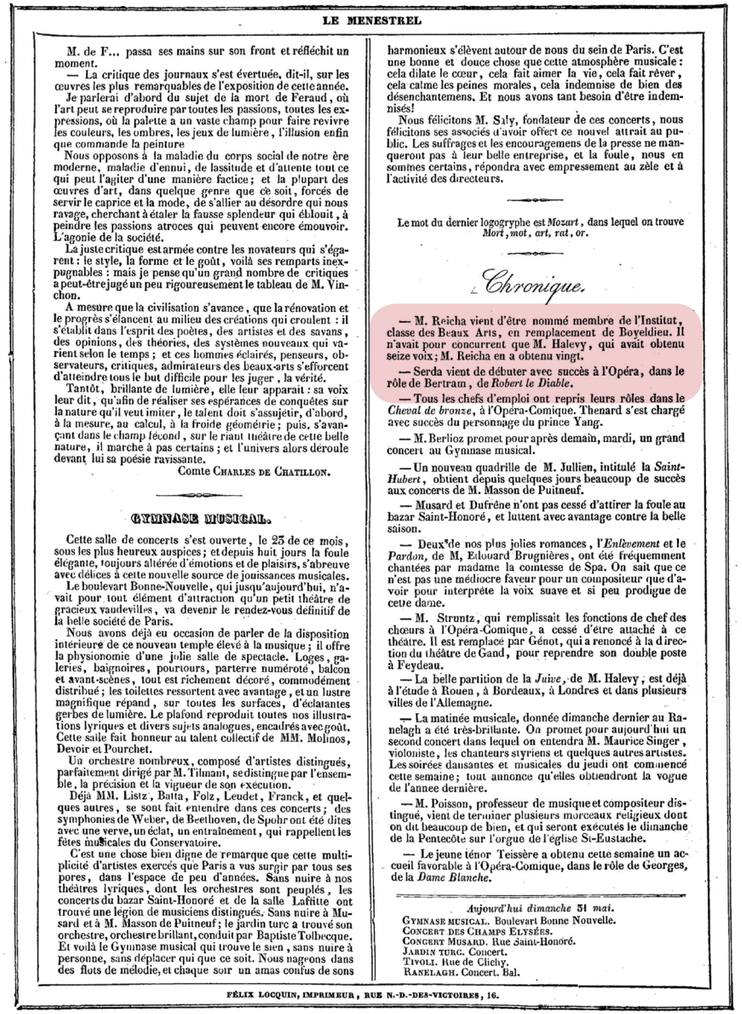
L'Institut et ses académies sont installés en 1805 dans les bâtiments du collège des Quatre-Nations, fondé en 1663 par le cardinal de Mazarin quai Conti, en face du Louvre. Le bâtiment est dû à l'architecte Louis Le Vau ; il abrite la célèbre coupole de l'Institut qui surmonte l'ancienne chapelle du collège des Quatre-Nations.

L'Académie des beaux-arts créée en 1816 regroupe une cinquantaine de créateurs reconnus dans leur domaine, peinture, sculpture, architecture, gravure et composition musicale.

Reicha sera candidat à trois reprises à la section de composition musicale de la prestigieuse Académie des beaux-arts. En 1829, cinq candidats se présentent au fauteuil de Gossec ; c'est Daniel-François-Esprit Auber qui est élu au troisième tour. En 1831, après le décès de Charles-Simon Catel, il n'y pas moins de sept candidats et Ferdinand Paër est élu ; 1835, pour l'élection au fauteuil d'Adrien Boieldieu, avec cinq candidats, Reicha est élu au troisième tour, le 23 mai 1835. Parcours au demeurant honorable, compte tenu du fait que la section de musique n'a que six fauteuils et que les élections sont rares.

La lettre de candidature qu'il avait adressée à Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie, insistait sur l'intérêt qu'il y aurait pour la section de composition musicale à ne pas se limiter aux seuls compositeurs d'art dramatique, mais d'avoir en son sein un théoricien de l'écriture musicale ; il fut donc entendu.

Reicha ne manqua aucune des quarante-sept réunions du samedi au quai de Conti, de son élection à son décès, et siégea avec Daniel-François-Esprit Auber, Ferdinand Paër, Henri-Montan Berton, Luigi Cherubini et Jean-François Le Sueur pour la section de composition musicale. Ses quatorze collègues de la section de peinture étaient Louis Hersent, Jean-Joseph-Xavier Bidauld, François-Joseph Heim, François-Marius Granet, Jean-Dominique Ingres, Merry-Joseph Blondel, Étienne-Barthélemy Garnier, François Gérard, Michel-Martin Drolling, Horace Vernet, Charles Thévenin, Antoine-Jean Gros, Eugène Delacroix et Carle Vernet. Citons encore James Pradier, Pierre David (dit d'Angers) à la section de sculpture et Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer en architecture.



LE MENESTREL

M. de F... passa ses mains sur son front et réfléchit un moment.

— La critique des journaux s'est évertuée, dit-il, sur les œuvres les plus remarquables de l'exposition de cette année.

Je parlerai d'abord du sujet de la mort de Feraud, où l'art peut se reproduire par toutes les passions, toutes les expressions, où la palette a un vaste champ pour faire revivre les couleurs, les ombres, les jeux de lumière, l'illusion enfin que commande la peinture

Nous opposons à la maladie du corps social de notre ère moderne, maladie d'ennui, de lassitude et d'attente tout ce qui peut l'agiter d'une manière factice; et la plupart des œuvres d'art, dans quelque genre que ce soit, forcés de servir le caprice et la mode, de s'allier au désordre qui nous ravage, cherchant à étaler la fausse splendeur qui éblouit, à peindre les passions atroces qui peuvent encore émouvoir. L'agonie de la société.

La juste critique est armée contre les novateurs qui s'égarent: le style, la forme et le goût, voilà ses remparts inexpugnables : mais je pense qu'un grand nombre de critiques a peut-être jugé un peu rigoureusement le tableau de M. Vinchon.

A mesure que la civilisation s'avance, que la rénovation et le progrès s'élancent au milieu des créations qui croulent : il s'établit dans l'esprit des poètes, des artistes et des savans, des opinions, des théories, des systèmes nouveaux qui varient selon le temps; et ces hommes éclairés, penseurs, observateurs, critiques, admirateurs des beaux-arts s'efforcent d'atteindre tous le but difficile pour les juger, la vérité.

Tantôt, brillante de lumière, elle leur apparaît : sa voix leur dit, qu'afin de réaliser ses espérances de conquêtes sur la nature qu'il veut imiter, le talent doit s'assujétir, d'abord, à la mesure, au calcul, à la froide géométrie; puis, s'avançant dans le champ fécond, sur le riant théâtre de cette belle nature, il marche à pas certains; et l'univers alors déroule devant lui sa poésie ravissante.

Comte Charles de Chatillon.

GYMNASE MUSICAL.

Cette salle de concerts s'est ouverte, le 23 de ce mois, sous les plus heureux auspices; et depuis huit jours la foule élégante, toujours altérée d'émotions et de plaisirs, s'abreuve avec délices à cette nouvelle source de jouissances musicales.

Le boulevart Bonne-Nouvelle, qui jusqu'aujourd'hui, n'avait pour tout élément d'attraction qu'un petit théâtre de gracieux vaudevilles, va devenir le rendez-vous définitif de la belle société de Paris.

Nous avons déjà eu occasion de parler de la disposition intérieure de ce nouveau temple élevé à la musique; il offre la physionomie d'une jolie salle de spectacle. Loges, galeries, baignoires, pourtours, parterre numéroté, balcon et avant-scènes, tout est richement décoré, commodément distribué; les toilettes ressortent avec avantage, et un lustre magnifique répand, sur toutes les surfaces, d'éclatantes gerbes de lumière. Le plafond reproduit toutes nos illustrations lyriques et divers sujets analogues, encadrés avec goût. Cette salle fait honneur au talent collectif de MM. Molinos, Devoir et Pourchet.

Un orchestre nombreux, composé d'artistes distingués, parfaitement dirigé par M. Tilmant, se distingue par l'ensemble, la précision et la vigueur de son exécution.

Déjà MM. Listz, Batta, Folz, Leudet, Franck, et quelques autres, se sont fait entendre dans ces concerts; des symphonies de Weber, de Beethoven, de Spohr ont été dites avec une verve, un éclat, un entraînement, qui rappellent les fêtes musicales du Conservatoire.

C'est une chose bien digne de remarque que cette multiplicité d'artistes exercés que Paris a vus surgir par tous ses pores, dans l'espace de peu d'années. Sans nuire à nos théâtres lyriques, dont les orchestres sont peuplés, les concerts du bazar Saint-Honoré et de la salle Laffitte ont trouvé une légion de musiciens distingués. Sans nuire à Musard et à M. Masson de Puiteuf; le jardin turc a trouvé son orchestre, orchestre brillant, conduit par Baptiste Tolbecque. Et voilà le Gymnase musical qui trouve le sien, sans nuire à personne, sans déplacer qui que ce soit. Nous nageons dans des flots de mélodie, et chaque soir un amas confus de sons harmonieux s'élèvent autour de nous du sein de Paris. C'est une bonne et douce chose que cette atmosphère musicale : cela dilate le cœur, cela fait aimer la vie, cela fait rêver, cela calme les peines morales, cela indemnise de bien des désenchantemens. Et nous avons tant besoin d'être indemnisés!

Nous félicitons M. Saly, fondateur de ces concerts, nous félicitons ses associés d'avoir offert ce nouvel attrait au public. Les suffrages et les encouragemens de la presse ne manqueront pas à leur belle entreprise, et la foule, nous en sommes certains, répondra avec empressement au zèle et à l'activité des directeurs.

Le mot du dernier logogryphe est *Mozart*, dans lequel on trouve *Mort, mot, art, rat, or.*

Chronique.

— M. Reicha vient d'être nommé membre de l'Institut, classe des Beaux Arts, en remplacement de Boyeldieu. Il n'avait pour concurrent que M. Halevy, qui avait obtenu seize voix; M. Reicha en a obtenu vingt.

— Serda vient de débuter avec succès à l'Opéra, dans le rôle de Bertram, de *Robert le Diable*.

— Tous les chefs d'emploi ont repris leurs rôles dans le *Cheval de bronze*, à l'Opéra-Comique. Thenard s'est chargé avec succès du personnage du prince Yang.

— M. Berlioz promet pour après demain, mardi, un grand concert au Gymnase musical.

— Un nouveau quadrille de M. Jullien, intitulé la *Saint-Hubert*, obtient depuis quelques jours beaucoup de succès aux concerts de M. Masson de Puiteuf.

— Musard et Dufrêne n'ont pas cessé d'attirer la foule au bazar Saint-Honoré, et luttent avec avantage contre la belle saison.

— Deux de nos plus jolies romances, l'*Enlèvement* et le *Pardon*, de M. Edouard Brugnières, ont été fréquemment chantées par madame la comtesse de Spa. On sait que ce n'est pas une médiocre faveur pour un compositeur que d'avoir pour interprète la voix suave et si peu prodigue de cette dame.

— M. Struntz, qui remplissait les fonctions de chef des chœurs à l'Opéra-Comique, a cessé d'être attaché à ce théâtre. Il est remplacé par Génot, qui a renoncé à la direction du théâtre de Gand, pour reprendre son double poste à Feydeau.

— La belle partition de la *Juive*, de M. Halevy, est déjà à l'étude à Rouen, à Bordeaux, à Londres et dans plusieurs villes de l'Allemagne.

— La matinée musicale, donnée dimanche dernier au Ranelagh a été très-brillante. On promet pour aujourd'hui un second concert dans lequel on entendra M. Maurice Singer, violoniste, les chanteurs styriens et quelques autres artistes. Les soirées dansantes et musicales du jeudi ont commencé cette semaine; tout annonce qu'elles obtiendront la vogue de l'année dernière.

— M. Poisson, professeur de musique et compositeur distingué, vient de terminer plusieurs morceaux religieux dont on dit beaucoup de bien, et qui seront exécutés le dimanche de la Pentecôte sur l'orgue de l'église St-Eustache.

— Le jeune ténor Teissère a obtenu cette semaine un accueil favorable à l'Opéra-Comique, dans le rôle de Georges, de la *Dame Blanche*.

Aujourd'hui dimanche 31 mai.
Gymnase musical. Boulevart Bonne Nouvelle.
Concert des Champs Elysées.
Concert Musard. Rue Saint-Honoré.
Jardin turc. Concert.
Tivoli. Rue de Clichy.
Ranelagh. Concert. Bal.

FÉLIX LOCQUIN, IMPRIMEUR, RUE N.-D.-DES-VICTOIRES, 16.

138 Annonce de l'élection de Reicha comme membre de l'Institut de France / Oznámení o zvolení Rejchy členem Francouzského institutu. *Le Ménestrel : journal de musique*, 31 mai / květen 1835. F-Pn, FOL-VM-258. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

L'Académie des beaux-arts rendra à Reicha un dernier hommage lors de son enterrement, le 30 mai 1836, au cimetière de l'Est (le Père-Lachaise) où une oraison funèbre aurait été prononcée par Étienne Garnier : le texte imprimé figure dans les pièces annexes du registre des délibérations de l'Académie pour 1836. Deux autres personnes présentes au convoi funèbre, depuis le domicile du défunt 50 rue de la Chaussée-d'Antin jusqu'au cimetière, via l'église Saint-Roch, nous donnent un témoignage différent, voire contradictoire : Pierre Baillot aurait aussi prononcé un éloge funèbre pour son ami, de même qu'Antoine Elwart, le répétiteur de Reicha au Conservatoire. Jacques-Auguste Delaire affirme qu'il n'y aurait pas eu d'hommage de l'Institut (DELAIRE 1837, p. 22).

(PBDR)

Horace Vernet, Charles Thévenin, Antoine-Jean Gros, Eugène Delacroix a Carle Vernet. Uveďme ještě Jamese Pradiera a Pierra Davida (řečeného d'Angers) ze sekce sochařství a Antoina-Laurenta-Thomase Vaudoyera z oboru architektury.

Akademie umění vzdala Rejchovi poslední poctu při jeho pohřbu 30. května 1836 na Východním hřbitově (hřbitov Père-Lachaise), kde měl údajně pronést smuteční řeč Étienne Garnier: vytištěný text proslovu figuruje v dodatcích k zápisům ze schůzí Akademie za rok 1836. Ovšem dvě další osoby přítomné ve smutečním průvodu, který šel z domu zesnulého v čísle 50 rue de la Chaussée-d'Antin přes kostel sv. Rocha (église Saint-Roch) až na hřbitov, podávají o této události jiné, ba dokonce protichůdné svědectví. Nad rakví svého přítele měli pronést smuteční projev také Pierre Baillot a Antoine Elwart, Rejchův pomocný učitel na Pařížské konzervatoři. Jacques-Auguste Delaire tvrdí, že ze strany Institutu nebyla zesnulému věnována žádná pocta (DELAIRE 1837, s. 22).

(PBDR)

9. Compositeur à Paris

a. ANTOINE REICHA : *SYMPHONIE EN* SOL

Vers la fin de son séjour viennois, entre le 13 juillet et le 4 septembre 1808, Reicha composa trois symphonies qu'il numérota, peut-être dans l'intention de les faire publier. La BnF conserve les partitions autographes des symphonies nº 1 en *sol* majeur (F-Pn, MS-14498) et nº 3 en *fa* majeur (F-Pn, MS-14499), toutes deux notées sur un papier inhabituel chez Reicha, qui provient de la manufacture Frantz & Danien à Kautzen (Basse-Autriche). En revanche, la symphonie nº 2 en *ré* majeur semble perdue à l'exception d'un minuscule fragment dont il sera question plus loin.

La symphonie nº 3 connut sa première exécution lors du neuvième exercice des élèves du Conservatoire le 13 mai 1809. Le compositeur avait entretemps, après son retour à Paris, pourvu ses trois symphonies d'une introduction lente.

En revanche, aucune exécution de la symphonie nº 1 n'est documentée. La BnF en conserve pourtant les parties séparées autographes (F-Pn, L-19647 ; fig. 139-140) en plus de la partition d'orchestre. Contrairement à cette dernière, elles sont notées sur des papiers français et sont donc postérieures au retour du compositeur à Paris. Reicha a copié chaque partie en un seul exemplaire, qui pouvait ensuite être reproduit par un copiste. Une autre symphonie de Reicha, en *fa* mineur, probablement composée après son retour à Paris, n'est ainsi parvenue jusqu'à nous que sous la forme d'un matériel d'exécution comportant un exemplaire autographe de chaque partie et des copies supplémentaires non autographes des parties de cordes (F-Pn, MS-14501). Une lettre de Reicha à un certain Mercadier, datée du mardi 23 mai (probablement 1809), confirme cette pratique et pourrait justement concerner une exécution de la symphonie en *sol* majeur : le compositeur y demande à son correspondant de copier des parties supplémentaires d'altos et de

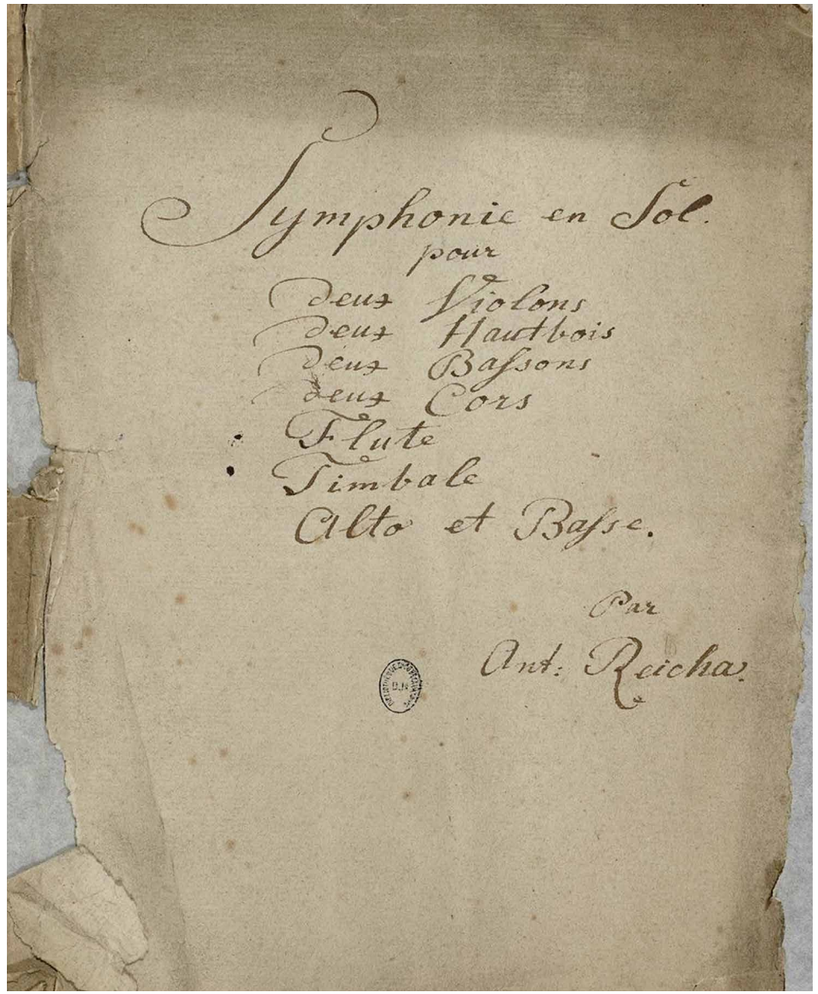
9. Skladatel v Paříži

a. ANTONÍN REJCHA: SYMFONIE V G DUR

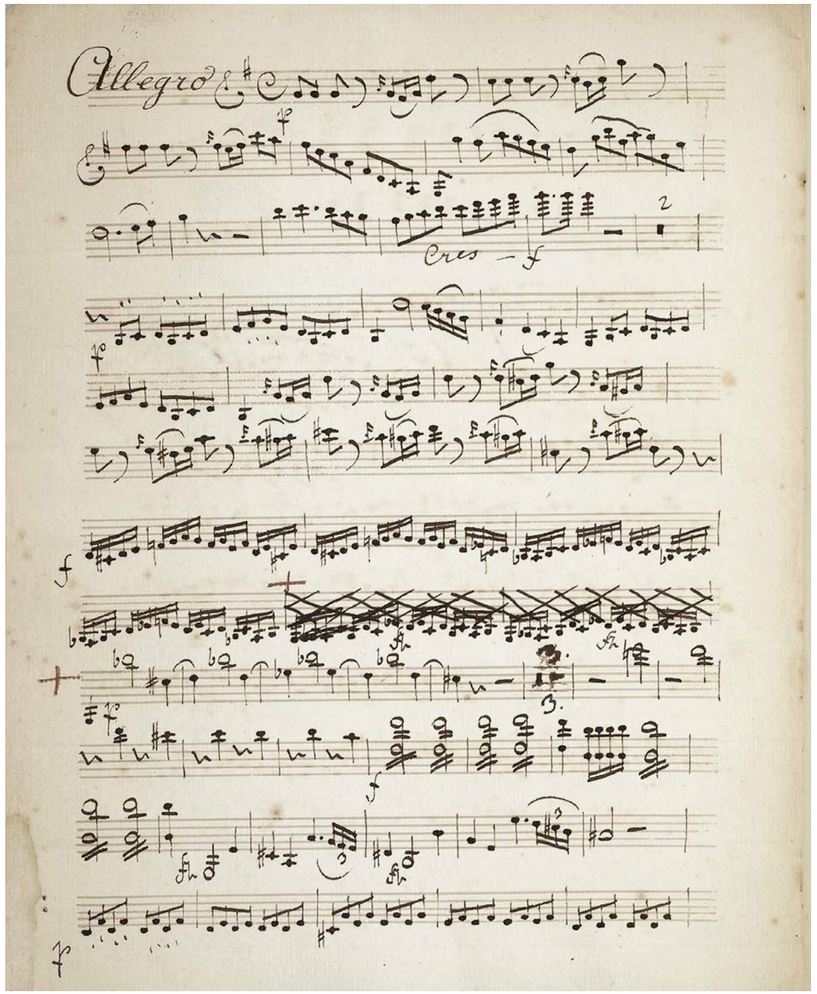
Koncem svého vídeňského pobytu, mezi 13. červencem a 4. zářím 1808, složil Rejcha tři symfonie, které očísloval, možná se záměrem vydat je tiskem. Francouzská národní knihovna uchovává autografní partitury symfonií č. 1 G dur (F-Pn, MS-14498) a č. 3 F dur (F-Pn, MS-14499), jež jsou obě zapsané na pro Rejchu netypickém papíře, pocházejícím z manufaktury Frantz & Danien v Kautzenu (v Dolním Rakousku). Naopak symfonie č. 2 D dur se zdá být ztracená, s výjimkou miniaturního fragmentu, o němž bude řeč dále.

Symfonie č. 3, byla poprvé provedena během devátých praktických cvičení žáků Pařížské konzervatoře 13. května 1809. Mezitím skladatel, již po svém návratu do Paříže, doplnil své tři symfonie o pomalou předehru.

Naopak není doloženo žádné provedení symfonie č. 1. Francouzská národní knihovna z ní však přesto uchovává vedle orchestrální partitury i autografní party (F-Pn, L-19647; obr. 139–140). Na rozdíl od partitury jsou party rozepsány na francouzském papíře, tudíž pocházejí až z doby po návratu skladatele do Paříže. Rejcha opsal každý part v jediném exempláři, který mohl být následně přepsán opisovačem. Jiná Rejchova symfonie, f moll, zkomponovaná pravděpodobně po jeho návratu do Paříže, se totiž do dnešní doby dochovala pouze v podobě provozovacího materiálu, zahrnujícího jeden autografní exemplář od každého partu a navíc další neautografní opisy smyčcových partů (F-Pn, MS-14501). Rejchův dopis jistému Mercadierovi z úterý 23. května (pravděpodobně 1809) takovou praxi potvrzuje a mohl by se týkat právě provedení symfonie G dur. Skladatel ve zmíněném dopise žádá adresáta o pořízení dodatečných opisů violových a kontrabasových partů pro koncertní uvedení, které se mělo konat následujícího



139 Antoine Reicha : *Symphonie en* sol. Parties séparées autographes copiées sur papier français pour une exécution non documentée à Paris / Symfonie G dur. Autografní rukopisné party na francouzském papíře vyrobené pro blíže neznámé provedení v Paříži, [ca 1809?], page de titre / titulní strana. F-Pn, L-19647. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



140 Antoine Reicha : *Symphonie en* sol. Parties séparées autographes copiées sur papier français pour une exécution non documentée à Paris / Symfonie G dur. Autografní rukopisné party na francouzském papíře vyrobené pro blíže neznámé provedení v Paříži, [ca 1809?], partie de 1er violon / part 1. houslí. F-Pn, L-19647. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

basses pour un concert devant avoir lieu le lendemain au Conservatoire, sur lequel nous n'avons aucune autre information (A-Wn, Autogr. 49/13-1 ; fac-similé dans TARANTOVÁ 1970, p. 323-326).

Qu'elles aient servi ou non à une exécution, ces parties permettent de combler l'importante lacune de la partition autographe, dans laquelle manquent les 49 dernières mesures du Menuetto, le Trio tout entier (77 mesures) et les 58 premières mesures du finale, en raison de la perte de plusieurs feuillets au centre du premier cahier du manuscrit. De plus, un feuillet supplémentaire contient la partie de second basson des introductions lentes pour les deux premières symphonies de 1808, dont les autres parties manquent. Celle de la symphonie nº 1 ne figure pas dans la partition d'orchestre ; quant à celle de la symphonie nº 2, il s'agit du seul fragment conservé de cette œuvre, qui nous apprend qu'elle était écrite dans la tonalité de *ré* majeur.

(FPG)

b. ANTOINE REICHA : *QUINTETTES À VENT*

Dans son autobiographie, Reicha considère ses vingt-quatre quintettes à vent comme la principale source de sa réputation en France, avec son enseignement et ses ouvrages didactiques. Il en attribue la genèse à la constatation qu'à son sens « les instrumens à vent n'avaient pas de bonne musique classique, mais pas même de bonne musique. » (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, p. 32 ; REICHA 2011, p. 88). Le premier quintette qu'il composa, dont le manuscrit autographe est daté du 22 juin 1811 (première pièce du recueil factice CZ-Pu, 59 R 1129), ne lui « réussit pas trop », et resta inédit. Ce n'est qu'après avoir pris tous les renseignements nécessaires sur chacun des cinq instruments et avoir médité sur la manière de les combiner et de les faire valoir « selon la nature de chacun d'eux » pour « frapper les auditeurs » qu'il écrivit deux autres quintettes, sans doute vers 1812 ou 1813. L'un d'eux, auquel le critique du *Journal de Paris* du 21 avril 1814, p. 2, ne reprochait que « d'être un peu trop long », fut « merveilleusement exécuté » le 17 avril 1814 par Joseph Guillou à la flûte, Gustave Vogt au hautbois, Claude-Gabriel Péchignier

dne na Pařížské konzervatoři, ale o němž nemáme žádné další informace (A-Wn, Autogr. 49/13-1; faksimile viz TARANTOVÁ 1970, s. 323–326).

Ať už tyto party posloužily ke koncertnímu provedení skladby, či nikoliv, umožňují vyplnit značnou mezeru v autografu partitury, v níž chybí posledních 49 taktů Menuetu, celé Trio (77 taktů) a prvních 58 taktů finále, protože se z prostředka prvního sešitu rukopisu partitury ztratilo několik listů. Navíc jeden další list obsahuje part druhého fagotu obou pomalých předeher prvních dvou symfonií z roku 1808, jejichž další party chybějí. Pomalý úvod symfonie č. 1 není zahrnut v orchestrální partituře. Pokud jde o úvod symfonie č. 2, jedná se o jediný dochovaný fragment tohoto díla, z nějž je patrné, že bylo psáno v tónině D dur.

(FPG)

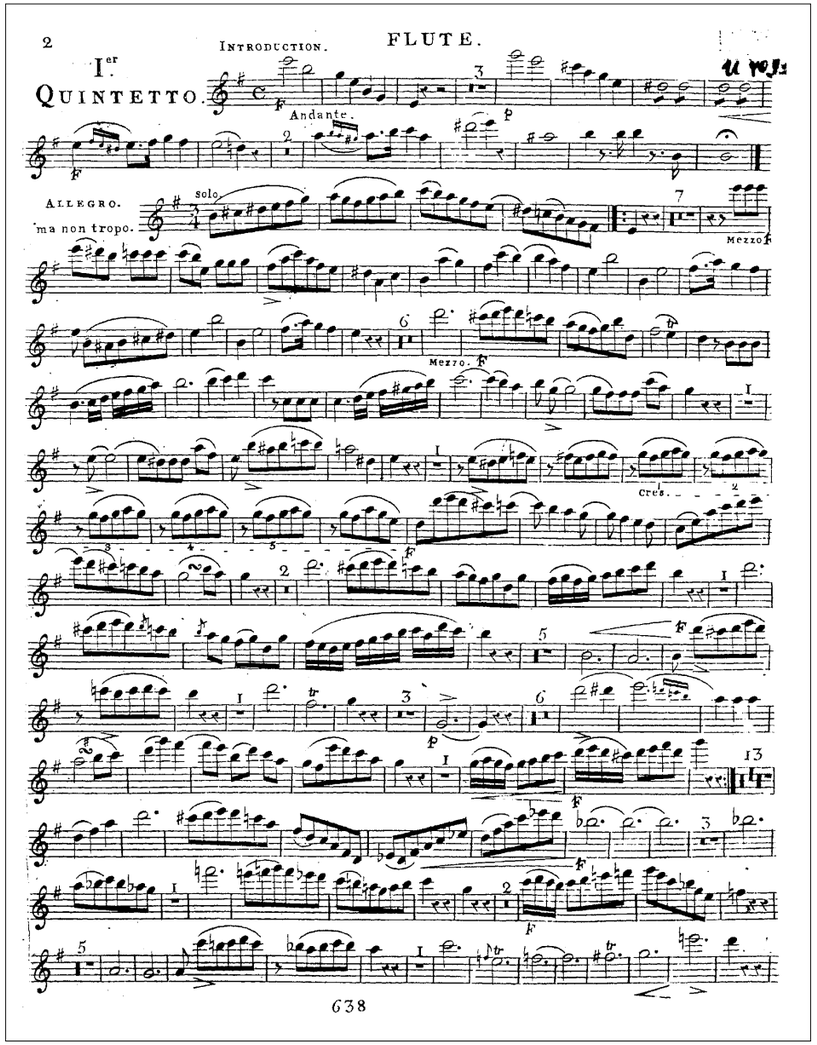
b. ANTONÍN REJCHA: DECHOVÉ KVINTETY

Ve své autobiografii považuje Rejcha svých 24 dechových kvintetů za hlavní zdroj svého renomé ve Francii, společně s výukou a didaktickými pracemi. Genezi kvintetů připisuje konstatování, že podle jeho soudu „pro dechové nástroje nebylo dobré klasické hudby, ba dokonce vůbec žádné dobré hudby“ (REICHA – VYSLOUŽIL 1970, s. 33; srov. REICHA 2011, s. 88). První kvintet, který Rejcha složil a jehož autografní rukopis nese datum 22. června 1811 (první skladba uměle sestavené sbírky CZ-Pu, 59 R 1129), se mu „příliš nepovedl“ a zůstal nevydaný. Teprve poté, co si Rejcha zjistil všechny nezbytné informace o každém z oněch pěti nástrojů a promyslel způsob, jak je spolu kombinovat a zhodnotit „v souladu s přirozeností každého z nich“ tak, aby „posluchače zaujaly“, napsal další dva kvintety, pravděpodobně kolem roku 1812 nebo 1813. Jeden z těchto kvintetů, jemuž kritik deníku *Journal de Paris* z 21. dubna 1814, s. 2, vyčítal pouze to, že „je trochu moc dlouhý“, byl „skvěle proveden“ 17. dubna 1814 Josephem Guillouem na flétnu, Gustavem Vogtem na hoboj, Claudem-Gabrielem Péchignierem na klarinet, Pierrem-Louisem Colinem (řečeným Colin mladší) na lesní roh a Antoinem-Nicolasem Henrym na fagot v rámci praktického cvičení žáků Pařížské konzervatoře (PIERRE 1900, s. 496). Čtyři další skladby z opusu 88 spatřily světlo světa

à la clarinette, Pierre-Louis Colin (dit Colin jeune) au cor et Antoine-Nicolas Henry au basson lors d'un exercice des élèves du Conservatoire (PIERRE 1900, p. 496). Les quatre autres compositions de l'op. 88 virent le jour « quatre ou cinq ans après » à l'instigation de Guillou, Vogt et Henry, ainsi que du clarinettiste Jacques Bouffil et du corniste Louis-François Dauprat ; le manuscrit du nº 5 (deuxième pièce de CZ-Pu, 59 R 1129) est daté de 1817.

Ces œuvres furent fréquemment données en concert par les instrumentistes pour lesquels elles avaient été écrites. Tous avaient étudié au Conservatoire et faisaient partie de l'orchestre de l'Opéra ou de celui de l'Opéra-Comique. Dauprat, Bouffil et Vogt avaient également pris des leçons de composition auprès de Reicha. De plus, Guillou sera témoin de mariage du compositeur, tandis que Dauprat, auquel Reicha dédiera son quintette pour cor et cordes op. 106, sera son éditeur en 1832 et 1833, après avoir repris le fonds de Zetter & Cie, et sera nommé tuteur de ses filles mineures. Ils jouèrent un de ces quintettes dans la salle des Menus-Plaisirs (le Conservatoire) le 21 décembre 1817, au cours d'un concert de charité donné sous les auspices de la duchesse de Duras (les quatuors op. 90 sont dédiés à son mari). Selon la recension parue dans le *Journal de Paris* du 22 décembre 1817, p. 2, « c'est mal à propos que l'on donne à ce morceau le nom de quintette, on devrait plutôt l'appeler un sextuor, afin d'y comprendre les timballes qui y tiennent une partie fort importante », remarque d'autant plus énigmatique qu'aucun nom de timbalier n'est cité. Du 25 janvier au 15 février 1818, les mêmes interprètes donnèrent ensuite les quintettes dans une série de quatre matinées musicales au grand foyer du Théâtre-Italien (salle Favart), à raison de trois quintettes par séance (*Journal de Paris* du 29 janvier 1818, p. 3). On souscrivait en particulier chez l'éditeur de musique Louis-Amand-Dauphin Boieldieu, dit « Boieldieu jeune » (il était le frère cadet du compositeur François-Adrien Boieldieu auquel Reicha succèdera à l'Institut), qui publia l'édition française des six quintettes comme op. 88, en six livraisons et sous forme de parties séparées, comme il était de règle à l'époque pour la musique d'ensemble. Cette première série de quintettes est dédié à Auguste-Michel-Félicité Le Tellier de Souvré (1783-1844), marquis de Louvois, pair de France et arrière-petit-fils du ministre de Louis XIV.

Curieusement, alors que la presse rend compte avec éloge des exécutions des quintettes, elle ne dit mot de leur publication, et l'éditeur se dispensa de son



141 Antoine Reicha : *Quintettes à vent*, op. 88. Paris : Boieldieu, [1817], partie de flûte / part flétny. RUS-Mrg, M3 ИН-3/203. (© Creative commons)

obligation de dépôt légal pour les dix-huit quintettes dont Reicha lui confia la publication – outre l'op. 88, les op. 91 et 99. Pour cette raison, la date de leur mise en vente n'est pas connue avec certitude. La date de composition du quintette n° 5, celles des exécutions en concert, ainsi que les cotages semblent converger vers une publication de l'op. 88 en 1818, année où paraît également une édition chez Schott à Mayence, dont les livraisons sont gravées entre le 9 avril et juillet à 200 exemplaires chacune (D-Mbs, Ana 800.C.I.3, n°s 1088 à 1093).

L'*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* du 15 mai 1819, col. 316, cite l'op. 91 parmi une liste d'éditions arrivées de Leipzig et de Paris et vendues à Vienne chez Sigmund Anton Steiner, le propriétaire de la Chemische Druckerei qui quinze ans plus tôt avait publié les *Trente-six fugues* (voir notice 3a). Boieldieu jeune les a donc probablement publiés dans les premiers mois de 1819. Reicha dédie cet opus à Joseph-Félix Le Blanc de Lacombe (1790-1862), également dédicataire du solo en *mi* majeur pour cor et piano (F-Pn, MS-2500). Ce lieutenant-colonel d'artillerie et corniste amateur renommé dit avoir été à l'origine de la nomination du compositeur au Conservatoire en 1818, puis de son entrée à l'Institut en 1835 (SAINT-GEORGES 1862, p. 50-52) et contribuera pour 100 francs à la souscription pour le monument funéraire de Reicha (DELAIRE 1837, p. [27]). Guillou, Vogt, Bouffil, Dauprat et Henry donnèrent une nouvelle série de quatre matinées musicales consacrées aux quintettes de Reicha les dimanches du 24 janvier au 14 février, toujours au Théâtre Favart (*Journal de Paris* du 7 janvier 1819, p. 2).

Le manuscrit autographe du quintette op. 99, n° 4 (troisième pièce de CZ-Pu, 59 R 1129) est daté de 1819. Les cotages indiquent une publication en 1820. Nous n'avons pas pu identifier plus précisément le dédicataire, Nicolas Estieu, présenté comme un ami du compositeur. Les matinées consacrées aux quintettes par leurs interprètes attitrés eurent lieu cette fois à partir du 2 janvier 1820 (*Journal de Paris* du 20 décembre 1819, p. 3).

Les quintettes op. 100, n°s 2 à 5 furent composés entre mai et septembre 1820 d'après leurs manuscrits autographes (F-Pn, MS-2505 à 2508). On peut reconnaître l'op. 100 dans les « six quintetti nouveaux et inédits » que les interprètes habituels exécutèrent lors de six séances, du 28 janvier au 4 mars 1821, au cours desquelles ils « entremêl[aient] les nouveaux avec les anciens » (*Le Constitutionnel*

„čtyři nebo pět roků poté" z podnětu Guilloua, Vogta a Henryho, klarinetisty Jacquese Bouffila a hornisty Louise-Françoise Dauprata; rukopis čísla 5 (druhá skladba sbírky CZ-Pu, 59 R 1129) je datován rokem 1817.

Tato díla byla často koncertně provozována právě uvedenými hráči, pro které byla původně napsána. Všichni studovali na Pařížské konzervatoři a byli součástí orchestru Pařížské opery, případně orchestru Komické opery. Dauprat, Bouffil a Vogt rovněž navštěvovali Rejchovy hodiny hudební kompozice. Navíc Guillou šel skladateli za svědka na svatbu, zatímco Dauprat, jemuž Rejcha věnoval svůj kvintet pro lesní roh a smyčce, op. 106, se v letech 1832 a 1833 stal jeho vydavatelem po převzetí fondu nakladatelství Zetter & Cie a byl jmenován poručníkem Rejchových nezletilých dcer. Tito hudebníci hráli 21. prosince 1817 jeden z Rejchových kvintetů v sále paláce Menus-Plaisirs (v tehdejším sídle Pařížské konzervatoře) v rámci charitativního koncertu pořádaného pod záštitou vévodkyně de Duras (jejímu manželovi jsou věnovány kvartety, op. 90). Podle recenze otištěné v deníku *Journal de Paris* z 22. prosince 1817, s. 2, „označení kvintet, jež je tomuto kusu přiděleno, není zcela přesné, spíše by se měl nazývat sextetem, aby byly započteny také tympány, které mají ve skladbě velmi významné místo". Tato poznámka je poněkud zmatečná, neboť nikde není uvedeno jméno žádného tympanisty. Mezi 25. lednem a 15. únorem 1818 provozovali titíž interpreti zmíněné kvintety v sérii čtyř hudebních odpolední ve velkém foyer divadla Théâtre-Italien (v sále Favart), a to vždy po třech kvintetech v rámci každého odpoledne (*Journal de Paris* z 29. ledna 1818, s. 3). Subskripce probíhaly zejména u hudebního vydavatele Louise-Amanda-Dauphina Boieldieua, zvaného „Boieldieu mladší" (byl mladším bratrem skladatele Françoise-Adriena Boieldieua, po jeho smrti ho vystřídal ve Francouzské akademii Rejcha), který publikoval francouzskou verzi šesti kvintetů jako op. 88 na pokračování v šesti částech, a to ve formě nástrojových partů, jak to bývalo v této době pro komorní i orchestrální hudbu zvykem. Tato první série kvintetů je dedikována Augustovi-Michelovi-Félicité Le Tellier de Souvré (1783–1844), markýzi de Louvois, francouzskému pairu a pravnukovi ministra Ludvíka XIV.

Zvláštní je, že zatímco tisk pochvalně referoval o koncertním provedení kvintetů, ani slovem se nezmínil o jejich vydání tiskem a vydavatel se vyhnul závazku odevzdat povinný výtisk od všech osmnácti kvintetů, jejichž vydání mu Rejcha svěřil – vedle op. 88 šlo o op. 91 a 99. Z tohoto důvodu není známo přesné datum

du 1er février 1821, p. 4). Comme les années précédentes, on souscrivait pour cette dernière série de concerts hebdomadaires chez Boieldieu, mais pour une raison inconnue il ne les publia pas et ils ne parurent qu'en 1824 chez Zetter & Cie, dont l'associé était Daniel Jelensperger, élève de Reicha (voir notice 9d). Contrairement à son prédécesseur, l'éditeur en fit le dépôt légal en juin 1824 et ils furent annoncés à la *Bibliographie de la France* le 3 juillet suivant (« Musique », n° 202, p. 414). Cette dernière série de quintettes est dédiée à un autre élève de Reicha, François Bonjour, également dédicataire du quintette pour flûte et cordes op. 105 et qui dédia à son maître un recueil de trois quatuors paru chez Schott à Paris en 1828. Reicha devait l'estimer en tant que compositeur puisqu'il inséra sa *Dernière scène d'un final d'opéra*, composée à titre d'exercice, dans l'*Art du compositeur dramatique*. L'op. 100 fut également publié par Schott à Mayence et recensé dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 23 mars 1825, col. 198-200.

Une autre édition des op. 88, 91, 99, parue à Bonn chez Nikolaus Simrock, qui avait côtoyé Reicha dans l'orchestre électoral, figure parmi les « neue Musikalien » annoncées dans la *Abend-Zeitung* du 3 décembre 1823. Simrock publia plus tard une réduction pour piano à quatre mains des trois premiers quintettes de l'op. 88, annoncée dans l'*Allgemeiner Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen* du 15 février 1831, col. 646.

Parallèlement à toutes ces éditions en parties séparées, il existe une mise en partition des vingt-quatre quintettes par Louis-François Dauprat, en quatre volumes manuscrits qu'il offrit le 20 juin 1854 à la bibliothèque du Conservatoire (F-Pn, L-4503 (1-4)).

c. ANTOINE REICHA : *PAS POUR M. ALBERT, EXTRAIT DE SAPHO, ACTE 2*

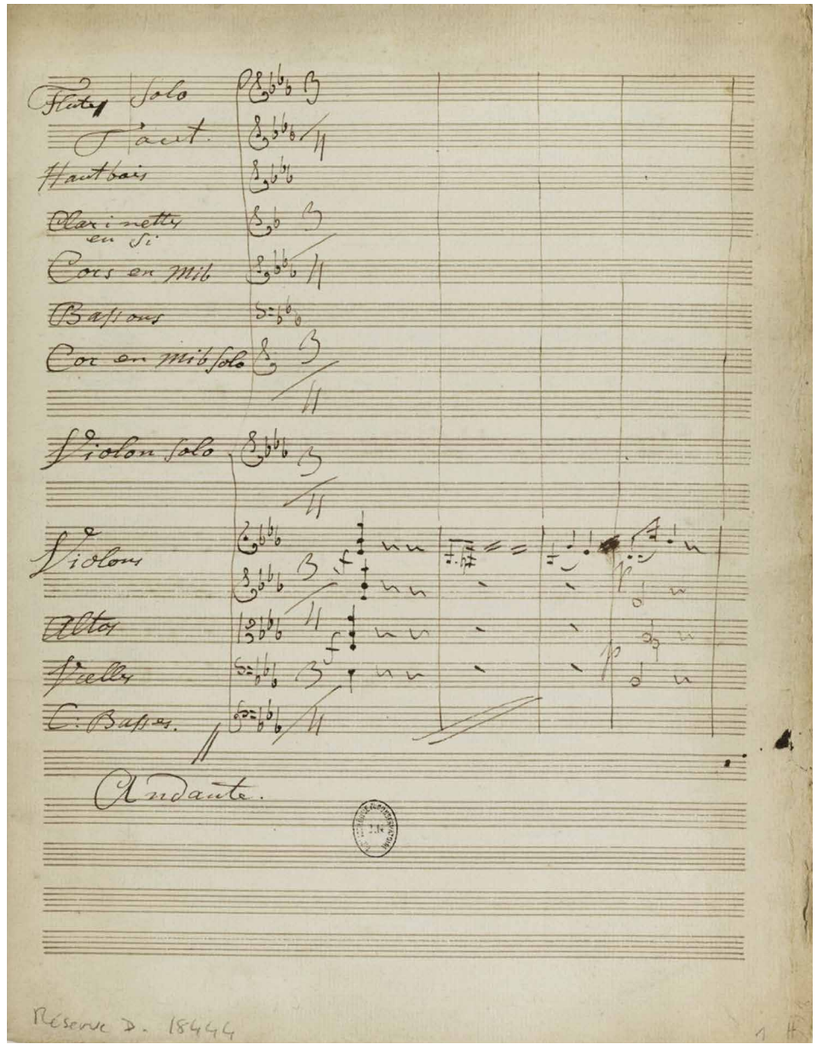
Les travaux d'amélioration du classement et du signalement du fonds Reicha entrepris depuis 2019 ne se déroulent pas toujours de façon linéaire. En effet, il arrive assez régulièrement qu'une source non encore consultée oblige à revenir sur le travail effectué précédemment sur un autre manuscrit. Cela peut se produire quand des feuillets manquants ressurgissent là où on ne les attendait pas, comme ce fut

jejich uvedení do prodeje. Datum složení kvintetu č. 5, data koncertních provedení i čísla ploten shodně poukazují na vydání op. 88 v roce 1818, tedy ve stejném roce, kdy bylo publikováno rovněž jedno vydání u Schotta v Mohuči, jehož jednotlivé části jsou vytištěny mezi 9. dubnem a červencem, každá v počtu 200 exemplářů (D-Mbs, Ana 800.C.I.3, č. 1088–1093).

Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat z 15. května 1819, sl. 316, uvádí op. 91 ve výčtu skladeb pocházejících z Lipska a z Paříže a prodávaných ve Vídni u Sigmunda Antona Steinera, majitele Chemické tiskárny (Chemische Druckerei), který o patnáct let dříve otiskl *Trente-six fugues* (viz heslo 3a). Boieldieu mladší tedy vydal op. 91 pravděpodobně v prvních měsících roku 1819. Rejcha tento opus věnoval Josephu-Félixi Le Blancovi de Lacombe (1790–1862), kterému dedikoval také sólo E dur pro lesní roh a klavír (F-Pn, MS-2500). Tento dělostřelecký podplukovník a renomovaný amatérský hornista zmiňuje, že byl původcem jmenování skladatele na Pařížskou konzervatoř v roce 1818, poté stál i za jeho přijetím do Francouzské akademie v roce 1835 (SAINT-GEORGES 1862, s. 50–52) a přispěl sty franky na sbírku na Rejchův náhrobek (DELAIRE 1837, s. [27]). Guillou, Vogt, Bouffil, Dauprat a Henry uspořádali opět v divadle Favart novou sérii čtyř hudebních odpolední věnovaných Rejchovým kvintetům, a to každou neděli počínaje 24. lednem a konče 14. únorem 1819 (*Journal de Paris* ze 7. ledna 1819, s. 2).

Autografní rukopis kvintetu, op. 99, č. 4 (třetí skladba ve sbírce CZ-Pu, 59 R 1129), je datován rokem 1819. Čísla ploten poukazují na vydání v roce 1820. Nepodařilo se nám přesněji identifikovat adresáta dedikace Nicolase Estieua, jenž je zde představován jako jeden ze skladatelových přátel. Hudební odpoledne, zasvěcená kvintetům jejich stálými interprety, se tentokrát konala od 2. ledna 1820 (*Journal de Paris* z 20. prosince 1819, s. 3).

Jak ukazují autografní rukopisy (F-Pn, MS-2505 až 2508), byly kvintety op. 100, č. 2–5, zkomponovány mezi květnem a zářím 1820. V oněch „šesti nových a dosud nevydaných kvintetech", které jejich obvyklí interpreti provedli v průběhu šesti koncertů uskutečněných mezi 28. lednem až 4. březnem 1821, během nichž „prokládali nové kvintety starými" (*Le Constitutionnel* z 1. února 1821, s. 4), můžeme rozpoznat právě op. 100. Stejně jako v předchozích letech i na tuto poslední sérii každotýdenních koncertů probíhaly subskripce u Boieldieua, ale



142 Antoine Reicha : *Pas pour M. Albert, extrait de Sapho*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1822], début / začátek. F-Pn, RESERVE D-18444. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

z neznámého důvodu je Boieldieu nevydal – vyšly až v roce 1824 u nakladatele Zetter & Cie, jehož společníkem byl Rejchův žák Daniel Jelensperger (viz heslo 9d). Tento nakladatel (na rozdíl od svého předchůdce) odevzdal jejich povinný výtisk v červnu 1824 a 3. července 1824 byly ohlášeny v *Bibliographie de la France* („Musique“, č. 202, s. 414). Tato poslední série kvintetů je dedikována jinému Rejchovu žákovi, Françoisi Bonjourovi, jemuž je věnován rovněž kvintet pro flétnu a smyčce, op. 105, který svému učiteli věnoval soubor tří kvartetů vydaný u Schotta v Paříži v roce 1828. Rejcha si Bonjoura musel jako skladatele vážit, neboť vložil jeho *Dernière scène d'un final d'opéra* (Poslední scénu operního finále), složenou jen jako cvičení, do svého spisu *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele). Op. 100 byl vydán rovněž Schottem v Mohuči a byl recenzován týdeníkem *Allgemeine musikalische Zeitung* z 23. března 1825, sl. 198–202.

Jiné vydání op. 88, 91, 99, publikované v Bonnu u Nikolause Simrocka, který se s Rejchou vídal v kurfiřtském orchestru, figurovalo mezi „novými hudebninami“ („neue Musikalien“) ohlašovanými večerníkem *Abend-Zeitung* ze 3. prosince 1823. Simrock později publikoval čtyřruční klavírní výtah prvních tří kvintetů z op. 88, inzerovaný v *Allgemeiner Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen* z 15. února 1831, sl. 646.

Paralelně s těmito vydáními v partech existuje spartace všech 24 kvintetů z pera Louise-Françoise Dauprata ve čtyřech rukopisných svazcích, které věnoval 20. června 1854 knihovně Pařížské konzervatoře (F-Pn, L-4503 (1–4)).

c. ANTONÍN REJCHA: *PAS POUR M. ALBERT, EXTRAIT DE SAPHO, ACTE 2*

Třídění a zařazování jednotek v rámci Rejchova fondu započaté roku 2019 neprobíhá vždy lineárním způsobem. Poměrně často se stává, že dosud neprozkoumaný pramen přiměje přepracovat již dokončené zpracování jiného pramene. K tomu může dojít, když se na nečekaném místě objeví chybějící listy, jak tomu bylo například u *Concertante* pro flétnu a housle s orchestrem (viz heslo 2b), jehož ofoliování muselo být z větší části přepracováno. Častěji se však zpětně objeví informace umožňující lépe porozumět již zpracovaným rukopisům.

par exemple le cas pour la *Concertante* pour flûte et violon (voir notice 2b), dont la foliotation dut être en grande partie refaite. Plus souvent, des éléments permettant de mieux comprendre des manuscrits déjà vus apparaissent a posteriori.

Le manuscrit sans titre présenté ici illustre ce dernier cas de figure. Il faisait partie, comme *Hercule au mont Oëta* (voir notice 5c), de la liasse de manuscrits abusivement joints à la partition de *Philoctète* (F-Pn, L-19678). Lorsque l'auteur de ces lignes entreprit de le décrire dans le catalogue de la BnF, en décembre 2019, il constata que l'œuvre n'était répertoriée dans aucun des ouvrages de référence à sa disposition et se trouva donc contraint de lui forger un titre et de la dater. La construction de la pièce – une introduction lente suivie d'un « Rondeau » de tempo plus rapide – correspondait à celle de deux œuvres pour cor et orchestre datées de 1823, un *Solo* pour cor alto (F-Pn, L-19665) et un *Rondeau* (F-Pn, L-19666), ce qui l'incita à la considérer comme un autre rondeau, mais avec deux solistes. Cependant, la composition retrouvée présentait plusieurs différences notables avec les deux œuvres de 1823, dont certaines laissaient planer un doute sur la pertinence de cette qualification. Tout d'abord, le cor soliste, bien mis en valeur dans l'introduction, reste muet dans le rondeau, où le violon solo fait en revanche plusieurs apparitions. Ensuite, si la nomenclature de l'orchestre comporte deux clarinettes absentes de celle des deux œuvres pour cor et orchestre citées plus haut, certains des instruments à vent n'y sont employés que très sporadiquement : ainsi, seuls les hautbois interviennent – mais pour un total de trois mesures seulement – dans les 72 mesures de l'Andante introductif ; quant aux clarinettes et à la flûte, elles ne jouent respectivement que dans trois et dix des 121 mesures du rondeau. Peut-être Reicha avait-il pour quelque raison laissé sa pièce inachevée ? Enfin, alors que les deux compositions de 1823, destinées à un effectif identique, sont notées sur un même papier et ont donc dû voir le jour à peu près simultanément, celle-ci s'en distingue non seulement par l'orchestre plus fourni mais par un papier différent.

L'énigme ne trouva sa solution qu'en août 2021, lorsqu'en consultant le matériel de l'opéra *Sapho* conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po, MAT-240) nous reconnûmes la pièce sans titre dans le « Pas pour Mr Albert », exécuté par le danseur Albert Decombe (1787-1865) dans le premier ballet de l'acte II. Le manuscrit nouvellement retrouvé représente une version presque

Rukopis bez názvu, který zde představujeme, patří do této poslední kategorie. Spolu s manuskriptem *Hercule au mont Oëta* (Herkules na hoře Oeta, viz heslo 5c) byl součástí složky rukopisů chybně připojených k partituře opery *Philoctète* (F-Pn, L-19678). Když se v prosinci 2019 autor těchto řádků pustil do popisu rukopisu pro katalog Francouzské národní knihovny, zjistil, že se skladba nevyskytuje v žádném referenčním díle, jež měl k dispozici, musel pro ni tedy vytvořit název a navrhnout datum. Stavba skladby – pomalý úvod následovaný rychlejším „Rondeau" – odpovídala dvěma dílům pro lesní roh a orchestr z roku 1823: *Solo* pro altový lesní roh (F-Pn, L-19665) a *Rondeau* (F-Pn, L-19666). To vedlo k domněnce, že se jedná o další „rondeau", avšak se dvěma sólovými nástroji. Nalezená skladba nicméně vykazovala oproti oběma dílům z roku 1823 několik výrazných rozdílů, z nichž některé vyvolávaly pochybnosti o správnosti tohoto zařazení. Zaprvé, sólový lesní roh, který je řádně vyzdvižen v úvodu, vůbec nehraje v následujícím rondu, v němž se naopak na několika místech objevují sólové housle. Zadruhé, v označení nástrojů na začátku partitury sice nalezneme dva klarinety, které v obou výše zmíněných skladbách pro lesní roh a orchestr chybí, některé dechové nástroje jsou zde však využity velmi zřídka. Například v průběhu skladby nalezneme pouze hoboje, avšak jen po dobu tří taktů v rámci 72 taktů úvodního Andante; co se týče klarinetů a flétny, hrají pouze během tří, respektive deseti z celkových 121 taktů rondeau. Nechal snad Rejcha z nějakého důvodu svoji skladbu nedokončenou? A konečně zatřetí, zatímco obě skladby z roku 1823, které jsou určené pro stejné obsazení, jsou zapsány také na témže papíře (a musely tedy vzniknout víceméně zároveň), tento rukopis se od nich liší nejen větším obsazením orchestru, ale také odlišným papírem.

Záhadu se podařilo vyřešit až v srpnu 2021, kdy bližší studium provozovacího materiálu opery *Sapho*, uloženého v Knihovně-Muzeu Opery (F-Po, MAT-240), umožnilo identifikovat tuto skladbu bez názvu jako „Pas pour Mr Albert" (Tanec pro p. Alberta), tedy tanec, který interpretoval Albert Decombe (1787–1865) v prvním baletu druhého dějství. Nově identifikovaný rukopis představuje téměř definitivní verzi, i když méně rozvinutou oproti variantě provedené v Královské hudební akademii (Académie royale de musique), kde měla *Sapho* premiéru 16. prosince 1822. Sólových partů se ujali Pierre Baillot (1771–1842) a Auguste Blangy (1779–18..), v té době první houslista a sólista na lesní roh z orchestru Pařížské opery (F-Po, PE-2).

définitive mais légèrement moins développée que celle exécutée à l'Académie royale de musique, où la première représentation de *Sapho* eut lieu le 16 décembre 1822. Les parties solistes furent exécutées par Pierre Baillot (1771-1842) et Auguste Blangy (1779-18..), respectivement premier violon et cor solos de l'orchestre de l'Opéra à cette époque (F-Po, PE-2).

La présence de cette pièce dans la liasse jointe au manuscrit de *Philoctète* apparaît ainsi plus logique, car on y trouvait presque exclusivement des fragments de diverses œuvres lyriques de Reicha, allant d'esquisses pour (justement) les airs de ballet de *Sapho* à des extraits de *Natalie* et *Philoctète* préparés pour la gravure des planches de l'*Art du compositeur dramatique* (1833). L'erreur d'identification, qui a été corrigée dans le catalogue de la BnF, confirme le besoin d'un catalogue thématique complet, détaillé et fiable de l'œuvre de Reicha.

(FPG)

d. ANTOINE REICHA : *GRANDE SYMPHONIE DE SALON N° 1*

Maurice Emmanuel avait été le premier à mentionner les trois *Grandes symphonies de salon*, composées l'une en 1825 pour neuf instruments, les deux autres en 1827 pour dix instruments (EMMANUEL 1937, p. 115). Cependant, ces œuvres sont restées introuvables pendant 80 ans, avant de réapparaître de façon inattendue.

En septembre 2017, le département de la Musique de la BnF profitait de la fermeture annuelle de l'établissement pour trier sommairement les archives données en 2008 et 2009 par les Éditions Jobert. L'auteur de ces lignes fut alors averti par une collègue de la présence dans le même fonds de manuscrits de Reicha, qu'elle avait conditionnés précédemment. Il se rendit en magasin pour examiner la boîte en question et eut peine à en croire ses yeux : elle contenait les trois *Grandes symphonies de salon* considérées comme perdues, avec pour chacune la partition autographe et les parties séparées de la main d'un copiste, mais revues par le compositeur ! L'ensemble fut ensuite coté de RES VMA MS-2084 à RES VMA MS-2089.

Durant la fermeture de l'année suivante, l'ensemble Le Concert de la Loge eut le privilège de déchiffrer, dans la salle de lecture fermée au public, les trois

Přítomnost této skladby ve složce připojené k rukopisu opery *Philoctète* se nyní zdá mnohem logičtější. Nacházely se zde totiž téměř výhradně fragmenty různých Rejchových oper, zahrnující (právě) skici hudby k tancům ze *Sapho* či úryvky z *Natalie* a *Philoctèta* připravené k vyrytí v plotnách pro spis *Art du compositeur dramatique* (Umění operního skladatele, 1833). Původní omyl v určení skladby byl v katalogu Francouzské národní knihovny opraven a jen potvrzuje potřebu úplného, podrobného a důvěryhodného tematického katalogu Rejchova díla.

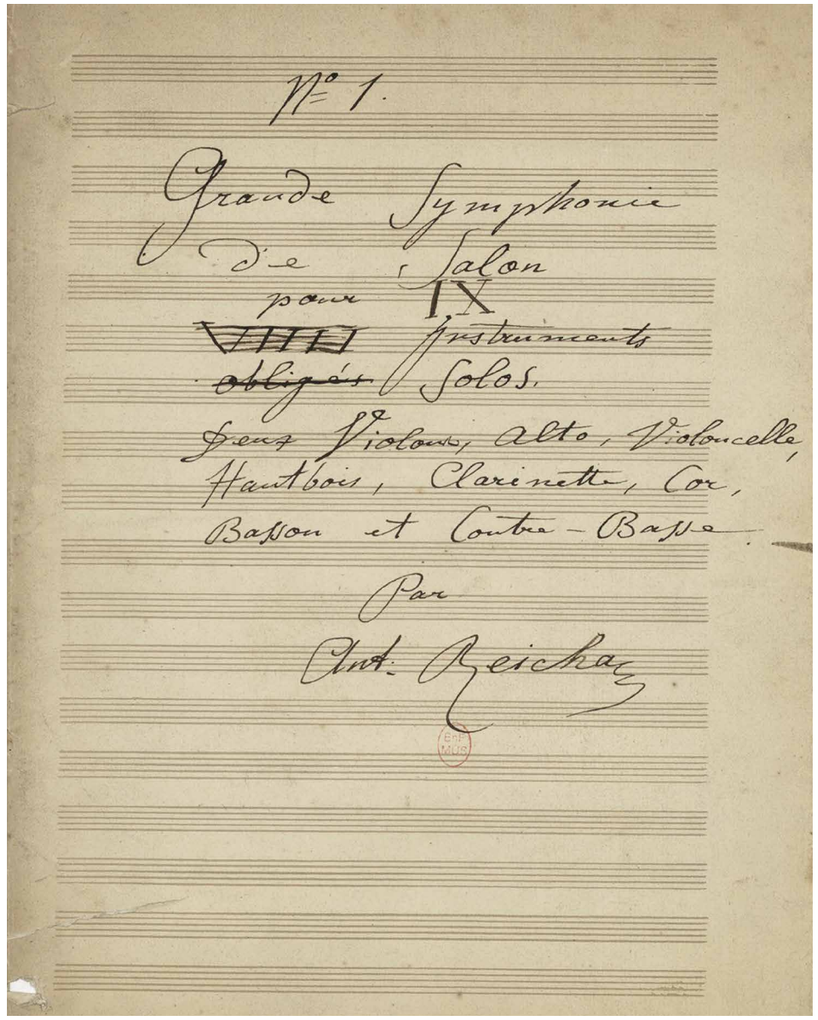
(FPG)

d. ANTONÍN REJCHA: *GRANDE SYMPHONIE DE SALON N° 1*

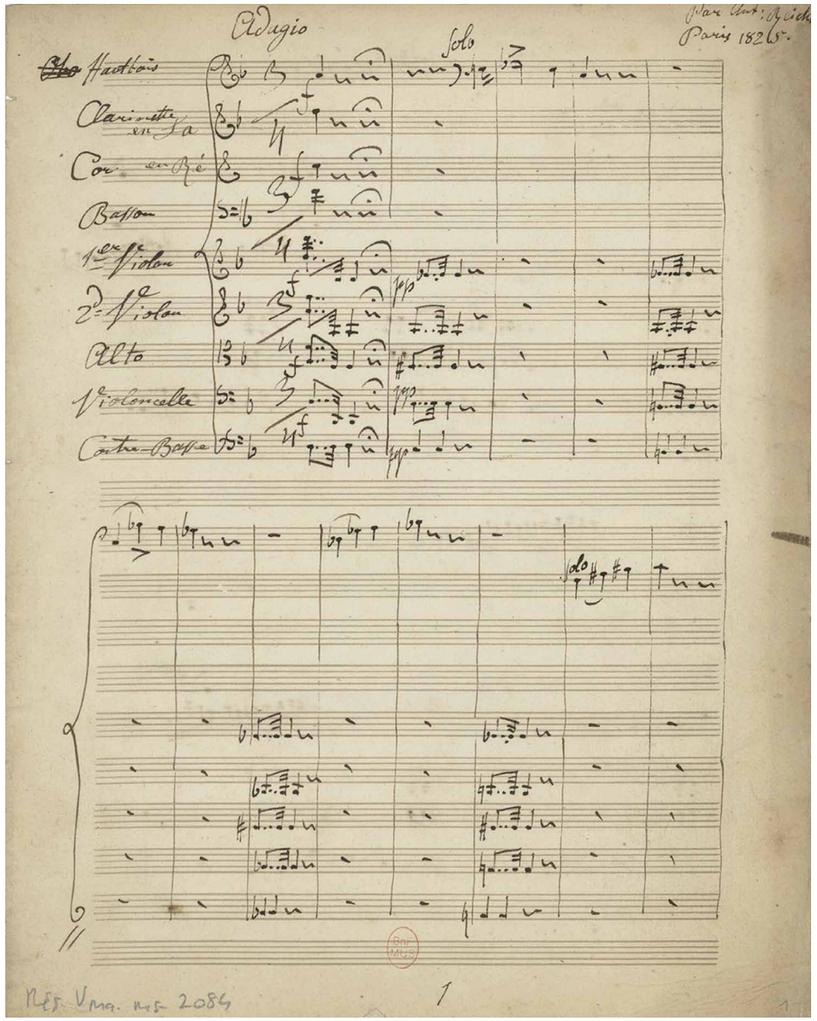
Maurice Emmanuel jako první zmínil tři *Grandes symphonies de salon* (Velké salonní symfonie), z nichž jedna z roku 1825 byla složena pro devět nástrojů a další dvě z roku 1827 pro deset nástrojů (EMMANUEL 1937, s. 115). Tato díla nicméně zůstávala po celých osmdesát let nenalezena, až se jednoho dne nečekaně objevila.

V září 2017 využilo hudební oddělení Francouzské národní knihovny každoročního uzavření instituce k předběžnému roztřídění archivních materiálů, které převzalo v letech 2008 a 2009 od nakladatelství Jobert. Autor těchto řádků byl tehdy upozorněn jednou kolegyní na to, že se v tomtéž fondu nacházejí Rejchovy rukopisy, které kolegyně předtím balila. Vydal se tedy do skladu podívat na dotyčnou krabici a nemohl uvěřit svým očím. Ta obsahovala tři *Grandes symphonies de salon* považované za ztracené, přičemž od každé symfonie zde byl autograf partitury a k němu party rozepsané sice rukou opisovače, ale revidované samotným skladatelem! Celek byl následně zkatalogizován pod signaturami RES VMA MS-2084 až RES VMA MS-2089.

Během uzavření hudebního oddělení Francouzské národní knihovny hned následujícího roku mělo hudební těleso Le Concert de la Loge tu čest moci ve studovně, tou dobou pro veřejnost uzavřené, zahrát z listu z původních partů všechny tři symfonie. Symfonie pro devět nástrojů z roku 1825 byla veřejnosti poprvé představena na koncertě uspořádaném v auditoriu Louvru 10. října 2019 a následně byla také nahrána (Aparté AP211).



143 Antoine Reicha : *Grande symphonie de salon n° 1* en *ré* majeur. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1825, page de titre / titulní strana. F-Pn, RES VMA MS-2084.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



144 Antoine Reicha : *Grande symphonie de salon n° 1* en *ré* majeur. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1825, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, RES VMA MS-2084.
(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

symphonies d'après les parties séparées originales. La symphonie pour neuf instruments de 1825 fut révélée au public lors d'un concert donné à l'auditorium du Louvre le 10 octobre 2019 et enregistrée dans la foulée (Aparté AP211).

La présence des *Symphonies de salon* dans les archives Jobert résulte probablement d'un projet d'édition non réalisé. En 1995, les éditions Jobert, fondées en 1921, rachetèrent le fonds des éditions Costallat, qui avaient elles-mêmes acquis un siècle plus tôt (1898) celui de Simon Richault. Or, on retrouve dans les catalogues de Richault, à partir de 1855, les opus 100 à 107 que Reicha avait publié à partir de 1824 chez différents éditeurs : Pleyel pour l'opus 105, et Zetter & Cie pour les autres.

Dans cette dernière raison sociale, Sébastien Zetter s'étant retiré dès 1825, c'était donc surtout la « compagnie » qui comptait, à savoir Daniel Jelensperger (1799-1831), par ailleurs élève de Reicha et son répétiteur au Conservatoire de 1818 à 1830. Après la mort de Jelensperger en 1831, le fonds fut repris jusqu'en 1833 par le compositeur le mieux représenté au catalogue Zetter, le corniste Louis-François Dauprat (1781-1868), lui aussi élève de Reicha pour la composition et l'un des destinataires des quintettes à vent (voir notice 9b). La trace du fonds de Zetter & Cie se perd ensuite pendant une vingtaine d'années jusqu'à sa réapparition chez Richault. Entretemps, la symphonie à dix instruments n° 2 en *mi* mineur avait été exécutée le 4 février 1849 par la Société de musique classique des frères Tilmant, par ailleurs interprètes réguliers des quatuors de Reicha. Or, les parties séparées de cette symphonie portent des minutages, qui suggèrent qu'elles ont pu servir à cette exécution, la seule documentée au XIXe siècle pour une de ces trois œuvres.

À côté des *Symphonies de salon*, terme qui ne paraît pas avoir été utilisé avant lui, Reicha a écrit deux œuvres pour les mêmes formations, mais dont les intitulés se réfèrent simplement au nombre d'exécutants. L'*Octuor* en *mi* bémol majeur op. 96, publié en 1820, devient, si l'on prend en compte sa partie de contrebasse *ad libitum*, un nonette qui met en jeu le même effectif que la *Symphonie de salon* en *ré* majeur de 1825. Le *Diecetto* en *la* majeur (1828), dernière œuvre de grande dimensions de Reicha, cité par Delaire et Emmanuel – ce dernier d'après le *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* dressé par Antoinette Reicha (voir chapitre III) – mais qui demeure introuvable, est quant à lui composé pour la même distribution que les deux œuvres en *si* bémol majeur et *mi* mineur de 1827.

Přítomnost *Grandes symphonies de salon* v archivech nakladatelství Jobert je pravděpodobně výsledkem neuskutečněného nakladatelského plánu. V roce 1995 odkoupilo nakladatelství Jobert, založené roku 1921, fond nakladatelství Costallat, které zase o století dříve (1898) odkoupilo fond nakladatele Simona Richaulta. A právě v katalozích Richaulta nacházíme počínaje rokem 1855 opusy 100–107, které Rejcha vydával od roku 1824 u různých nakladatelů: u Pleyela op. 105, u Zettera & spol. ostatní zmíněná díla.

Vzhledem k tomu, že z této posledně zmíněné firmy se Sébastien Zetter od roku 1825 stáhl do ústraní, zůstávala důležitá především „společnost" jako celek, již tvořil Daniel Jelensperger (1799–1831), mimochodem žák Rejchy a jeho pomocný učitel na Pařížské konzervatoři v letech 1818–1830. Po smrti Jelenspergera v roce 1831 byl nakladatelský fond převzat až do roku 1833 hornistou Louisem-Françoisem Daupratem (1781–1868), v Zetterově katalogu tehdy nejzastoupenějším skladatelem, který byl rovněž žákem Rejchy v oboru skladby a zároveň jedním z adresátů jeho dechových kvintetů (viz heslo 9b). Stopa fondu nakladatele Zetter & Cie se následně přibližně na dvacet let vytratila, znovu se objevila u Richaulta. Mezitím byla ovšem symfonie pro deset nástrojů č. 2 e moll provedena 4. února 1849 Société de musique classique (Společností pro vážnou hudbu) bratrů Tilmantových, kteří byli mimo jiné pravidelnými interprety Rejchových kvartetů. Party této symfonie obsahují i přesné časové rozvržení (minutáž), což poukazuje na to, že mohly sloužit právě ke zmíněnému provedení symfonie, jež bylo jediným uvedením některého z těchto tří děl, které máme pro 19. století doložené.

Vedle salonních symfonií (tento termín nebyl před Rejchou podle všeho vůbec používán) napsal Rejcha dvě skladby pro stejná hudební tělesa, jejich tituly však odkazují jednoduše na počet interpretů. *Octuor* (Oktet) Es dur, op. 96, vydaný roku 1820, se stává nonetem, zahrneme-li i part pro kontrabas *ad libitum*, a uplatňuje se v něm stejný počet hráčů jako v *Grande symphonie de salon* D dur z roku 1825. *Diecetto* A dur (1828), poslední Rejchovo rozsáhlé dílo, citované Delairem a Emmanuelem – ten skladbu znal na základě katalogu *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par Antoine Reicha* sepsaného rukou Antoinette Reicha (viz kapitola III) –, ale které zůstalo nedochované, je komponované pro stejné nástroje jako obě skladby B dur a e moll z roku 1827. Pouze srovnávací studie by mohla stanovit, jestli volba názvu odráží skutečné rozdíly v hudebním pojetí.

Seule une étude comparative pourrait établir si le choix du titre se traduit par de réelles différences dans l'approche musicale ; quoi qu'il en soit, Reicha exclut une exécution orchestrale de ses trois *Symphonies de salon* puisque leurs pages de titre les destinent explicitement à des « instruments solos ».

Après Reicha, Henri Bertini (1798-1876) reprend ce même titre dans son op. 174 pour piano, flûte, hautbois, clarinette, 2 cors, basson, trompette, alto, violoncelle et contrebasse (LEMOINE 1858, p. 107). L'œuvre, composée à la fin des années 1840 d'après son numéro d'opus, semble aujourd'hui introuvable. Plus près de nous, le Norvégien Magne Hegdal (*1944) a écrit en 1995 et 1996, alors que les manuscrits des trois compositions de Reicha étaient encore inaccessibles, une *Grande symphonie de salon* explicitement sous-titrée *Hommage à Antoine Reicha*, dont le premier mouvement s'intitule « La grande coupe binaire » et le troisième « Mesure composée » (HEGDAL 1997) ! Mais depuis la *Kammersymphonie* (Symphonie de chambre) op. 9 d'Arnold Schoenberg (1906), les symphonies pour ensemble d'instruments solistes adoptent généralement cette dernière appellation.

(FPG)

Ať už je tomu jakkoli, Rejcha přímo vyloučil orchestrální provedení svých tří salonních symfonií, protože jejich titulní strany je explicitně určují pro „sólové nástroje".

Po Rejchovi používá tentýž název Henri Bertini (1798–1876) pro svůj op. 174 pro klavír, flétnu, hoboj, klarinet, dva lesní rohy, fagot, trubku, violu, violoncello a kontrabas (LEMOINE 1858, s. 107). Skladba, zkomponovaná podle svého opusového čísla na konci čtyřicátých let 19. století, je dnes považována za ztracenou. V letech 1995 a 1996, tedy v době, kdy ještě rukopisy zmíněných tří Rejchových skladeb nebyly zpřístupněny, napsal norský skladatel Magne Hegdal (*1944) *Grande symphonie de salon* (Velkou salonní symfonii) s explicitním podtitulem *Hommage à Antoine Reicha* (Pocta Antonínu Rejchovi). Její první věta je nazvána „La grande coupe binaire" (Velká dvojdílná forma) a třetí „Mesure composée" (Složený takt) (HEGDAL 1997). Ovšem od vzniku *Kammersymphonie* (Komorní symfonie), op. 9, Arnolda Schoenberga (1906) se symfonie pro skupinu sólových nástrojů nazývají obvykle právě takto.

(FPG)

POSTLUDE / DODATEK

Reicha et moi

J'éprouve un vif intérêt pour Reicha et pour sa musique, et ce depuis mon plus jeune âge où j'ai découvert ses fugues de l'op. 36. Très peu de ses compositions étaient disponibles à l'époque, mais j'ai appris progressivement à le connaître. Dans le cadre de mon travail d'enseignant à l'Académie norvégienne de musique, j'ai fait des conférences sur lui et j'en ai même fait le sujet principal de certains de mes cours théoriques.

En ma qualité de compositeur, Reicha a toujours été pour moi une grande source d'inspiration. Par deux fois j'ai réutilisé des titres de ses œuvres. Lorsque j'ai écrit ma *Grande symphonie de salon* (*Hommage à Antoine Reicha*) en 1966, aucune de ses œuvres qui portaient ce titre n'avait été mise au jour (on doutait même de leur existence). Dans l'ensemble, mon œuvre n'a aucun rapport avec celle de Reicha (mis à part son côté original !), mais elle contient des références à sa musique sur les plans rythmique et formel. La plus importante est la forme du mouvement principal de longueur disproportionnée (*La grande coupe binaire*), inspirée par la description que Reicha fait de la forme sonate (dans son *Traité de haute composition musicale*), laquelle se démarque de la description habituelle.

Practische Beispiele (Exemples pratiques) est le titre d'une suite (de 1999) tirée du recueil complet de ce que j'ai appelé mes « Annotations », pièces pour piano composées sur un matériau tiré de certaines de mes autres œuvres. Leur envergure ne peut se comparer à la grande œuvre de Reicha qui porte le même titre — œuvre qui n'existait qu'en manuscrit et que je connaissais par une copie fournie par la Bibliothèque nationale de France. Cependant le titre me parut adéquat, puisque la musique est la démonstration pratique des possibilités d'un matériau donné. Elle contient aussi une fugue assez développée.

Rejcha a já

O Rejchu a jeho hudbu se živě zajímám od svého nejútlejšího mládí, kdy jsem objevil jeho fugy z op. 36. Tehdy bylo k dispozici jen velmi málo jeho skladeb, ale postupně se mi podařilo se s ním seznámit více. V rámci své výuky na Norské hudební akademii jsem o něm přednášel, a dokonce jsem z něj učinil hlavní téma některých svých teoretických kurzů.

Pro mě jako skladatele byl Rejcha vždy významným zdrojem inspirace. Podvakrát jsem využil názvy jeho děl. Když jsem v roce 1996 napsal svou *Grande symphonie de salon* (*Hommage à Antoine Reicha*) – Velká salonní symfonie (Pocta Antonínu Rejchovi) –, žádná z jeho skladeb nesoucí tento název nebyla ještě zveřejněna (a dokonce byla zpochybňována i jejich samotná existence). V hlavních rysech nemá mé dílo žádný vztah s dílem Rejchovým (s výjimkou jeho originálního charakteru!), ale obsahuje rytmické i formální odkazy na jeho hudbu. Nejdůležitější je forma hlavní věty nepoměrně dlouhé ke zbytku skladby (*La grande coupe binaire* – Velká dvojdílná forma), inspirovaná Rejchovým popisem sonátové formy (v jeho *Traité de haute composition musicale* – Pojednání o pokročilé hudební kompozici), který se liší od běžného popisu.

Practische Beispiele (Praktické příklady) je titul suity (z roku 1999) z kompletního souboru mých „Anotací", jak jsem je nazval, tedy klavírních skladeb složených z materiálu vybraného z některých mých jiných děl. Jejich rozsah se nemůže srovnávat s velkým dílem Rejchovým, nesoucím tentýž název – Rejchovo dílo existovalo pouze v rukopise a já jsem se s ním seznámil díky kopii poskytnuté Francouzskou národní knihovnou. Nicméně název se mi zdál být příhodný, protože tato hudba je praktickou ukázkou možností daných určitým materiálem. Obsahuje také poměrně rozvinutou fugu.

Cet intérêt pour Reicha ne s'est jamais démenti, et sa musique est heureusement devenue de plus en plus accessible. Un bon (premier) enregistrement de toute œuvre importante ne peut manquer d'être une grande source de joie et d'inspiration.

Magne Hegdal

Tento zájem o Rejchu mě nikdy neopustil, jeho hudba je naštěstí stále přístupnější. Dobrá (první) nahrávka jakéhokoli významného díla je samozřejmě pokaždé zdrojem velké radosti a inspirace.

Magne Hegdal

Summary in English

It is only in the last few decades that the status of Antoine Reicha (1770-1836) as an important figure in the history of music has begun to be widely recognized. Born in Prague, he left Bohemia at the age of eleven, and ended his life as a naturalized French citizen. Even though he himself claimed to have forgotten his mother tongue, it was Czech-speaking musicologists who showed a greater interest in his work initially, rather than francophones.

Maurice Emmanuel's *Antoine Reicha: biographie critique*, published a year after the 100th anniversary of Reicha's death, remained for a long time the only work on Reicha in French. In 1970, Jiří Vysloužil published a bilingual edition of Reicha's autobiography, in French and Czech, to commemorate the 200th anniversary of the composer's birth, and seven years later Olga Šotolová published a comprehensive biography, including a thematic catalogue of his works. This monograph was translated into English in the early 1990s, thus reaching a readership beyond the former Czechoslovakia. Since the 1960s, critical and practical editions of Reicha's music have been published by Czech and Slovak musicologists, yet only in the past decade have substantial scholarly works appeared from other sources. These either drew on the earlier publications or were inspired by thitherto unknown pieces recently discovered in Reicha's legacy and which are to be found in the Bibliothèque nationale de France (BnF). These scholarly publications include critical bilingual editions, in French and German, of Reicha's unpublished theoretical texts, edited by Hervé Audéon, Alban Ramaut and Herbert Schneider, and published by Georg Olms Verlag; now extended to include new scores from the collection in the BnF. One may also cite Louise Bernard de Raymond's doctoral dissertation on Reicha's string quartets and her latest publication co-edited with Fabio Morabito published in 2021 by Ut Orpheus, as well as two international

conferences held in April 2013 in Paris and November 2017 in Lucca. From 2009 to 2016, Roman Dykast translated four of Reicha's major treatises into Czech, adding annotations, and since 2014 an ongoing series of editions and re-editions of Reicha's compositions for piano, edited by Michael Bulley, has been issued by the French publishers Symétrie.

On the occasion of the 250th anniversary of Reicha's birth, a year-long project entitled *Reicha Visionnaire* was launched jointly in 2020 by the Czech Embassy in France, the BnF, and the French association aCROSS. Its aim was not only to increase international awareness of Reicha and his music but also to announce the recently discovered works, in the hope of inspiring further research. In spite of the difficulties caused by the pandemic, several events took place. A day-long colloquium was held on 4th February 2020 at the BnF, and a second one was planned for December 2020 at the Moravian Library in Brno. The latter was rescheduled and took place online on 9th – 10th April 2021. A meeting of scholars and artists, originally planned for autumn 2020, eventually took place on 18th October 2021. It was organised by the association aCROSS in collaboration with several French universities and involved Reicha scholars together with artists working with intermedia. All these events were accompanied by performances of Reicha's music. Finally, an exhibition featuring the recently discovered works was planned.

The exhibition *Antoine Reicha: Lost and Found*, which was to be mounted in the Moravian Library in the autumn of 2020, was finally organised as an online exhibition. This enabled a more active collaboration between the Moravian Library and the BnF, sealed through an official agreement pledging collaboration for the following two years. The bilingual Czech-French exhibition, which can be accessed from anywhere in the world, is the fruit of months of joint effort. Crucial stages of Reicha's life and career are presented in nine thematic units, drawing on the recently discovered manuscripts and other documents. Most of these manuscripts are deposited in the BnF, while the Moravian Library provided first editions of Reicha's works found in its collections. These are complemented by other archive material and miscellaneous documents that help us to complete the gaps in our knowledge. All the thematic units are accompanied by examples of Reicha's music, so that users can form their own opinions.

The idea of publishing a catalogue emerged only when we decided to move the exhibition to an online platform. In the months following the opening of the exhibition, which was by coincidence on the 251st anniversary of Reicha's birth, that is, 26th February 2021, more discoveries were made, which served as inspiration for the catalogue. This is why it was published nearly a year after the exhibition was launched. Astonishing findings were made even only a few weeks before the catalogue was completed. Examples are Gossec's report on the scores Reicha sent to the Institut de France in 1798 and the documents acknowledging the receipt of Reicha's manuscripts by the library of the Conservatoire de Paris. All these findings helped us fill the missing gaps in the history of this extraordinary collection.

The catalogue is divided into two parts, which are interdependent and which present the subject-matter from different perspectives. For the first part, we approached experts on Reicha's work and life, resulting in nine scientific studies, which address areas related to the various thematic units, alongside themes outside the scope of the exhibition. It was not our aim to present an outline of the whole of Reicha's life and work, but rather to concentrate on the latest research. The opening study, written by the curators of the exhibition, focuses on Reicha's Czech ancestors and his childhood in Prague. By comparing different versions of Reicha's autobiography and delving into resources such as parish registers, local archives and the history of buildings, the study portrays the historical milieu of Reicha's family and the conditions in which the composer spent his early years. From another angle, Reicha's distant relative, Philippe Bernard de Raymond, explores Reicha's French descendants and looks at accounts that mention the composer. Moving from Reicha's life to his work, François-Pierre Goy presents in detail the collection of manuscripts of Reicha's works that are held in the BnF. He introduces the resources, as well as recounting the history of the collection, which spans more than two hundred years. This chapter also offers an overview of the recently discovered manuscripts, including those found only a few months before the book's publication.

The following chapters develop the thematic units of the exhibition and particular aspects of Reicha's work. Herbert Schneider sums up what is known about the relationship between Reicha and Beethoven and their reciprocal inspiration. The pianist and musicologist Henrik Löwenmark presents Reicha's varied work for piano solo. Louise Bernard de Raymond sets Reicha's string quartets in the broader

context of early 19th-century works in that format. Two chapters are devoted to Reicha's operas, which have not normally been a principal topic of interest for researchers. The first of these chapters, by Jana Franková and François-Pierre Goy, is intended to provide a basis for further research. They summarise what is known about Reicha's composition of operas and mention the most recent discoveries. In the second, Soňa Šinclová and Jaroslav Stanovský analyse Reicha's last three serious operas, which the composer himself held in high regard. Finally, Frank Heidlberger opens up the challenging subject of Reicha's role as teacher and theorist, the two aspects that at first secured him a place in musical history.

The second part of the book is the catalogue, which contains entries for the main exhibits, arranged to match the thematic units of the exhibition. Sometimes more than one document is grouped under a single entry. As for Reicha's own pieces, we focused on their history and the collections they are part of, a suitable approach when assessing the collections of two partner libraries, but one that has often not been fully adopted in previous studies. We have also been able to correct some mistakes originating from reference works, such as inaccurate publication dates, misleading biographical data, and even imprecisely identified pieces of music. In addition, we have provided an overview of the work done during the last two hundred years by the librarians who have looked after these documents, acting as middlemen between the resources of knowledge and the public.

A particularly intriguing entry in the catalogue is the analysis of Reicha's notebook, found recently in exceptional circumstances in March 2021 in Paris. It is now held in the BnF. Under the entry, photographs of all the used pages of the notebook can be found.

The epilogue that concludes the catalogue was written by the Norwegian composer Magne Hegdal (b. 1944), who describes his first encounter with Reicha's work and explains what significance Reicha has for a composer in our time.

Liste des illustrations / Seznam vyobrazení

1. La ville royale de Klatovy, gravure sur cuivre / Královské město Klatovy, mědiryt, 1804. CZ-Bsa, Fond D 22 Sbírka map a plánů, cote / sign. 1197. (© Moravský zemský archiv v Brně)
2. Antoine Reicha : *Notes sur Antoine Reicha*. Manuscrit / Rukopis, [1838?]. F-Po, RES PIECE-3, p. 51 / s. 51. (© Bibliothèque nationale de France)
3. Notice biographique anonyme sur Antoine Reicha. Manuscrit / Anonymní životopisný text o Antonínu Rejchovi. Rukopis, [1833-1835?]. F-Po, RES PIECE-4, p. 1 / s. 1. (© Bibliothèque nationale de France)
4. Notice biographique anonyme sur Antoine Reicha. Manuscrit / Anonymní životopisný text o Antonínu Rejchovi. Rukopis, [1833-1835?]. F-Po, RES PIECE-4, p. 12 / s. 12. (© Bibliothèque nationale de France)
5. Détail de la plaque commémorative de la maison natale de Josef Reicha / Detail pamětní desky na rodném domě Josefa Rejchy. (© foto Jana Franková)
6. Ferme à Chudenice n° 28, actuelle rue Kvapilova, maison natale de Josef Reicha / Statek v Chudenicích č. 28, nyní Kvapilova 28, rodný dům Josefa Rejchy. (© foto Jana Franková)
7. Jindřich Eckert : Vue sur la maison n° 916 dans la rue Kozí, Vieille Ville de Prague, avant sa démolition en 1904, photographie prise le 19 avril 1904 / Celkový pohled na dům čp. 916 v Kozí ulici na Starém Městě před zbořením v roce 1904, snímek z 19. dubna 1904. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VIII 35. (© Archiv hlavního města Prahy)
8. Détail de la maquette de Langweil avec la maison natale d'Antoine Reicha, ca 1830 / Výřez Langweilova modelu s rodným domem Antonína Rejchy, kolem 1830. CZ-Pmp, Digitalizace Langweilova modelu Prahy. (© Muzeum hlavního města Prahy)
9. Maison actuelle, bâtie en 1904-1905, au 5 rue Kozí / Současný dům, postavený v letech 1904–1905, v Kozí ul. č. 5. (© foto Tomáš Kulišťák)

10. Vue sur la maison Platýz avant son achèvement, après 1813 / Pohled na nedostavěný Platýz po r. 1813. CZ-Pmp, inv. č. 19694/22. (© Muzeum hlavního města Prahy)
11. Johann Georg Ringle : La rue Havelská avec le Tadlmark (marché aux puces) juif, vers 1740. Gravure sur cuivre d'après F. B. Werner. La cinquième maison du côté gauche, la dernière ayant un pignon donnant sur la place, est le futur n° 499, maison natale de Korona Pohlová. / Havelská ulice s židovským Tadlmarkem (bleším trhem), kolem 1740. Mědiryt podle F. B. Wernera. Pátý dům zleva, poslední se štítem směřujícím do náměstí, je rodný dům Korony Pohlové, pozdější čp. 499. CZ-Pmp, inv. č. 7277. (© Muzeum hlavního města Prahy)
12. Jindřich Eckert : Vue dans la rue Rytířská avec les maisons n°s 405, 406, 407 et 408 dans la Vieille Ville de Prague – avant la construction du Marché couvert de la Vieille Ville / Pohled do Rytířské ulice s domy čp. 405, 406, 407, 408 na Starém Městě – před postavením staroměstské tržnice, ca 1890. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VI 2/3. (© Archiv hlavního města Prahy)
13. Détail de la maquette de Langweil : bloc de maisons au coin des rues Havelská et Melantrichova, ca 1830. / Blok domů na nároží Havelské a Melantrichovy ulice, kolem 1830. Antonín Langweil, maquette en papier / papírový model. CZ-Pmp, inv. č. 127795. (© Muzeum hlavního města Prahy)
14. Antonín Alexander : Vue de la façade de la maison n° 500 dans la rue Kožná. À gauche la maison n° 499, à droite la maison n° 747 de la Vieille Ville, photographie prise le 16 avril 1945 / Pohled na část průčelí domu čp. 500 do Kožné ulice. Vlevo část domu čp. 499, vpravo čp. 747 na Starém Městě, foto 16. 4. 1945. CZ-Pam, Sbírka fotografií, I 4794. (© Archiv hlavního města Prahy)
15. Maison n° 499 dans la rue Kožná / Dům čp. 499 v Kožné ulici. (© foto Jana Franková)
16. Maison au 7, rue Náprstkova / Dům Náprstkova 7. (© foto Luděk Linhart)
17. Vue sur la place Malé náměstí, la maison verte au milieu est le n° 6 / Pohled na Malé náměstí, zelený dům uprostřed čp. 6. (© foto Luděk Linhart)
18. Jindřich Eckert : Vue sur la fontaine de l'époque de la Renaissance sur la place Malé náměstí. À l'arrière-plan les maisons n°s 4, 5, 6 (de droite à gauche) de la Vieille Ville, photographie prise 1890-1891 / Pohled na renesanční kašnu s mříží na Malém náměstí. V pozadí domy čp. 4, 5, 6 (zprava doleva) na Starém Městě, foto 1890–1891. CZ-Pam, Sbírka fotografií, VIII 552. (© Archiv hlavního města Prahy)

19. Détail de la maquette de Langweil : maison n° 288 au coin des rues Karoliny Světlé et Konviktská, ca 1830. / Blok domů na nároží Karoliny Světlé a Konviktské ulice, rohový dům čp. 288, kolem 1830. Antonín Langweil, maquette en papier / papírový model. CZ-Pmp, inv. č. 127795. (© Muzeum hlavního města Prahy)
20. Maison au 4, rue Kamzíková / Dům Kamzíková 4. (© foto Jana Franková)
21. Plan de Prague par Herget / Hergetův plán Prahy, 1791 (AMP, Sbírka map a plánů, MAP P 1 B/1, Grundris der Kay. König. HauptStadt Prag im Königreich Böhmen unter … Leopold des II. 1791). (© Public domain)
22. Jindřich Eckert : Maison n° 34 « U Zlatého Kapra » dans la rue Kaprova. / Dům čp. 34 „U Zlatého Kapra" v Kaprově ulici. Národní památkový ústav, generální ředitelství, č. ev. F10085. (© Národní památkový ústav)
23. Vue sur Chudenice depuis la tour Bolfánek / Pohled na městys Chudenice z rozhledny Bolfánek. (© foto Jana Franková)
24. Léon Leymonnerie : L'immeuble du 2 rue de Sèvres, Paris 6e. Dessin. / Budova v rue de Sèvres č. 2, Paříž, 6. okrsek. Kresba, 1870. Musée Carnavalet, inv. D. 8021 (525). (© CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet)
25. Anonyme : Les ruines du Carrefour de la Croix-Rouge (aujourd'hui place Michel-Debré) et rue de Sèvres, après les incendies du 23 et 24 mai 1871. Photographie. / Anonym: Ruiny křižovatky Croix-Rouge (dnes place Michel-Debré) a rue de Sèvres, pořízená po požárech z 23. a 24. května 1871. Fotografie, [1871]. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. PH4142-183. (© CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris)
26. La famille Bielecki en villégiature, la Sapinière près de Cabourg (Calvados. Photographie, tirage sur papier), vers 1898. Collection particulière. / Rodina Bielecki na letním bytě, La Sapinière u Cabourgu (Calvados. Papírová fotografie), kolem 1898. Soukromá sbírka.
27. Marie Grandmougin : Portrait de Charles Grandmougin. Dessin à la mine de plomb sur papier, [sans date]. Collection particulière. / Portrét Charlese Grandmougina. Kresba tužkou na papír, [nedatováno]. Soukromá sbírka.
28. Emma Bielecka et sa fille Nora. Photographie, tirage sur papier au format carte postale, [sans date]. Collection particulière. / Emma Bielecka a její dcera Nora. Fotografie na papír ve tvaru pohlednice, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

29. Rose Rouyr : Composition florale. Peinture, [sans date]. Collection particulière. / Květinová kompozice. Malba, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

30. Plan parcellaire municipal de Paris. Le carrefour des rues Vaugirard et Desnouettes, Paris 15e. Fin XIXe siècle. / Pozemkový plán města Paříže. Křižovatka ulic Vaugirard a Desnouettes, Paříž, 15. okrsek. Konec 19. století. F-Pap, PP 11746 B. (© Archives de Paris)

31. Augustin François : Le jardin du 10 rue Desnouettes. Photographie, [sans date]. Collection particulière. / Zahrada v ulici Desnouettes č. 10. Fotografie, [nedatováno]. Soukromá sbírka.

32. Dans le jardin de Vaugirard, première communion de Cécile François en juin 1896. Photographie, tirage sur papier à partir d'une plaque de verre au gélatino-bromure, 1896. Collection particulière. / V zahradě ve Vaugirardu, první přijímání Cécile François v červnu 1896. Vyvolání na papír na základě skleněné želatinované desky, 1896. Soukromá sbírka.

33. Edmond François et Nora Bielecka à la sortie du mariage de Cécile François, Paris, église Saint-Sulpice, juin 1911. Photographie, tirage sur papier collé sur carton, 1911. Collection particulière. / Edmond François a Nora Bielecka. Odchod ze svatebního obřadu Cécile François. Paříž, kostel Saint-Sulpice, červen 1911. Vyvolání na papír vlepený na kartonovou desku, 1911. Soukromá sbírka.

34. Grand buffet à deux vantaux, ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Velký příborník z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

35. Académie française : *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, Paris : Firmin-Didot frère, 1835, 2 vol. Exemplaires ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Svazky z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

36. Médaille de la Société académique des enfans d'Apollon, 1807, ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Medaile akademické společnosti „Société académique des enfans d'Apollon", 1807, z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

37. Médailles aux effigies de Charles X et du duc de Berry ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Medaile s podobiznami francouzského krále Karla X. a jeho syna vévody de Berry z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

38. Médailles aux effigies de Cherubini, Grétry, Hummel, Méhul et Le Sueur ayant appartenu à Antoine Reicha. Collection particulière. / Medaile s podobiznami Cherubiniho, Grétryho, Hummela, Méhula a Le Sueura z majetku Antonína Rejchy. Soukromá sbírka.

39. Antoine Reicha : *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1794-1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2510. (© Bibliothèque nationale de France)

40. Bibliothèque du Conservatoire : Catalogue des ouvrages de la bibliothèque du Conservatoire par l'abbé Nicolas Roze / Knihovna konzervatoře: Katalog svazků z knihovny konzervatoře, sepsal abbé Nicolas Roze, [1807-1819], p. 127 / s. 127. F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (1). (© Bibliothèque nationale de France)

41. Bibliothèque du Conservatoire : Catalogue de la musique pour piano par Jean-Baptiste Weckerlin / Knihovna konzervatoře: Katalog skladeb pro klavír sepsaný Jeanem-Baptistou Weckerlinem), [1875-1900], vol. 4, p. 227 / sv. 4, s. 227. F-Pn, VM FONDS 1 ADC-4 (50,4). (© Bibliothèque nationale de France)

42. Antoinette Reicha : *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par A. Reicha*, p. 2 / s. 2. Collection particulière. / Soukromá sbírka.

43. Antoinette Reicha : *Catalogue des ouvrages manuscrits composés par A. Reicha,* p. 4 / s. 4. Collection particulière. / Soukromá sbírka.

44. Emma Bielecka : Liste manuscrite des œuvres d'Antoine Reicha données au Conservatoire en 1927. Collection particulière. / Rukopisný soupis děl Antonína Rejchy předaných konzervatoři v roce 1927. Soukromá sbírka.

45. Christian Horneman : Portrait de Ludwig van Beethoven. / Portrét Ludwiga van Beethovena. (Wien, 1802). D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Bi 1. (© Beethoven-Haus Bonn)

46. / 47. Immatriculation à l'Université de Bonn d'Antoine Reicha et de Ludwig van Beethoven, 14 mai 1789. Manuscrit. / Zápis na univerzitu v Bonnu Antonína Rejchy a Ludwiga van Beethovena, 14. května 1789. Rukopis. Akten der kurfürstlichen Universität Bonn (1777–1794), Faszikel VIII: Verzeichnisse der Studierenden auf der kurfürstlichen Universität. D-BNu, S 420 d. (© Universitäts- und Landesbibliothek, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

48. Ludwig van Beethoven : Lettre à la maison d'édition Breitkopf & Härtel à Leipzig, Vienne, vers le 18 décembre 1802. Manuscrit autographe, recto. /

Ludwig van Beethoven: Dopis do nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku, Vídeň, kolem 18. prosince 1802. Autografní rukopis, přední strana. D-BNba, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 58. (© Beethoven-Haus Bonn)

49. Aristide Farrenc : Notice biographique inachevée sur Antoine Reicha. Manuscrit autographe / Nedokončená životopisná poznámka o Antonínu Rejchovi. Autografní rukopis, [1836?], p. 29 / s. 29. F-Pn, RES F-1246 (4). (© Bibliothèque nationale de France)

50. Joseph Widnmann : L'harmonie à vent de l'orchestre de la cour de Wallerstein, silhouette sur fond doré (vers 1785). / Dechová harmonie dvorní kapely ve Wallersteinu, silueta na zlatém pozadí, (kolem 1785). (© Collection privée de la famille / Soukromá sbírka rodiny Oettingen-Wallerstein)

51. Antoine Reicha : *Études dans le genre fugué.* Paris : Mlles Érard, [1820]. F-Pn, VM8 S-578. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

52. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis [1794-1798], n° 23, p. 79 / č. 23, s. 79. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

53. Antoine Reicha : *Étude de piano ou 57 variations sur un même thème suivies d'un rondeau*, op. 102. Paris : Zetter, [1825]. F-Pn, A-46288. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

54. Thomas Hardy : Franz Joseph Haydn (1792). F-Pn, EST Haydn F 030. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

55. Antoine Reicha : *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle Oeuvre 94*. Paris : Pacini, [ca 1820]. Page de titre / Titulní strana. F-Pn, AC E4-328. (© Bibliothèque nationale de France)

56. Antoine Reicha : *Ouverture générale pour les séances des quatuors.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Paris, 1816, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-12035. (© Bibliothèque nationale de France)

57. / 58. Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 1 et 2 de la partition / s. 1 a 2 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

59. Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 6 de la partition / s. 6 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

60. Antoine Reicha : *La pantomime, fantaisie pour deux violons, alto et violoncelle.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, Wien, 1806, p. 10 de la partition / s. 10 partitury. F-Pn, MS-12020 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

61. Pierre Baillot : *L'art du violon : nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. Paris : Dépôt central de la musique et de la librairie, [1835], p. 169. F-Pn, VM8 C-24. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

62. Antoine Reicha : Quatuor op. 58, Adagio, thème principal / hlavní téma.

63. Antoine Reicha : *Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle Oeuv. 58*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, [1804], partie de violoncelle, fragment de la p. 3 / part violoncella, úryvek ze s. 3. CZ-Pu, 59a 5898. (© Národní knihovna České republiky)

64. Antoine Reicha : Quatuor op. 58, Adagio, variation 2 / variace č. 2.

65. Johann Ziegler : *Vue de la résidence électorale de Cologne à Bonn* (1798), estampe colorée, d'après Lorenz Janscha. / Pohled na rezidenci kolínského kurfiřta v Bonnu (1798), kolorovaný mědiryt dle předlohy od Lorenza Janschy. D-BNsm, Inv. SMB 1991/ Alt056. (© StadtMuseum Bonn)

66. Élisabeth Vigée Le Brun : *Marie-Thérèse de Bourbon-Naples* (1790). Museo di Capodimonte (© Public domain)

67. Angelo Anelli : *Argene. Novella morale*. Venezia : Pepoli, 1794, page de titre / titulní strana. A-Wnhd, 28363-A. (© Österreichische Nationalbibliothek)

68. Carl Griese : *Pferdemarkt in Hamburg, 1796*, lithographie / litografie, 1900. D-Hs, AH B,7. (CC BY-SA 4.0) ; adresse de Reicha en 1799. / Rejchova adresa v roce 1799.

69. Antoine Reicha : [*Cagliostro ou*] *Les Illuminés*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1810], fol. 34r. F-Pn, MS-2509. (© Bibliothèque nationale de France)

70. Antoine Reicha : *Begri.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1818], fol. 129v. F-Pn, MS-12014 (16). (© Bibliothèque nationale de France)

71. Antoine Reicha : *Art du compositeur dramatique*. Paris : Farrenc, 1833, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-1354 (1) (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

72. Antoine Reicha : *Natalie ou la Famille russe.* Manuscrit / Rukopis, [1816], page de titre / titulní strana. F-Po, A-447 (1). (© Bibliothèque nationale de France)

73. Antoine Reicha : *Natalie ou la Famille russe.* Manuscrit autographe, [entre 1810 et 1816], p. 86. / Autografní rukopis, [mezi 1810 a 1816], s. 86. F-Pn, L-19650 (2). (© Bibliothèque nationale de France)

74. Aristide Farrenc : Notes préparatoires à un article sur Antoine Reicha. Manuscrit autographe, non folioté. / Přípravné poznámky k textu o Antonínu Rejchovi. Autografní rukopis, nefoliováno. F-Pn, RES F-1246 (4). (© Bibliothèque nationale de France)

75. Pierre-Luc-Charles Cicéri : *Sapho*, esquisse de décor, peut-être pour l'acte I / Dekorativní náčrt pravděpodobně pro dějství I (1822). F-Po, ESQ CICERI-91. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

76. Antoine Reicha : *Sapho.* Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1822], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-12024. (© Bibliothèque nationale de France)

77. Le bâtiment du Conservatoire dans les années 1795-1911, rue Bergère. / Budova Pařížské konzervatoře v letech 1795–1911, rue Bergère. (© photo Andreas Praefcke)

78. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*, n° 20, thème / č. 20, téma. REICHA 2013b, p. 181 / s. 181.

79. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [1794-1798], n° 20, début, p. 68 / č. 20, začátek, s. 68. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

80. Antoine Reicha : *Trente six fugues pour le piano-forté composées d'après un nouveau système*. Vienne : Imprimerie chymique, [1804], p. 66, début de la fugue n° 20 / s. 66, začátek fugy č. 20. F-Pn, VM8 S-1090. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

81. Antoine Reicha : *Cours de composition musicale*. Paris : Gambaro, [1819], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-781. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

82. / 83. Antoine Reicha : *Traité de mélodie*. Paris : l'auteur, 1814, planche d'exemples 5, exemple H^2 / svazek notových příkladů, deska č. 5, příklad H^2. F-Pn, VM8-783. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

84. Jean-Georges Kastner : *Traité général d'instrumentation.* Paris : Prilipp, 1837. F-Pn, VM8-450. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

85. Pauline Viardot : *Album de Mme Viardot-Garcia : huit morceaux de chant avec acc. de piano, chaque morceau précédé d'une lithographie.* Paris : E. Troupenas, [1843]. F-Pn, VM7-3940. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

86. Antoine Reicha, trad. par Carl Czerny : *Vollständiges Lehrbuch der Musikalischen Composition (Cours de composition musicale) : oder: ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form.Erster Band, enthaltend den 1ten 2ten u. 3then Theil. Die Abhandlung von der praktischen Harmonie.* Wien: Diabelli, [1832-1835], vol. I, page de titre / sv. I, titulní strana. CZ-Bu, STMus4-0034.563,1,B. (© Moravská zemská knihovna)

87. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, verso de la couverture / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, rub desek. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

88. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, recto du feuillet de garde / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, přední strana předsádky. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

89. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 1 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 1. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

90. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 2 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 2. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

91. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 3 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 3. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

92. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 4 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 4. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

93. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 6 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 6. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

94. Antoine Reicha : [Carnet de notes]. Manuscrit autographe, vers 1810, p. 40 / [Zápisník]. Autografní rukopis, kolem 1810, s. 40. F-Pn, RES VMF MS-214. (© Bibliothèque nationale de France)

95. Acte de baptême d'Antoine Reicha, 27 février 1770. Registre des baptêmes, paroisse Notre-Dame du Týn. / Zápis o křtu Antonína Rejchy, 27. února 1770. Matrika narozených, farnost kostela Matky Boží před Týnem. CZ-Pam, TÝN N9, fol. 30v. (© Archiv hlavního města Prahy)

96. Joseph Daniel von Huber : Vue de Prague à vol d'oiseau (1769). Détails de la Vieille Ville de Prague comprenant les demeures de la famille Reicha-Zelenka / Pohled na Prahu z ptačí perspektivy (1769). Detail Starého Města pražského obsahující místa pobytu rodiny Rejchovy a Zelenkovy. A-Wnbg, E 21.090-D. (© Österreichische Nationalbibliothek)

97. Joseph Daniel von Huber : Vue de Prague à vol d'oiseau (1769). Détails de la Vieille Ville de Prague comprenant les demeures de la famille Reicha-Zelenka / Pohled na Prahu z ptačí perspektivy (1769). Detail Starého Města pražského obsahující místa pobytu rodiny Rejchovy a Zelenkovy. A-Wnbg, K II 92,6. (© Österreichische Nationalbibliothek)

98. Karl Postl – Lorenz Janscha : *Collection de vues les plus intéressantes et pittoresques de la Bohême*, [1803-1806]. Aquatinte en couleur, feuillet de titre de l'album / Barevná akvatinta, titulní list alba, 42 × 30 cm. CZ-TRE, fond Rodinný archiv Schwarzenbergů, Orlík nad Vltavou, evid. č. 2661. (© Státní oblastní archiv v Třeboni)

99. Josef Reicha : *Concerto à violoncel principal, deux violons, alto et basse*. Paris : Imbault, [1784], page de titre / titulní strana. F-Pn, K-274. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

100. Josef Reicha : *Concerto à violoncel principal, deux violons, alto et basse*. Paris : Imbault, [1784], début de la partie de violoncelle concertant / začátek partu koncertantního violoncella. F-Pn, K-274. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

101. Antoine Reicha : *Concertante* pour flûte et violon avec l'orchestre. Manuscrit autographe / Koncertantní symfonie pro flétnu a housle s orchestrem. Autografní rukopis, [Bonn, 1785-1794], début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-13107 (5). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

102. Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], préface / předmluva. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

103. Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

104. Antoine Reicha : *Douze fugues pour le piano*. Paris : Imbault, [1800], fugue VII / fuga VII. F-Pn, VM7-5587. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

105. Antoine Reicha : *Trente six fugues pour le piano-forté composées d'après un nouveau système*. Vienne : Imprimerie chymique, [1804], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8 S-1090. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

106. Antoine Reicha : *Quatuor à cordes en* fa *majeur*. Manuscrit autographe, 1er mouvement Allegro, partie de 1er violon, version remaniée à Vienne. / Smyčcový kvartet F dur. Autografní rukopis, 1. věta Allegro, hlas 1. houslí, verze změněná ve Vídni. F-Pn, L-19682. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

107. Antoine Reicha : *Quatuor à cordes en* fa *majeur*. Manuscrit autographe, 2e mouvement Andante, partie de 1er violon, version de Hambourg. / Smyčcový kvartet F dur. Autografní rukopis, 2. věta Andante, part 1. houslí, verze z Hamburku. F-Pn, L-19682. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

108. Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2495. (© gallica. bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

109. Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], préface [p. 1] / předmluva [s. 1]. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

110. Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], préface [p. 2] / předmluva [s. 2]. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

111. Antoine Reicha : *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui se sont illustrés au service de la Nation françoise*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [vers 1798], début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-2495. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

112. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], page de titre / titulní strana. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

113. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], n° 5 / č. 5. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

114. Antoine Reicha : *Practische Beispiele*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1798], n° 16 / č 16. F-Pn, MS-2496. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

115. François Thomas Blanchard : *Vue du Théâtre de l'Opéra & de la Bibliothèque du Roi*. Paris : Basset, [1815], eau-forte en couleur d'après un dessin de Pierre Courvoisier / lept podle kresby Pierra Courvoisiera. F-Po, ESTAMPES SALLES, PARIS, OPERA, THEATRE DES ARTS, 1. (© Bibliothèque nationale de France)

116. Christophe Civeton : *L'Opéra rue Le Peletier*. [1821-1831], dessin à la plume et lavis à l'encre brune / perokresba a lavírování hnědým inkoustem. F-Pneph, RESERVE FOL VE-53 (H). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

117. Jules Arnout : *Académie impériale de musique, Théâtre de l'Opéra.* Paris : Goupil et Cie, [1854], scène du *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer / scéna z opery Robert ďábel Giacoma Meyerbeera. F-Po, ESTAMPES SCENES Robert le Diable (5). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

118. Antoine Reicha : *Gusman*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1816], début de l'ouverture / začátek předehry. F-Pn, MS-12017. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

119. Antoine Reicha : *Gusman*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1816], extrait du duo de Gusman et Pédrille / úryvek duetu mezi Gusmanem a Pédrillem. F-Pn, MS-12017. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

120. Antoine Reicha : *Hercule au mont Oëta*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1800?], début / začátek. F-Pn, RESERVE D-18442. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

121. Antoine Reicha : *Sicilienne de l'opéra* Sapho. In *Art du compositeur dramatique*. Paris : Farrenc, 1833. F-Pn, VM8-1354 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

122. Carte avec l'adresse viennoise de Reicha. / Kartička s Rejchovou vídeňskou adresou. (© Collection privée / Soukromá sbírka)

123. Georg Adam Zürner : *Plan der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien*. Wien : J. Eder, 1803. A-Wnk, FKB C.27.1. (© Österreichische Nationalbibliothek) Le point rouge correspond à l'adresse viennoise de Reicha. / Červený bod označuje Rejchovu vídeňskou adresu.

124. Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], préface autographe / autografní předmluva. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

125. Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], page de titre autographe / autografní titulní strana. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

126. Antoine Reicha : *Quatuor scientifique*. Manuscrit partiellement autographe / Částečně autografní rukopis, [ca 1806], copie manuscrite de la partie de 1er violon – n° 7, fugue sur un sujet de Mozart / opis partu 1. houslí – č. 7, fuga na Mozartovo téma. F-Pn, MS-12020 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

127. Entrée sur les *Six fugues*, op. 81 de Reicha dans le catalogue imprimé de la bibliothèque de prêt de Winiker de 1863 / Záznam Rejchových šesti klavírních fug, op. 81 v tištěném katalogu Winikerovy půjčovny z roku 1863. CZ-Bu, 2-0125.000,Winiker. (© Moravská zemská knihovna v Brně)

128. Étiquette de la bibliothèque de prêt de Winiker apposée sur l'exemplaire des *Six fugues* pour piano op. 81. Paris : Pleyel, [1812]. L'étiquette fut barrée après l'entrée de l'exemplaire dans les collections de la Bibliothèque universitaire de Brno. / Štítek Winikerovy půjčovny na tisku Rejchových šesti klavírních fug, op. 81. Štítek byl přeškrtnut po převzetí hudebniny Univerzitní knihovnou v Brně. CZ-Bu, Mus4-0247.404. (© Moravská zemská knihovna v Brně)

129. Antoine Reicha : *Lenore*. Manuscrit / Rukopis, 1806, page de titre de la première partie / titulní strana první části. F-Pn, MS-10096 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

130. Antoine Reicha : *Lenore*. Manuscrit / Rukopis, 1806, début de la partition de la seconde partie / začátek partitury druhé části. F-Pn, MS-10096 (2). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

131. Annonce de l'enterrement de Pierre Macon. / Oznámení o pohřbu Pierra Macona. *Zeitung für die elegante Welt*, 1er novembre 1806, col. 1055-1056 / 1. listopadu 1806, sl. 1055–1056. (© DigiPress / Bayerische Staatsbibliothek)

132. Antoine Reicha : *Gelegenheitskantate*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1806, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, MS-26447. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

133. Christian Ermer : Siegfried August Mahlmann (1828) (© Public domain)

134. César Franck : *Écriture et principes de Mr A. Reicha professeur au Conservatoire de Paris*. Manuscrit autographe de Reicha et Franck / Autografní rukopis Rejchy a Francka, [1835-1836], p. 20 / s. 20. F-Pn, MS-1831. (© Bibliothèque nationale de France)

135. César Franck : *Écriture et principes de Mr A. Reicha professeur au Conservatoire de Paris*. Manuscrit autographe de Reicha et Franck / Autografní rukopis Rejchy a Francka, [1835-1836], p. 21 / s. 21. F-Pn, MS-1831. (© Bibliothèque nationale de France)

136. Antoine Reicha : *Traité de mélodie*. Paris : l'auteur, 1814, page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-783.(© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

137. Antoine Reicha : *Traité de haute composition musicale*. Vol. I. Paris : Zetter, [1825], page de titre / titulní strana. F-Pn, VM8-777 (1). (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

138. Annonce de l'élection de Reicha comme membre de l'Institut de France. / Oznámení zvolení Rejchy členem Francouzského institutu. *Le Ménestrel : journal de musique*, 31 mai / květen 1835. F-Pn, FOL-VM-258. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

139. Antoine Reicha : *Symphonie en* sol. Parties séparées autographes copiées sur papier français pour une exécution non documentée à Paris. / Symfonie G dur. Autografní rukopisné party na francouzském papíře vyrobené pro blíže neznámé provedení v Paříži, [ca 1809?], page de titre / titulní strana. F-Pn, L-19647. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

140. Antoine Reicha : *Symphonie en* sol. Parties séparées autographes copiées sur papier français pour une exécution non documentée à Paris. / Symfonie G dur. Autografní rukopisné party na francouzském papíře vyrobené pro blíže neznámé provedení v Paříži, [ca 1809?], partie de 1er violon / part 1. houslí. F-Pn, L-19647. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

141. Antoine Reicha : *Quintettes à vent*, op. 88. Paris : Boieldieu, [1817], partie de flûte / part flétny. RUS-Mrg, M3 ИН-3/203. (© Creative commons)

142. Antoine Reicha : *Pas pour M. Albert, extrait de Sapho*. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, [ca 1822], début / začátek. F-Pn, RESERVE D-18444. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

143. Antoine Reicha : *Grande symphonie de salon n° 1* en *ré* majeur. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1825, page de titre / titulní strana. F-Pn, RES VMA MS-2084. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

144. Antoine Reicha : *Grande symphonie de salon n° 1* en *ré* majeur. Manuscrit autographe / Autografní rukopis, 1825, début de la partition / začátek partitury. F-Pn, RES VMA MS-2084. (© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

Liste d'enregistrements proposés / Seznam doporučených nahrávek

1. FAMILLE ET ENFANCE À PRAGUE / RODINA A DĚTSTVÍ V PRAZE

Antoine Reicha : *Ouverture à grand orchestre.* (1785-1794).
(Musica Florea, dir. Marek Štryncl, 2010, sur instruments d'époque / na dobové nástroje).
CD : Arta F10185 (© 2010)

2. FORMATION À WALLERSTEIN ET BONN / VZDĚLÁNÍ VE WALLERSTEINU A BONNU

Josef Reicha : *Concerto en* ré *majeur pour violoncelle et orchestre* / Koncert D dur pro violoncello a orchestr (avant / před 1784). (M. Ericsson, violoncelle; Czech chamber orchestra, dir. Ondřej Kukal, 1995).
CD : Panton 81 1420-2031 (P 1995), Supraphon SU 3873-2 (2006, P 1995)

Antoine Reicha : *Concertante* pour flûte et violon avec l'orchestre / *Concertante* pro flétnu a housle s orchestrem (1785-1794).
(A. Kossenko, flûte ; Ch. Siranossian, violon ; Gli Angeli Genève, dir. Stephan Macleod, 2020). CD : Claves 50-3011 (P 2020)

3. REICHA ET BEETHOVEN / REJCHA A BEETHOVEN

Antoine Reicha : *L'Art de varier*, op. 57 (1803). (Mauro Masala, piano, 2000).
CD : Dynamic CDS363 (© 2000)

Ludwig van Beethoven : Sonate n° 29, op. 106 (1817-1818 ; première exécution documentée : Paris, 1836, par Franz Liszt / první doložené provedení: Paříž, 1836, Franz Liszt).
(Ronald Brautigam, piano-forte, 2009). SACD : Bis BIS-1612 SACD (P 2009)

4. SÉJOUR À HAMBOURG / POBYT V HAMBURKU

Antoine Reicha : Symphonie en *mi* bémol majeur, op. 41 / Symfonie Es dur, op. 41 (1799). (Musica Florea, dir. Marek Štryncl, 2006, sur instruments d'époque / na dobové nástroje). CD : Arta F10185 (© 2010)

Antoine Reicha : Symphonie en *mi* bémol majeur, op. 41 / Symfonie Es dur, op. 41 (1799). (Česká komorní filharmonie, dir. Vojtěch Spurný, 2002). CD : BMG 82876 552872 (P 2003)

Antoine Reicha : *Practische Beispiele*, Nr. 20 / č. 20 (1794-1799). (Gili Loftus, piano-forte ca 1820, 2020). Hors commerce / Neprodejné. https://www.youtube.com/watch?v=I1daqz6unJs

5. REICHA ET L'OPÉRA / REJCHA A OPERA

Antoine Reicha : *Argene, Regina di Granata* (1803-1805). (K. Kněžíková, M. Šrůmová, sopranos ; J. Březina, ténor ; Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, dir. V. Spurný, captation de la répétition générale de la première moderne en 2013 / záznam z generálky obnovené premiéry v roce 2013). Hors commerce / Neprodejné. https://www.youtube.com/watch?v=Fcf7hTw2Rdo

Antoine Reicha : *Sapho* (1822), air de Sapho / árie Sapfó: Lyre fidèle, acte 2 / 2. dějství. (J. Pavlová, soprano ; Státní filharmonie Brno, dir. František Jílek, 1987). CD : Panton 81 0753-1 (P 1987), Supraphon VT 0973-2 (2020, P 1987)

6. LES ANNÉES VIENNOISES / VÍDEŇSKÁ LÉTA

Antoine Reicha : *Trente-six fugues pour le pianoforte* / Třicet šest fug pro klavír (1804). (Tiny Wirtz, piano, 1992). CD : CPO 999 065-2 (P 1992)

Antoine Reicha : Fugue nº 32 des *Trente-six fugues pour le pianoforte* / Fuga č. 32 ze Třiceti šesti fug pro klavír (1804). (Ivan Ilić, piano, 2015). Enregistrement en direct, La Matinale culturelle de France Musique. Hors commerce / Živá nahrávka v rámci La Matinale culturelle ve France Musique. Neprodejné. https://www.youtube.com/watch?v=wT7zTCa_RX0

Antoine Reicha : *Quatuor scientifique* (ca 1806). (Reicha Quartet, 2018). CD : Brilliant Classics 95857 (P 2019)

Antoine Reicha : *Grand trio en* sol *majeur* / Velké trio G dur (ca 1807), IIIe mouvement / III. věta *Rondo*. (Les Salonnières, 2020). CD : Records DK 2731256 (à paraître / v přípravě) https://www.youtube.com/watch?v=JmDlFdH_LeY

Antoine Reicha : *Missa pro defunctis. Requiem* (1802-1808). (Hyun-Soo Suk, soprano; Hee-Myung Choo, alto; Man-Taek Ha, ténor; Dong-Seub Kim, basse; Suwon City Chorale, La Fuse Philharmonic Orchestra, dir. Jihoon Park, 2019) Hors commerce / Neprodejné. https://www.youtube.com/watch?v=54jJWCVXjpY&t=436s

7. VISITE À LEIPZIG / NÁVŠTĚVA LIPSKA

Antoine Reicha : *Lenore* (1805-1806). (C. Nylund, soprano : Lenore ; P. Vykopalová, mezzo-soprano : la mère / matka ; C. Welch, ténor : le narrateur / vypravěč ; W. Chmelo, basse : Wilhelm ; Pražský komorní sbor ; Virtuosi di Praga, dir. F. Bernius, 2001). CD : Orfeo C244031A (P 2003)

Antoine Reicha : *Lenore* (1805-1806). (M. Janková, soprano : Lenore ; P. Vykopalová, soprano : la mère / matka ; W. Parchem, ténor : le narrateur / vypravěč ; J. Brückler, baritone : Wilhelm ; Český filharmonický sbor Brno ; Filharmonie Brno, dir. D. Russell Davies, 2020) : duo Lenore, la mère / matka : O Mutter, Mutter ! Hin ist hin ! ; chœur / sbor : Laßt uns den Leib begraben. CD : Filharmonie Brno FB001-2 (P 2020)

Antoine Reicha : *Der Neue Psalm* (1807). (M. Hajóssyová, soprano ; A. Barová, mezzo-soprano ; A. Schmidt, ténor ; K. Průša, basse ; Pražský filharmonický sbor ; Dvořákův komorní orchestr, dir. L. Mátl, 1988). CD : Panton 81 0758-2231 (P 1988), Supraphon 81 0758-2 (© 1988 Supraphon)

8. THÉORICIEN ET PÉDAGOGUE / TEORETIK A PEDAGOG

Wolfgang Amadeus Mozart : *La Clemenza di Tito* (1791), duo Servilia, Annio : Ah perdona il primo affetto. (E. Mathis, soprano : Servilia ; M. Schiml, soprano : Annio ; Dresdner Staatskapelle, dir. Karl Böhm, 1978). CD : Deutsche Grammophon 4298782 (P 1979)

Antonine Reicha : *Chœur dialogué par les instruments à vent - Já letím s tebou k oblakům.* (Pražský filharmonický sbor ; Pražský komorní orchestr, dir. L. Mátl, 1988). CD : Supraphon SU 3522-2 231 (P 1989, 2000)

9. COMPOSITEUR À PARIS / SKLADATEL V PAŘÍŽI

Antoine Reicha : Symphonie en *fa* majeur / Symfonie F dur (Vienne, 4 septembre / září 1808), exécutée au Conservatoire de Paris le 7 mai 1809 / provedeno na Pařížské konzervatoři 7. května 1809. (Beethoven Academie, dir. Jan Caeyers, 1998). CD : Valois V4834 (P 1998)

Antoine Reicha : Octuor en *mi* bémol majeur, op. 96 / Oktet Es dur, op. 96 (avant / před 1820). (Consortium Classicum, dir. Dieter Klöcker, 1992). CD : Orfeo C 292921 A (P 1992)

Antoine Reicha : *Grande symphonie de salon nº 1* en *ré* majeur (1825). (Le Concert de la Loge, dir. Julien Chauvin, 2019, premier enregistrement mondial / první nahrávka). CD : Aparte AP211 (P 2019)

Antoine Reicha : *Te Deum* (1825). (L. Silkenová, soprano ; A. Voráček, ténor ; M. Kubečka, basse ; Pražský filharmonický sbor ; Symfonický orchestr Českého rozhlasu, dir. S. Vavřínek, 2013). Hors commerce / Neprodejné. https://www.youtube.com/watch?v=hS50X1lpfDg&t=6s

Sigles des établissements de conservation / Seznam zkratek konzervačních institucí

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek. Musiksammlung (Wien)
A-Wnbg	Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv und Graphiksammlung (Wien)
A-Wnhd	Österreichische Nationalbibliothek. Sammlung von Handschriften und alten Drucken (Wien)
A-Wnk	Österreichische Nationalbibliothek. Kartensammlung (Wien)
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (Wien)
B-Bc	Conservatoire royal de Bruxelles. Bibliothèque (Bruxelles)
CZ-Bsa	Moravský zemský archiv v Brně (Brno)
CZ-KLm	Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech (Klatovy)
CZ-Pam	Archiv hlavního města Prahy (Praha)
CZ-Pmp	Muzeum hlavního města Prahy (Praha)
CZ-Pnma	Archiv Národního muzea (Praha)
CZ-Pu	Národní knihovna České republiky (Praha)
CZ-PLst	Státní oblastní archiv v Plzni (Plzeň)
CZ-TRE	Státní oblastní archiv v Třeboni (Třeboň)
D-Aab	Archiv des Bistums (Augsburg)
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Berlin)
D-BNba	Beethoven-Haus. Forschungszentrum Beethoven-Archiv (Bonn)
D-BNsa	Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek (Bonn)
D-BNsm	Stadtmuseum (Bonn)
D-BNu	Universitäts- und Landesbibliothek (Bonn)
D-DS	Universitäts- und Landesbibliothek. Musikabteilung (Darmstadt)
D-Eu	Universtätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt (Eichstätt)
D-Hs	Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky. Sondersammlungen (Hamburg)
D-Lr	Ratsbücherei (Lüneburg)

D-LEm	Leipziger Stadtbibliothek. Musikbibliothek (Leipzig)
D-LEu	Universitätsbibliothek. Biblioteca Albertina (Leipzig)
D-Rtt	Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek (Regensburg)
D-STsa	Niedersächsisches Landesarchiv. Standort Stade (Stade)
F-CHRad	Archives départementales d'Eure-et-Loir (Chartres)
F-Pifsa	Institut de France. Service des archives (Paris)
F-Pan	Archives nationales (Paris)
F-Pap	Archives de Paris (Paris)
F-Pn	Bibliothèque nationale de France. Département de la Musique (Paris)
F-Pneph	Bibliothèque nationale de France. Département des Estampes et de la photographie (Paris)
F-Pnm	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits (Paris)
F-Po	Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris)
H-SFm	István Király Múzeum (Székesfehérvár)
RUS-Mrg	Российская Государственная Библиотека (Москва) [Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka (Moskva)]
US-Wc	The Library of Congress. Music division (Washington, D.C.)

Bibliographie / Soupis literatury

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 1937

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (BONNAIRE, Marcel, ed.). *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts. Tome I, La classe des beaux-arts de l'Institut national, an IV-an VIII.* Paris: A. Colin, 1937.

ADAM 1857

ADAM, Adolphe. *Souvenirs d'un musicien*. Paris: M. Lévy frères, 1857.

ALMANACH 1824

Almanach des spectacles depuis le commencement du XIXe siècle. Pour l'an 1824. Paris: J.-N. Barba, 1824.

ANELLI 1794

ANELLI, Angelo. *Argene. Novella morale*. Venezia: Pepoli, 1794.

ARFINI 2009

ARFINI, Maria Teresa. Antonín Reicha e Beethoven. *Il Saggiatore musicale*, 2009, anno XVI, nº 1, s. 5–33. ISSN 1123-8615.

ARFINI 2016

ARFINI, Maria Teresa. Il *Quatuor Scientifique* di Antonín Reicha. *Ad Parnassum*, vol. 14, No. 17 (April 2016), s. 63–88. ISSN 1722-3954.

AUCLAIR 2019

AUCLAIR, Mathias. *L'Opéra de Paris: 350 ans d'histoire*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2019. ISBN 978-2-35340-291-5.

AUDÉON 2009

AUDÉON, Hervé. Des arrangements purement instrumentaux des opéras de Grétry à la fin du XVIIIe siècle. In: DURON, Jean, ed. *Grétry en société*. Wavre: Mardaga, 2009, s. 123–164. ISBN 978-2-8047-0036-2.

BACHLEITNER 2017
BACHLEITNER, Norbert. *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*. Wien: Böhlau Verlag, 2017. ISBN 978-3-205-20502-9 a [online], 10. 2017 [cit. 23. 9. 2021]. Dostupné z: https://www.vr-elibrary.de/doi/epdf/10.7767/9783205207078.

BAGGESEN 1803
BAGGESEN, Jens. *Gedichte*. Hamburg: Friedrich Perthes, 1803.

BAGGESEN 1809
BAGGESEN, Jens. *Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810.* Tübingen: J.G. Cotta, 1809.

BAILLOT 1835
BAILLOT, Pierre. *L'art du violon: nouvelle méthode dédiée à ses élèves*. Paris: Dépôt central de la musique et de la librairie, [1835].

BAILLOT – RODE – KREUTZER 1803
BAILLOT, Pierre, RODE, Pierre, KREUTZER, Rodolphe (BAILLOT, Pierre, ed.). *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement.* Paris, au Magasin de musique, an XI [1803]. *Reprint* Genève: Minkoff, 1974.

BARBOUR 1963
BARBOUR, Murray. Pokorny Vindicated. *The Musical Quarterly*, 1963, vol. XLIX, Issue 1, s. 38–58. ISSN 0027-4631.

BARTOLI 2015
BARTOLI, Jean-Pierre. Reicha et la fantaisie. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015, s. 257–275. ISBN 978-3-487-15096-3.

BASHFORD 2010
BASHFORD, Christina. Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, Issue 2, Summer 2010, p. 292–294. ISSN 0003-0139.

BASSE 1923
BASSE, Martin. *Lyonnais oubliés: quelques soldats de la Révolution et de l'Empire*. Lyon: Pierre Masson, 1923.

BASSIN 1991
BASSIN, Mark. Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century. *The American Historical Review*, vol. 96, Issue 3, 6/1991, s. 763–794. ISSN 0002-8762.

BECKER 1976
BECKER, Heinz, ed. *Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976.

BEČKOVÁ 2005
BEČKOVÁ, Kateřina. *Zmizelá Praha. Staré město*. Praha: Paseka, 2005. ISBN 80-7185-718-1.

BEETHOVEN 1996
BEETHOVEN, Ludwig van (BRANDENBURG, Sieghard, ed.). *Briefwechsel: Gesamtausgabe. Band 1*. München: G. Henle, 1996. ISBN 3-87328-055-8.

BEETHOVEN 1997
BEETHOVEN, Ludwig van (BRANDENBURG, Sieghard, ed.). *Briefwechsel: Gesamtausgabe. Band 3*. München: G. Henle, 1997. ISBN 3-87328-057-4.

BELLINA et al. 2019
BELLINA, Anna Laura, BRIZI, Bruno, FERRARA DEGLI UBERTI, Luigi, PENSA, Maria Grazia. *Libretti d'opera* [online]. 2010, aktualizováno 27. 3. 2019 [cit. 13. 9. 2021]. Dostupné z: http://www.librettodopera.it/public/.

BERLIOZ 1956
BERLIOZ, Hector. *Paměti: cesty po Itálii, Německu, Rusku a Anglii 1803–1865*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

BERLIOZ 1991
BERLIOZ, Hector (CITRON, Pierre, ed.). *Mémoires*. Paris: Flammarion, 1991. ISBN 2-08-066518-9.

BERLIOZ 1998
BERLIOZ, Hector (GÉRARD, Yves, COUDROY-SAGHAÏ, Marie-Hélène, eds.).*Critique musicale. Volume 2, 1835–1836*. Paris: Buchet-Chastel, 1998. ISBN 2-283-01723-8.

BERNARD DE RAYMOND 2013
BERNARD DE RAYMOND, Louise. *Les quatuors à cordes « viennois » et « parisiens » d'Antoine Reicha: éditions critiques et étude stylistique*. Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2013.

BERNARD DE RAYMOND 2014
BERNARD DE RAYMOND, Louise. La « fugue phrasée » dans les écrits et les œuvres d'Antoine Reicha. *Musurgia,* 2014, vol. 21, nº 1-2-3, s. 59–78. ISSN 1257-7537.

BERNARD DE RAYMOND 2015
BERNARD DE RAYMOND, Louise. Reicha lecteur de Rousseau: les écrits théoriques face au *Dictionnaire de musique*. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015, s. 119–143. ISBN 978-3-487-15096-3.

BERNARD DE RAYMOND 2021
BERNARD DE RAYMOND, Louise. Une jeune fille apprend l'harmonie vers 1835: les leçons particulières de Reicha en haute définition. in MORABITO, Fabio, BERNARD DE RAYMOND, Louise, eds. *Antoine Reicha and the Making of the Nineteenth-Century Composer*. Bologna: Ut Orpheus, 2021, s. 207–234. ISBN 978-88-8109-522-3.

BERNARD DE RAYMOND – BARTOLI – SCHNEIDER 2015
BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. ISBN 978-3-487-15096-3.

BERNARD DE RAYMOND – MORABITO 2021
BERNARD DE RAYMOND, Louise, MORABITO, Fabio, eds. *Antoine Reicha and the Making of the Nineteenth-Century Composer.* Bologna: Ut Orpheus, 2021. ISBN 978-88-8109-522-3.

BERNARD DE RAYMOND Ph. 2015
BERNARD DE RAYMOND, Philippe. Antoine Reicha à Paris (1808-1836): entre reconnaissance sociale et constitution d'un patrimoine, un rêve réalisé ? In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: G. Olms, 2015, s. 13–64. ISBN 978-3-487-15096-3.

BLARDONE 1989
BLARDONE, Aurora. Invito ad Antonin Reicha: Études ou exercices pour le piano-forte. *Studi musicali*, vol. 18, nº 1, 1989, s. 193–202. ISSN 0391-7789.

BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1997
BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda. *Praha v akvarelu a kolorované grafice 19. století*. Praha: Muzeum hlavního města prahy, 1997. ISBN 80-85394-18-9.

BONDS 2010
BONDS, Mark-Evan. The Spatial Representation of Musical Form. *The Journal of Musicology*, 2010, vol. 27, Issue 3, s. 265–303. ISSN 0277-9269.

BORNHARDT 1797
BORNHARDT, Johann Heinrich Carl. *Der Eremit auf Formentera. Ein Singspiel von Herrn Praesidenten von Kotzebue. In Musik gesetzt und fürs Clavier eingerichtet*. Braunschweig: Musikalisches Magazin auf der Höhe, [1797].

BOULAN 2015
BOULAN, Muriel. Reicha et la symphonie: théorie et pratique d'un genre. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: G. Olms, 2015, s. 343–401. ISBN 978-3-487-15096-3.

BOURDIN 2015
BOURDIN, Philippe. Les fantômes de l'Opéra ou les abandons du Directoire. *Annales historiques de la Révolution française*, 2015, nº 379, s. 109–129. ISSN 0003-4436.

BOURSAULT 1807
BOURSAULT, Jean-François. *L'Illuminé, ou Le nouveau Cagliostro, comédie en quatre actes, imitée de l'allemand de Söden ; représentée, pour la première fois, sur le théâtre des Variétés-Étrangères, le 3 janvier 1807.* Paris: Antoine-Augustin Renouard, 1807.

BOUYER 2021
BOUYER, Jean-Pierre. Oraison funèbre. In: BOUYER, Jean-Pierre. *Musée virtuel de la musique maçonnique* [online]. 2021 [cit. 28. 8. 2021]. Dostupné z: http://mvmm.org/c/docs/div19/leg1833_264.html.

BRIX 2006
BRIX, Michel. Esthétique néo-classique et romantisme. *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 36, 2006, s. 22–26. ISSN 0146-7891.
BÜCKEN 1912
BÜCKEN, Ernst. *Anton Reicha, sein Leben und seine Kompositionen*. München: C. Wolf und Sohn, 1912.
BULLEY 1985
BULLEY, Michael. Reicha's 13th Fugue. *The Music Review*, 1985, vol. 46, No. 3, s. 163–169. ISSN 0027-4445.
BURCHARD 1792
ROLLER, Max [i.e. BURCHARD, Friedrich Gottlieb Julius]. *Graf von Santa Vecchia: ein Gemählde der Schwärmereyen des achtzehnten Jahrhunderts in fünf Aufzügen*. Berlin: in der Frankeschen Buchhandlung, 1792.
BUŽGA 1963
BUŽGA, Jaroslav. Reicha. In: BLUME, Friedrich, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 11, Rasch – Schnyder von Wartensee.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963, sl. 146–151.
CANTEMIR 1743
CANTEMIR, Dimitrie. *Histoire de l'empire othoman, où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa décadence.* Paris: Despilly, 1743.
CARBONNIER 2015
CARBONNIER, Youri. La restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814–1815). *Annales historiques de la Révolution française*, 2015, nº 379, s. 165–182. ISSN 0003-4436.
CASTELLANI 2008
CASTELLANI, Giuliano. *Ferdinando Paër: biografia, opere e documenti degli anni parigini.* Bern, et al.: Peter Lang, 2008. ISBN 978-3-03911-719-2.
CHILD 1894
CHILD, Francis James. *The English and Scottish Popular Ballads. Volume V, Part I.* Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1894.
CHORON – FAYOLLE 1811
CHORON, Alexandre, FAYOLLE, François. Reicha (Antoine). In: *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs. Tome second.* Paris: Valade, 1811, s. 466–468.
CHRISTENSEN 2021
CHRISTENSEN, Thomas, Reicha's *Cours de composition* musicale: a Textbook for the New Century. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, MORABITO, Fabio, eds. *Antoine Reicha and the Making of the Nineteenth-Century Composer*. Bologna: Ut Orpheus, 2021, s. 291–316. ISBN 978-88-8109-522-3.
CLAUDON – MONGRÉDIEN – NYS – ROSCHITZ 1984
CLAUDON, Francis, MONGRÉDIEN, Jean, NYS, Carl de, ROSCHITZ, Karlheinz. *Histoire de l'opéra en France*. Paris: Nathan, 1984. ISBN 2-09-297612-5.
COHEN 1874
COHEN, Henri. Les traités de contrepoint et de fugue au dix-neuvième siècle, *La Chronique musicale*, 1874, tome 3, nº 13, s. 16–21. ISSN 2016-6656.
COOPER 1991
COOPER, Barry, ed. *The Beethoven Compendium*. London: Thames and Hudson, 1991. ISBN 0-500-01523-6.
DAUMARD 1996
DAUMARD, Adeline. *La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*. Paris: Albin Michel, 1996. ISBN 2-226-08557-2.
DEBUCH 2004
DEBUCH, Tobias. *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*. Berlin: Logos, 2004. ISBN 3-8325-0631-4.
DEJEAN 1994
DEJEAN, Joan E. *Sapho: les fictions du désir, 1546-1937.* Paris: Hachette supérieur, 1994. ISBN 2-01-019635-X.
DELAIRE 1837
DELAIRE, Jacques-Auguste. *Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste*. Paris: imprimerie de Mme de Lacombe, 1837. Extrait de *Annales de la Société libre des beaux-arts*, 1837, tome VII, s. 103–126. ISSN 1256-1665.
DELEIXHE 2018
DELEIXHE, Thibault. La censure littéraire « normalisatrice » en Tchécoslovaquie: une tentative de définition. *Les Cahiers Sirice*, nº 21 (2018), s. 83–103. ISSN 2118-0067.

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.

DLABACZ 1815
DLABACZ, Gottfried Johann. *Allegemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Mähren und Schlesien.* Prag: G. Haase, 1815.

DUPATY – RÉVÉRONI DE SAINT-CYR 1810
DUPATY, Emmanuel, RÉVÉRONI DE SAINT-CYR, Jacques-Antoine. *Cagliostro ou les Illuminés, opéra-comique en trois actes*. Paris: Barba, 1810.

DUPIN – SCRIBE 1816
DUPIN, Jean-Henri, SCRIBE, Eugène. *Gusman d'Alfarache. Comédie-vaudeville en deux actes par MM. Dupin et Eugène. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 22 octobre 1816.* Paris: Huet-Masson, 1816.

EITNER 1903
EITNER, Robert. Reicha, Anton. In: EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert. 8. Band, Po – Scheiffler.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903, s. 159–161.

ELGARRISTA 2017
ELGARRISTA, Gabriela. Inventorier, classer, rationaliser: l'implication de membres de la Sfm dans la réorganisation des bibliothèques musicales parisiennes. *Revue de musicologie*, 2017, tome 103, nº 2, s. 211–232. ISSN 0035-1601.

EMMANUEL 1929
EMMANUEL, Maurice. Anton Reicha, le maître de César Franck. *Le Correspondant*, 10 mai 1929, 101e année, nº 1599, s. 449–465. ISSN 0994-5563.

EMMANUEL 1937
EMMANUEL, Maurice. *Antonin Reicha: biographie critique*. Paris: H. Laurens, 1937.

EMPIS – COURNOL 1822
EMPIS, Adolphe-Simonis, COURNOL, Hippolyte. *Sapho, tragédie lyrique en trois actes, représentée, pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 16 décembre 1822.* Paris: Roullet, 1822.

FALTYSOVÁ – POHLEI 1999
FALTYSOVÁ, Vlasta – POHLEI, Pavel. *Handbuch deutscher historischen Buchbestände. Band 1.1, Tschechische Republik. Prag, Teil 1*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1999. ISBN 3-487-10353-2.

FAUQUET 1986
FAUQUET, Joël-Marie. *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870.* Paris: Aux amateurs de livres, 1986. ISBN 2-905053-25-9.

FAUQUET 1999
FAUQUET, Joël-Marie. *César Franck*. Paris: Fayard, 1999. ISBN 2-213-60167-4.

FAUQUET 2003
FAUQUET, Joël-Marie, ed. *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2003. ISBN 2-213-59316-7.

FENAROLI 1813
FENAROLI, Fedele. *Partimenti ossia basso numerato, opera completa*. Paris: Carli, [1813].

FÉTIS 1841
FÉTIS, François-Joseph. Reicha (Antoine). In: FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome septième.* Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1841, s. 375–380.

FÉTIS 1844
FÉTIS, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris: Schlesinger, 1844.

FINSCHER 2005
FINSCHER, Ludwig. Reicha, 2. Anton, Antonín, Antoine-Joseph. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 13, Pal – Rib*. Kassel: Bärenreiter, 2005, sl. 1454–1470. ISBN 3-7618-1133-0.

FLAMAND-GRÉTRY 1823
FLAMAND-GRÉTRY, Louis-Victor. *Cantate présentée à S. A. R. Madame la duchesse de Berri, à l'occasion de l'inauguration du buste de cette auguste princesse à l'ermitage d'Enghien qu'elle a daigné honorer de sa visite le 19 juin 1823, et exécutée le 25 août, jour de la fête du Roi. Musique de Mlle Herminie Daubonne, élève de M. Reicha.* [Paris]: imprimerie de Chaigneau fils aîné, 1823.

FRANCK 1922
FRANCK, César (INDY, Vincent d', ed.). *Piano compositions*. Boston: Oliver Ditson Co., 1922.

FRANKOVÁ 2015
FRANKOVÁ, Jana. *Život a dílo Josefa Kohouta (1734–1777) jako příklad migrace hudebníků v osvícenské Evropě / La migration des musiciens dans l'Europe des Lumières: le cas de Joseph Kohaut (1734–1777)*. Thèse de doctorat, Masarykova univerzita, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 2015.

FRANKOVÁ 2022
FRANKOVÁ, Jana. The opéra-comique by Antoine Reicha after 1808. In: AUDÉON, Hervé, FRANKOVÁ, Jana, SCHNEIDER, Herbert, STRANSKY, Lenka, eds. *Antoine Reicha visionnaire*. Hildesheim: G. Olms Verlag, k vydání 2022.

GAUDRIAULT 1995
GAUDRIAULT, Raymond. *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: CNRS éditions: J. Telford, 1995. ISBN 2-271-05250-5.

GIESE 2010
GIESE, Friedrich. Bekrī Muṣṭafā Agha. In: BEARMAN, P.J., BIANQUIS, Th., BOSWORTH, C.E., DONZEL, E. van Donzel, HEINRICHS, W.P., eds. *Encyclopédie de l'Islam en ligne* [online]. 2010 [cit. 28 .11. 2021]. Dostupné z: http://dx.doi.org.bnf.idm.oclc.org/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_1358.

GOSSE 1827
GOSSE, Étienne. *Les Jésuites, ou les autres Tartuffes, comédie en cinq actes et en vers…* Paris: A. Dupont, 1827.

GOY 2022a
GOY, François-Pierre. The sources of Reicha's Franco-Viennese operas, *Obaldi* and *L'Ouragan*. In: AUDÉON, Hervé, FRANKOVÁ, Jana, SCHNEIDER, Herbert, STRANSKY, Lenka, eds. *Antoine Reicha visionnaire*. Hildesheim: G. Olms Verlag, k vydání 2022.

GOY 2022b
GOY, François-Pierre. Le catalogue autographe des œuvres de Reicha (1797). In: AUDÉON, Hervé, FRANKOVÁ, Jana, SCHNEIDER, Herbert, STRANSKY, Lenka, eds. *Antoine Reicha visionnaire*. Hildesheim: G. Olms Verlag, k vydání 2022.

GRAF – LEY 2006
GRAF, Fritz, LEY, Anne. Hephaistos. In: CANCIK, Hubert, SCHNEIDER, Helmuth, LANDFESTER, Manfred, eds. *Der neue Pauly* [online]. 2006 [cit. 7. 2. 2022]. Dostupné z: http://dx.doi.org.bnf.idm.oclc.org/10.1163/1574-9347_dnp_e507970.

GREEN 2009
GREEN, Emily H. *Dedications and the Reception of the Musical Score, 1785-1850*. Ph.D. dissertation, Ithaca (N.Y.), Cornell University, 2009.

GROSS 1850
GROSS, Johann Carl. *Erinnerungen aus den Kriegsjahren*. Leipzig: L. Voß, 1850.

GUILBERT 1837
GUILBERT, Nicolas. *Dissertation sur les calculs biliaires*. Thèse de médecine, Paris, Université de Paris, 1837.

GUY 1816
GUY, Jean-Henri. *Natalie, ou la Famille russe, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique, le 30 juillet 1816*. Paris: Roullet, 1816.

HAMBRIDGE – HICKS 2018
HAMBRIDGE, Katherine, HICKS, Jonathan, eds. *The Melodramatic Moment: Music and Theatrical Culture, 1790-1820*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2018. ISBN 0-226-54365-X.

HANSEN 1887
HANSEN, Peter. Baggesen, Jens. In: BRICKA, Carl Frederik, ed. *Dansk biografisk lexikon. Bind 1, Aaberg-Beaumelle*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887, s. 432–447.

HAVLÍČEK 2015
HAVLÍČEK, Vít. *Nové pojetí fugy u Antonína Rejchy*. Praha: Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-370-8.

HEGDAL 1997
HEGDAL, Magne. *Grande symphonie de salon (pour ensemble n° 2)*. Oslo: Norsk musikkinformasjon, 1997.

HEINEMANN 1992
HEINEMANN, Michael. „Altes" und „Neues" in Beethovens „Eroica"-Variationen op. 35. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1992, 49. Jahrgang, Heft 1, s. 38–45. ISSN 0003-9292.

HEITMANN 2018
HEITMANN, Christin. Anton Reicha. In: BORCHARD, Beatrix, NOESKE, Nina, eds. *MUGI: Musik und Gender im Internet* [online]. 10. 4. 2018 [cit. 18. 11. 2021]. Dostupné z: https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Anton_Reicha.html.

HELLER, 1890
HELLER, Herman. *Mährens Männer der Gegenwart: bibliografisches Lexikon. Theil 4, Großgrundbezitzer, Land- und Fortswirthe, Commerzielle und Industrielle*. Brünn: H.Heller, 1890.

HENSCHEN – VAN PAPENBROECK 1680
HENSCHEN, Godefroid, VAN PAPENBROECK, Daniel. *Acta sanctorum maii. Tomus III. quo dies XII. XIII. XIV. XV. et XVI. continentur.* Antverpiæ: M. Cnobarus, 1680.

HENZEL 2004
HENZEL, Christoph. Louis Ferdinand, Prinz von Preußen. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 11, Les – Men*. Kassel: Bärenreiter, 2004, sl. 510–513. ISBN 3-7618-1121-7.

HEYLLI 1875
HEYLLI, Georges d'. *Foyers et coulisses: histoire anecdotique des théâtres de Paris. Opéra*. Paris: Tresse, 1875.

HILLER 1797
HILLER, Johann Adam. *Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauche, in 4 Stimmen gesetzt; nebst einem Anhänge von X deutschen Hymnen und XIV neuen Choral-Melodien. Neue Auflage.* Leipzig: J. C. Hinrichs, [1797].

HOFMAN 1944
HOFMAN, Jan. *Obraz barokní Prahy*. Praha: Grafia, 1944.

CHODĚJOVSKÁ – KREJČÍ 2014
CHODĚJOVSKÁ, Eva, KREJČÍ, Jiří. Eighteenth-Century Prague: Joseph Daniel Huber's "Images" of the Capital City of Bohemia. In: LICHTERT, Katrien, MARTENS, Maxmiliaan P. J., DUMOLYN, Jan, eds. *Portraits of the City: Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2014, s. 49–66. ISBN 978-2-503-55226-2.

JELENSPERGER 1829
JELENSPERGER, Daniel, Recension. *Traité de haute composition musicale, par A. Reicha.* Paris (1825) chez Zetter et Comp. […]. *Caecilia*, 1829, 11. Band, Heft 42, s. 125–178. ISSN 1614-2063.

JOBST 2013
JOBST, Kerstin S. Where the Orient Ends? Orientalism and its Function for Imperial Rule in the Russian Empire. In: HODKINSON, James, WALKER, John, MAZUMDAR, Shaswati, FEICHTINGER, Johannes, eds. *Deploying Orientalism in Culture and History*. Rochester, New York: Camden House, 2013, s. 190–208. ISBN 1-57113-575-8.

JOHANSSON 1955
JOHANSSON, Cari. *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1955.

JULLIEN 1844
JULLIEN, Bernard. *Histoire de la poésie française à l'époque impériale : ou Exposé par ordre de genres de ce que les poètes français ont produit de plus remarquable depuis la fin du* XVIII*e siècle jusqu'aux premières années de la Restauration.* Paris: Paulin, 1844.

KALENDARIUM 1731
Kalendarium S. Ecclesiæ metropolitanæ pragensis proprium. Vetero-Pragæ: M.A. Hœger, 1731.

KEMPE 1859
KEMPE, Friedrich. *Friedrich Schneider als Mensch und Künstler*. Dessau: H. Neubürger, 1859.

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

KOPITZ – CADENBACH 2009
KOPITZ, Klaus Martin, CADENBACH, Rainer, eds. *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*. München: G. Henle, 2009. ISBN 978-3-87328-120-2.

KROPÁČEK 1997
KROPÁČEK, Jiří. *Pražské veduty. Proměny města (1493-1908)*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1997. ISBN 80-7151-033-5.

KROPFINGER 1999
KROPFINGER, Klaus. Beethoven, Ludwig van. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2, Bag – Bi*. Kassel: Bärenreiter, 1999, sl. 667–944. ISBN 3-7818-1112-8.

KRUTOVÁ 1971
KRUTOVÁ, Alena. *Opera v pojetí Antonína Rejchy. K otázkám hudební deklamace v jeho operní tvorbě a teorii.* Diplomová práce, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Brno, 1971.

KÜTHEN 1987
KÜTHEN, Hans-Werner. Beethovens „wirklich ganz neue Manier" – eine Persiflage. In: BRANDENBURG, Sieghard, LOOS, Helmut, eds. *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*. München: G. Henle, 1987, s. 216–224. ISBN 3-87328-048-5

LABAT-POUSSIN 1977
LABAT-POUSSIN, Brigitte. *Archives du théâtre national de l'Opéra (AJ[13] 1 à 1466): inventaire*. Paris: Archives nationales, 1977. ISBN 2-86000-016-X.

LASALLE 1875
LASALLE, Albert de. *Les treize salles de l'Opéra.* Paris: Librairie Sartorius, 1875.

LAUNAY 1985
LAUNAY, Denise. Notes sur la préhistoire du département de la Musique. In: NORTIER, Michel, ed. *Études sur la Bibliothèque nationale et témoignages réunis en hommage à Thérèse Kleindienst, secrétaire général honoraire de la Bibliothèque nationale*. Paris: Bibliothèque nationale, 1985, s. 97–105.

LAVICOMTERIE DE SAINT-SAMSON 1795
LAVICOMTERIE DE SAINT-SAMSON, Louis. *Les crimes des Empereurs Turcs. Depuis Osman I jusqu'à Sélim IV*. Paris: bureau des Révolutions de Paris, an III [1795].

LEMOINE 1858
LEMOINE, Henri. *Les tablettes du pianiste: memento du professeur de piano*. Paris: Henri Lemoine, 1858.

LILTI 2008
LILTI, Antoine. Le concert au salon: musique et sociabilité à Paris au XVIIIe siècle. In: BÖDEKER, Hans Erich Bödeker, VEIT, Patrick, WERNER, Michael, eds. *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920: architecture, musique, société*. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, s. 125–146. ISBN 978-3-8305-1552-4.

LONGINO 2002
LONGINO, Michèle. *Orientalism in French Classical Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-80721-2.

LÖWENMARK 2004
LÖWENMARK, Henrik. *The Piano Music of Anton Reicha*. Master's thesis, University of Gothenburg, 2004.

LUCARELLI 2014
LUCARELLI, Nicola. Crescentini, Girolamo. In: *Grove Music Online* [online]. 2014. Dostupné z: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006813

LUDVOVÁ – ZIEGLER 2014
LUDVOVÁ, Jitka, ZIEGLER, Frank. Junghans, Johann Christian Gottlieb. In: *Česká divadelní encyklopedie* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 1. 10. 2014 [cit. 14. 4. 2020]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Junghans_Johann_Christian_Gottlieb.

LÜTGE 1927
LÜTGE, Wilhelm. Anton Reicha. In: *Der Bär: Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, s. 100–109.

MACKENZIE 1995
MACKENZIE, John M. *Orientalism: history, theory, and the arts.* Manchester: Manchester University Press, 1995. ISBN 0-7190-4578-9.

MAHLMANN 1839-1840
MAHLMANN, Siegfried August. *August Mahlmann's sämmtliche Schriften, nebst Mahlmann's Biographie*. Leipzig: F. Volckmar, 1839–1840.

MAINDRON 1881
MAINDRON, Ernest. Bonaparte, membre de l'Institut national. *La Revue scientifique de la France et de l'étranger*, 10 septembre 1881, 3e série, 1re année, n° 11, s. 321–338. ISSN 0151-055X.

MARTIN – SERRE 2015
MARTIN, Marie-Pauline, SERRE, Solveig. La conversation des Enfants d'Apollon: une sociabilité et ses stratégies au siècle des Lumières. *Revue de l'art*, 2015, n° 188, s. 57–63. ISSN 0035-1326.

MARTINO 1990
MARTINO, Alberto. *Die deutsche Leihbibliothek: Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914).* Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1990. ISBN 3-447-02996-X.

MICHAUD 186.
A---T. Porta (Bernard). In: MICHAUD, Louis-Gabriel, ed. *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Tome trente-quatrième.* Paris: Mme C. Desplaces, [186.], s. 128.

MICHEL 1993
MICHEL, Charles. *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières.* Rome: École française de Rome, 1993. ISBN 2-7283-0277-4.

MÍKA 2007
MÍKA, Zdeněk. *Zapomenuté obrazy. Praha 19. století.* Praha, Litomyšl: Paseka; Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2007. ISBN 978-80-7185-860-7.

MOKRE 2017
MOKRE, Jan. Über Joseph Daniel von Huber (1730/31-1788) und seine kartographischen Werke unter besonderer Berücksichtigung der perspektivischen Pläne von Prag und Wien [Josef Daniel Huber (1730/31-1788) a jeho kartografická díla se zvláštním přihlédnutím k perspektivním plánům Prahy a Vídně]. *Pražský sborník historický*, 2017, roč. 14, s. 123–172. ISBN 978-80-86852-75-1; ISBN 978-80-88013-67-9; ISSN 0555-0238.

MORABITO 2020a
MORABITO, Fabio. Rehearsing the Social: Beethoven's Late Quartets in Paris, 1825-1829. *The Journal of Musicology*, 2020, vol. 37, Issue 3, s. 349–382. ISSN 0277-9269.

MORABITO 2020b
MORABITO, Fabio. Theatrical Marginalia: Pierre Baillot and the Prototype of the Modern Performer. *Music & Letters*, 2020, vol. 101, Issue 2, s. 270–299. ISSN 0027-4224.

MORTIER 1951
MORTIER, Roland. Un « germanisant » sous l'Empire et la Restauration: Charles Vanderbourg (1765-1827). *Revue belge de philologie et d'histoire,* 1951, tome 29, nº 4, s. 1003–1027. ISSN 0035-0818.

MORTIER 1955
MORTIER, Roland. *Un précurseur de Madame de Staël: Charles Vanderbourg (1765-1827): sa contribution aux échanges intellectuels à l'aube du XIXe siècle.* Paris, Bruxelles: M. Didier, 1955.

MRÁZ 1957
MRÁZ, Bohumír. *Karel Postl: a základy české krajinomalby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

MUSENALMANACH 1774
BOIE, Heinrich Christian, ed. *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1774*. Göttingen und Gotha: Johann Christian Dieterich, [1773].

MUSENALMANACH 1782
BOIE, Heinrich Christian, ed. *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1782.* Göttingen: Johann Christian Dieterich, 1782.

NEDBAL 1958
NEDBAL, Miloslav. *Antonín Rejcha jako pedagog a teoretik*. Praha: [s.n.], 1952.

NĚMEC 1944
NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany.* Praha: František Novák, 1944.

NEUWIRTH 2018
NEUWIRTH, Markus. Von Wallerstein nach Bonn: Joseph Reichas *Harmoniemusik*, Beethovens Bläseroktett op. 103 und die Frage des Stiltransfers. In: LODES, Birgit, REISINGER, Elisabeth, WILSON, John D., eds. *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*. Bonn: Beethoven-Haus 2018, s. 253–270. ISBN 978-3-88188-152-4.

NIAUX 2003
NIAUX, Viviane. *George Onslow, gentleman compositeur*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2003. ISBN 2-84516-233-2.

NOTICE 1852
Notice des ouvrages de musique, partitions, collections, recueils, méthodes, etc. provenant de la bibliothèque de feu M. le baron de Trémont dont la vente aura lieu les jeudi 23 et vendredi 24 décembre 1852. Paris: Imprimerie Bonaventure et Ducessois, 1852.

NOVEMBER 2008
NOVEMBER, Nancy. Instrumental Arias or Sonic Tableaux: 'Voice' in Haydn's String Quartets Opp. 9 and 17. *Music and Letters*, 2008, vol. 89/3 (August 2008), s. 346–372. ISSN 0027-4224.

NOVEMBER 2013
NOVEMBER, Nancy. *Beethoven's Theatrical Quartets, Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. ISBN 1-107-03545-7.

NOVEMBER 2017
NOVEMBER, Nancy. *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna*. Woodbridge: The Boydell Press, 2017. ISBN 1-78327-232-5.

NYSTEN 1855
NYSTEN, Pierre (LITTRÉ, Émile, ROBIN, Charles, eds.). *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire*. Paris: J.-B. Baillière, 1855.

PEŠINA Z ČECHORODU 1673
PEŠINA Z ČECHORODU, Tomáš Jan. *Phosphorus septicornis, stella aliàs matutina. Hoc est: sanctæ metropolitanæ divi Viti ecclesiæ pragensis majestas et gloria.* Pragæ: J.A. de Dobroslavina, 1673.

PETISCUS 1810
PETISCUS, Johann Wilhelm Conrad. Ueber Quartettmusik. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1810, 12. Jahrgang, Nr. 33 (16. Mai 1810), sl. 513–523.

PIERRE 1895
PIERRE, Constant. *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*. Paris: Fischbacher, 1895.

PIERRE 1900
PIERRE, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs.* Paris: Imprimerie nationale, 1900.

PIERRE 2000
PIERRE, Constant. *Histoire du Concert spirituel* (1725-1790). Paris: Société française de musicologie, 2000. ISBN 2-85357-007-X.

POMPILIO 2020
POMPILIO, Angelo, ed. *CORAGO: repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* [online]. Aktualizováno 18. 5. 2020 [cit. 13. 9. 2021]. Dostupné z: http://corago.unibo.it.

POPPE 1848
POPPE, Maximilian. *Chronologische Uebersicht der wichtigsten Begebenheiten aus den Kriegsjahren 1806-1815*. Leipzig: Theodor Thomas, 1848.

PROD'HOMME 1925
PROD'HOMME, Jacques-Gabriel. *L'Opéra (1669-1925*). Paris: Librairie Delagrave, 1925.

PROD'HOMME 1927
PROD'HOMME, Jacques-Gabriel. Baron de Trémont, Le monde musical à l'époque romantique: souvenirs inédits, 1re série (suite). *Le Ménestrel*, 1927, 89e année, nº 42 (21 octobre 1927), s. 430.

PROST 2014
PROST, Camille. *Une ontologie du quatuor à cordes: philosophie de la musique pour quatre instruments*. Thèse de doctorat, Université Lille 3, 2014.

QUÉRARD 1854
QUÉRARD, Joseph-Marie. *Les écrivains pseudonymes et autres mystificateurs de la littérature française pendant les quatre derniers siècles, restitués à leurs véritables noms*. Paris: l'éditeur, 1854.

RABINOVICH 2018
RABINOVICH, Gilad. Daniel Jelensperger's (1830) Views on Harmonic Impressions, Key Finding and Statistical Learning. *Theoria*, 2018, vol. 25, s. 35–62. ISSN 1554-1312.

RACEK 1958
RACEK, Jan. *Česká hudba: od nejstarších dob do počátku 19. století*. Praha: Státní Nakladatelství Krásné Literatury Hudby a Umění, 1958.

RAINGUET 1851
RAINGUET, Pierre-Damien. Vanderbourg (Marie-Martin-Charles de Boudens, vicomte de). in: RAINGUET, Pierre-Damien. *Biographie saintongeaise,*

ou Dictionnaire historique de tous les personnages qui se sont illustrés par leurs écrits ou leurs actions dans les anciennes provinces de Saintonge et d'Aunis. Saintes: Niox, 1851, s. 595–608.

RAMAUT 1999
RAMAUT, Alban. De deux recueils pour le piano forte intitulés « Études »: contribution à une approche de l'opus 30 et de l'opus 97 d'Anton Reicha. In: GAS-GHIDINA, Catherine, JAM, Jean-Louis, eds. *Aux origines de l'école française de piano-forte de 1770 à 1815: actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 8 et 9 décembre 1999*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, s. 75–86. ISBN 2-84516-193-X.

RAMAUT 2012
RAMAUT, Alban. L'idée du "romantisme" avant le romantisme: 1770–1830. In: BARA, Olivier, RAMAUT, Alban, eds. *Généalogies du romantisme musical*. Paris: Vrin, 2012, s. 36–39.

RAMAUT 2015
RAMAUT, Alban. Antoine Reicha et le concept de virtuosité: approche étymologique d'un mot à la frontière de deux siècles. In: SALA, Massimiliano, ed. *Piano culture in 19th century Paris*. Turnhout: Brepols, 2015. ISBN 2-503-55326-5.

RAUCH 2007
RAUCH, Alexander. Néoclassicisme et romantisme : la peinture européenne entre deux révolutions. In: TOMAN, Rolf, ed. Néoclassicisme et Romantisme. Architecture, sculpture, peinture, dessin. Köln: H. F. Ulmann, 2007, s. 318–479.

REIBEL 2012
REIBEL, Emmanuel. Pour une généalogie lexicale du romantisme musical en France: quelques strates terminologiques autour de 1830. In: BARA, Olivier, RAMAUT, Alban, eds. *Généalogies du romantisme musical*. Paris: Vrin, 2012, s. 20–25. ISBN 978-2-7116-2371-6.

REIBEL 2015
REIBEL, Emmanuel. Reicha dramaturge: de *Natalie* à *Sapho*. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: G. Olms, 2015, s. 421–445. ISBN 978-3-487-15096-3.

REICHA 1804a
REICHA, Antoine. *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. Œuv. 48.* Leipsic: Breitkopf & Härtel, [1804].

REICHA 1804b
REICHA, Antoine. *Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Œuv. 52.* Leipsic: Breitkopf & Härtel, [1804].

REICHA 1805a
REICHA, Antoine. *Ueber das neue Fugensystem*. [Wien], 1805.

REICHA 1805b
REICHA, Antoine. *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. Œuv. 49.* Leipsic: Breitkopf & Härtel, [1805].

REICHA 1812
REICHA, Antoine. *Six fugues pour le piano-forte. Op. 81*. Paris: I. Pleyel, [1812].

REICHA 1814
REICHA, Antoine. *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante*. Paris: J. L. Scherff, 1814.

REICHA 1819
REICHA, Antoine. *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique.* Paris: V. Gambaro, [1819].

REICHA 1823
REICHA, Antoine. *Sapho [opéra arrangé pour le piano].* Paris: Janet et Cotelle, [1823].

REICHA 1825
REICHA, Antoine. *Traité de haute composition musicale.* Paris: Zetter & Cie, [1825].

REICHA 1833
REICHA, Antoine. *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale.* Paris: A. Farrenc, 1833.

REICHA 1961
REJCHA, Antonín (ŠETKOVÁ, Dana, RACEK, Jan, eds.). *L'art de varier op. 57, per il pianoforte*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

REICHA 1964
REICHA, Antoine (JANETZKY, Kurt, RACEK, Jan, eds.). *Tre quartetti, op. 98 per flauto, violino, viola e violoncello*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1964.

REICHA – VYSLOUŽIL 1970
REICHA, Antoine (VYSLOUŽIL, Jiří, ed.). *Zápisky o Antonínu Rejchovi se jmenným soupisem díla / Notes sur Antoine Reicha avec une liste nominale de ses œuvres*. Brno: Opus musicum, 1970.

REICHA 1973
REICHA, Antoine (SÝKORA, Václav Jan, ed.). *36 fug pro klavír*. Praha: Supraphon, 1973.

REICHA 2009
REICHA, Antoine (DYKAST, Roman, ed.). *Hudba jako ryze citové umění*. Praha: Togga, 2009. ISBN 978-80-87258-15-6.

REICHA 2011
REICHA, Antoine (AUDÉON, Hervé, RAMAUT, Alban, SCHNEIDER, Herbert, eds.). *Écrits inédits et oubliés. Volume 1, Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques*. Hildesheim: G. Olms, 2011. ISBN 978-3-487-14627-0.

REICHA 2012
REICHA, Antoine (DYKAST, Roman, ed.). *Pojednání o melodii*. Praha: Togga, 2012. ISBN 978-80-87258-52-1.

REICHA 2013a
REICHA, Antoine (AUDÉON, Hervé, SCHNEIDER, Herbert, eds.). *Écrits inédits et oubliés. Volume 2, 1, Écrits théoriques et exemples pratiques*. Hildesheim: G. Olms, 2013. ISBN 978-3-487-14659-1.

REICHA 2013b
REICHA, Antoine (SCHNEIDER, Herbert, ed.). *Écrits inédits et oubliés. 2, 2, 24 Kompositionen für Klavier*. Hildesheim: Olms, 2013. ISBN 978-3-487-15057-4.

REICHA 2014a
REICHA, Antoine (DYKAST, Roman, ed.). *Pojednání o harmonii*. Praha: Togga, 2014. ISBN 978-80-7476-042-6.

REICHA 2014b
REICHA, Antoine (BULLEY, Michael, ed.). *Sonate en fa: piano*. Lyon: Symétrie, 2014. ISMN 979-0-2318-0765-3.

REICHA 2015a
REICHA, Antoine (AUDÉON, Hervé, SCHNEIDER, Herbert, eds.). *Écrits inédits et oubliés. Volume 2, 3, Supplément: exemples du traité viennois « Art de l'harmonie pratique »*. Hildesheim: G. Olms, 2015. ISBN 3-487-15276-9.

REICHA 2015b
REICHA, Antoine (BULLEY, Michael, ed.). *Sonate en ré: piano*. Lyon: Symétrie, 2015. ISMN 979-0-2318-0781-3.

REICHA 2016
REICHA, Antoine (DYKAST, Roman, ed.). *Pojednání o kontrapunktu*. Praha: Togga, 2016. ISBN 978-80-7476-104-1.

REICHA – CZERNY 1835
REICHA, Antoine. *Reicha's Compositionslehre. Erster[-Vierter] Band*, Wien: bei Ant. Diabelli und Comp., [1835].

REINLÄNDER 2013
REINLÄNDER, Claus. Reicha, Rejcha. 1 (Matej) Joseph Reicha. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 13, Pal – Rib*. Kassel: Bärenreiter, 2005, sl. 1452–1453. ISBN 3-7618-1133-0.

RICE 2003
RICE, John A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-82512-1.

RIEMANN 1882
RIEMANN, Hugo. Reicha, Anton. In: *Musik-Lexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882, s. 749-750.

RIEMANN 1887
RIEMANN, Hugo. *Opern-Handbuch*. Leipzig: H. Seemann Nachfolger, 1887.

ROCHLITZ 1798
ROCHLITZ, Friedrich. Gedanken über die Oper (Fortsetzung). *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1798, N° 1 (3. Oktober 1798), sl. 1–9 a N° 3 (17. Oktober 1798), sl. 33–38. ISSN 2510-7461.

ROLAND-MANUEL 1963
ROLAND-MANUEL, ed. *Histoire de la musique II. Du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1963.

ROUDET 2004
ROUDET, Jeanne. Du modèle vocal à l'illusion pianistique: les techniques du son romantique comme traits stylistiques. *Musurgia*, 2004, vol. 11, n° 1-2, s. 37–52. ISSN 1257-7537.

ROUDET 2005
ROUDET, Jeanne. *Du texte à l'œuvre: la question de l'expression dans les méthodes de piano publiées en France entre 1800 et 1840*. Thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2005.

RUTH – KÖRBER 1904
RUTH, František, KÖRBER, Pavel. *Kronika královské Prahy a obcí sousedních. Díl II: Karlova třída – U Půjčovny.* Praha: Körber, 1904.

SACRE 1998
SACRE, Guy. *La musique de piano*. Paris: R. Laffont, 1998. ISBN 2-221-05017-7 a 2-221-08566-3.

SAINT-GENEZ 1842
SAINT-GENEZ, Pierre-Théodore. *Nouvelles expérimentations sur les alcalis végétaux: effets obtenus.* Paris: imprimerie de Poussielgue, 1842.

SAINT-GEORGES 1862
SAINT-GEORGES, Henri de. *L'historien de Charlet peint par lui-même: étude biographique*. Nantes: imprimerie A. Guébaud et Cie, 1862.

SALABERRY 1813
SALABERRY, Charles-Marie d'Irumberry, comte de. *Histoire de l'Empire ottoman, depuis sa fondation jusqu'à la paix d'Yassy en 1792.* Paris: Le Normant, 1813.

SAMMLUNG 1796
Sammlung christlicher Gesänge zum Gebrauch bey der öffentlichen Andacht in den Stadtkirchen zu Leipzig. Leipzig: im Verlag des Georgenhauses, 1796.

SARTORI 1990
SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici. A – B, 1-4298*. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990.

SAUSER 2004
SAUSER, Ekkart. Korona aus der Thebais. In: BAUTZ, Friedrich Wilhelm, BAUTZ, Traugott, eds. *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon. Band XXIII, Ergänzungen X.* Herzberg: T. Bautz, 2004, sl. 845–846. ISBN 978-3-88309-155-6.

SCARLATTI 173.
SCARLATTI, Domenico. *Pièces choisies, pour le clavecin ou l'orgue. Opera prima*. Paris: Mme Boivin, Le Clerc, [ca 1737-1740].

SCHALLER 1796
SCHALLER, Josef František Jaroslav. *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten. Dritter Band, Die Altstadt, oder das 1. Hauptviertel der Stadt Prag.* Prag: Franz Gerzabeck, 1796.

SCHLEUNING 1971
SCHLEUNING, Peter, ed. *Die Fantasie. II, 18. bis 20. Jahrhundert*. Köln: Arno Volk Verlag, 1971.

SCHMIDT 1826
SCHMIDT, Klamer Eberhard Karl (SCHMIDT, Wilhelm Werner Johann, LAUTSCH, Friedrich, eds.). *Klamer Eberhard Karl Schmidt's Leben und auserlesene Werke*. Stuttgart und Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1826.

SCHMIDT 1908
SCHMIDT, Rudolf. *Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker: Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes. Band V, Pustet-Vahlen*. Eberswalde: R. Schmidt, 1908.

SCHNEIDER 2015
SCHNEIDER, Herbert. Reicha und Beethoven: wechselseitige Einflüsse auf dem Gebiet der Komposition. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: G. Olms, 2015, s. 219–253. ISBN 978-3-487-15096-3.

SCHNITZLER 2020
SCHNITZLER, Günter. Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers Lenore und deren Vertonungen. In: BESSLICH, Barbara, DETERING, Nicolas, KLESSINGER, Hanna, MARTIN, Dieter, ZANUCCHI, Mario, eds. *Geistesheld und Heldengeist: Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus*. Baden-Baden: Ergon Verlag, 2020, s. 153–184. ISBN 978-3-95650-711-3.

SCHÖFFLER 1967
SCHÖFFLER, Herbert. Bürgers Lenore. In: *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert: Essays zur Geisters- und Religionsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, s. 86–94.

SCHWARTZ 1973
SCHWARTZ, Nathan. [Music reviews] Antonín Reicha: Ausgewählte Klavierwerke […]. *Notes*, March 1973, vol. 29, No. 3, s. 536. ISSN 0027-4380.

SELLACK 1963
SELLACK, Ingolf. Rheinsberg. In: FINSCHER, Ludwig, ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8, Quer – Swi*. Kassel: Bärenreiter, 1998, sl. 247–251. ISBN 3-7618-1109-8.

SEMERÁDOVÁ 2007
SEMERÁDOVÁ, Pavla. P. Heřman Antonín Jelínek, želivský premonstrát a hudebník. In: *Bibliotheca Strahoviensis.* Praha: Strahovská knihovna, 2007, vol. 8–9, s. 87–105. ISSN 1213-6514. ISBN 978-80-254-2022-5.

SIGEL – LEY – BLECKMANN 2006
SIGEL, Dorothea, LEY, Anne, BLECKMANN, Bruno. Achilleus. In: CANCIK, Hubert, SCHNEIDER, Helmuth, LANDFESTER, Manfred, eds. *Der neue Pauly* [online]. 2006 [cit. 22. 11. 2021]. Dostupné z: http://dx.doi.org.bnf.idm.oclc.org/10.1163/1574-9347_dnp_e102220.

SIMPSON 1972
SIMPSON, Adrienne. Bohemian Piano Music of Beethoven's time. *Musical Times*, 1972, vol. 113, No. 1553, s. 666–667. ISSN 0027-4666.

SIMPSON 1984
SIMPSON, Adrienne. An introduction to Antoine Reicha. *The Consort*, 1984, No. 40, s. 13–19. ISSN 0268-9111.

SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2013
SMÉKALOVÁ, Kateřina – VOKŘÍNKOVÁ, Lucie. Hudební sbírka a půjčovna Carla Winikera. *Opus musicum*, 2013, roč. 45, č. 3, s. 25–35. ISSN 0862-8505.

SMÉKALOVÁ – VOKŘÍNKOVÁ 2014
SMÉKALOVÁ, Kateřina – VOKŘÍNKOVÁ, Lucie. History of the Carl Winiker's Music Score Library. *Acta musicologica* [online], 2014, 65, č. 1. [cit. 14. 4. 2021]. Dostupné z: http://acta.musicologica.cz/14-01/1401k.pdf. ISSN 1214-5955.

SMITH 1979
SMITH, Martin Dennis. *Antoine Joseph Reicha's theories on the composition of dramatic music*. Thesis of the State University of New Jersey, New Brunswick (NJ), 1979.

SMOLKA 1970
SMOLKA, Jaroslav. Die Parallelen zwischen Antonín Rejchas Fugenform und den Fugen aus Beethovens letzter Schaffensperiode. In: BALLOVÁ, Luna, ed. *Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums – Piestany, Moravany.* Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum, 1970, s. 13–25.

SMUTNÝ 2012
SMUTNÝ, Bohumír. *Brněnští podnikatelé a jejich podniky: 1764–1948: encyklopedie podnikatelů a jejich rodin.* Brno: Statutární město Brno, 2012. ISBN 978-80-86736-28-0.

SOLOMON 1977
SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Books, 1977. ISBN 0-02-872460-7.

SOPHOCLE 1974
SOPHOCLE (DAIN, Alphonse, MAZON, Paul, eds.). *Philoctète ; Œdipe à Colone*. Paris: Les Belles-lettres, 1974.

STEFANOVIC 2015
STEFANOVIC, Ana. L'art de varier, op. 57 d'Antoine Reicha: une œuvre au croisement du passé et du futur. In: BERNARD DE RAYMOND, Louise, BARTOLI, Jean-Pierre, SCHNEIDER, Herbert, eds. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*. Hildesheim: G. Olms, 2015, s. 285–302. ISBN 978-3-487-15096-3.

STONE 1980
STONE, Peter Eliot. Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton]. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 15, Playford – Riedt*. London: Macmillan, 1980, s. 696–702. ISBN 0-333-23111-2.

STONE 2001
STONE, Peter Eliot. Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton]. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 21, Recitative – Russian Federation §1*. New York: Grove ; London: Macmillan, 2001, s. 129–136. ISBN 1-56159-239-0. Reicha, Antoine. In: *Grove Music Online* [online]. 2001. Dostupné z: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023093

STRICKER 2001
STRICKER, Rémy. Franz Liszt et Antoine Reicha. *Studia musicologica Academiæ scientiarium Hungaricæ*, 2001, tomus 42, fasciculi 1-2, s. 9–24. ISSN 0039-3266.

SUMNER LOTT 2018
SUMNER LOTT, Marie. *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities.* Chicago: University of Illinois Press, 2018. ISBN 0-252-08384-9.

SÝKORA 2021
SÝKORA, Pavel. Rejcha, Antonín. In: MACEK, Petr, ed. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity. 2002–, aktualizováno 25. 2. 2021 [cit. 17. 5. 2021]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/.

SYROVY – BACHLEITNER 2012
SYROVY, Daniel, BACHLEITNER, Norbert. *Komparistik Wien Zensurdatenbank* [online]. 2012 [cit. 25. 9. 2021]. Dostupné z: https://www.univie.ac.at/zensur/.

ŠEBESTA – KREJČÍK 1933
ŠEBESTA, Eduard, KREJČÍK, Adolf Ludvík, eds. *Popis obyvatelstva hlavního města Prahy z roku 1770. I., Staré město*. Praha: Nákladem Rodopisné společnosti československé v Praze, 1933.

ŠIMEČEK, 1981
ŠIMEČEK, Zdeněk. Půjčovny knih a čtenářské společnosti v českých zemích a jejich působení do roku 1848. In: *Československý časopis historický*, 1981, roč. 29, č. 1, s. 63–88. ISSN 0045-6187.

ŠIŠKOVÁ 2005
ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. *Dějiny hudby. IV, Klasicismus*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 978-80-249-1977-5.

ŠOTOLOVÁ 1977
ŠOTOLOVÁ, Olga. *Antonín Rejcha*. Praha: Editio Supraphon, 1977.

ŠOTOLOVÁ 1990
ŠOTOLOVÁ, Olga. *Antonín Rejcha: a biography and thematic catalogue*. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-169-7.

TARANTOVÁ 1969
TARANTOVÁ, Marie. Rodný dům Antonína Rejchy. *Zprávy Bertramky*, 1969, č. 59, s. 1–3.

TARANTOVÁ 1970
TARANTOVÁ, Marie. Pravda o Josefu a Antonínu Rejchovi. *Hudební věda*, 1970, roč. VII, č. 3, s. 317–330. ISSN 0018-7003.

TICHÝ 2012
TICHÝ, Vlastimil. *Oratorium Die Feyer des Todes Jesu J. H. Rolleho uložené v MZK a jeho vztah k lipskému koncertnímu provozu*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

TÜTKEN 2005
TÜTKEN, Johannes. *Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta: zur älteren Privatdozentur (1734 bis 1831). Theil 2, Biographische Materialen zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812*. Göttingen: Universität Verlag Göttingen, 2005.

VAILLANT 2012
VAILLANT, Alain, ed. *Le Romantisme: dictionnaire.* Paris: CNRS éditions, 2012. ISBN 978-2-271-07413-3.

VAILLANT 2015
VAILLANT, Alain. *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris: CNRS éditions, 2015. ISBN 978-2-271-09347-9.

VERGHIS 2016
VERGHIS, Zinovia. Les écrivains et artistes français du XIXe siècle et la Grèce. *Cahiers balkaniques* [online], 44 (2016). 22. 12. 2017 [cit. 22. 11. 2021]. Dostupné z: http://journals.openedition.org/ceb/9908. ISSN 2261-4184.

VLČEK 1996
VLČEK, Pavel et al. *Umělecké památky Prahy. Staré město, Josefov*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0538-2.

VOGEL 1973
VOGEL, Johann Peter. Die böhmischen „Klassiker“: einige Bemerkungen zu ihrer Klaviermusik. *Musica*, 1973, 37. Jahrgang, Heft 2 (März-April 1973), s. 124–129. ISSN 0027-4518.

VOGEL 2003
VOGEL, Oliver. *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz.* Stuttgart: Steiner, 2003. ISBN 3-515-08336-7.
VOGL 1967
VOGL, Emil. Páter Ivan Jelínek (1683–1759) – poslední český loutnista. *Hudební věda*, 1967, roč. IV, č. 4, s. 693–696. ISSN 0018-7003.
VOGL 1969
VOGL, Emil. Der Lautenist P. Ivan Jelinek: das Ende der böhmischen Lautenkunst. *Die Musikforschung*, 1969, Jahrgang 22, Heft 1, s. 53–56. ISSN 0027-4801.
VOIT 2008
VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. 2. vyd. Praha: Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, 2008. ISBN 978-80-7277-390-9.
VOSS 1809
VOSS, Johann Heinrich, ed. Bürgers Briefwechsel mit Boie über die Lenore. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 241–245 (9.–13. Oktober 1809), s. 961–963, 966–967, 969–970, 973–975, 978–979. ISSN 0936-3955.
WEINMANN 1979
WEINMANN, Alexander. *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. 1, A . Senefelder, chemische Druckerey, S.A. Steiner, S.A. Steiner & comp.: Wien 1803-1826*. München: E. Katzbichler, 1979. ISBN 3-87397-113-5.
WELTER 1950
WELTER, Friedrich. *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg.* Lippstadt: Kistner und Siegel, 1950.
WILD 2012
WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914.* Lyon: Symétrie, 2012. ISBN 978-2-914373-48-7.
WILSON 2018
WILSON, John D. A School of Whiz Kids Grows up. In: LODES, Birgit, REISINGER, Elisabeth, WILSON, John D., eds. *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015*. Bonn: Beethoven-Haus 2018, s. 237–252. ISBN 978-3-88188-152-4.
WILSON 2022
WILSON, John D. Toward a chronology of Anton Reicha's Bonn compositions. In: AUDÉON, Hervé, FRANKOVÁ, Jana, SCHNEIDER, Herbert, STRANSKY, Lenka, eds. *Antoine Reicha visionnaire.* Hildesheim: G. Olms, k vydání 2022.
WINIKER 1863?
Haupt-Katalog der Musikalien-Leih-Anstalt des Carl Winiker, Johannesgasse Nr. 9, zugleich Verzeichniss von Musikalien, welche in der Musikalien-Handlung von Carl Winiker, Ferdinandgasse Nr. 3 zu haben sind. Brünn: Carl Winiker, [1863?].
WINIKER 1866?
Katalog der Musikalien-Leih-Anstalt des Carl Winiker, Postgasse Nr. 453, zugleich Verzeichniss von Musikalien, welche in der Musikalien-Handlung von Carl Winiker, Sattlergasse Nr. 443 zu haben sind. Brünn: Carl Winiker, [1866?].
WINIKER 1874
Leihanstalt für Musik: Systematisch geordnetes Verzeichniss neuer Musikalien in Carl Winiker's Musikalien- Leih-Anstalt in Brünn. Brünn: Carl Winiker, 1874.
WINIKER 1880?
BrünnerMusikalien-Leih-Institut. Brünn: Carl Winiker, [1880?].
WINIKER 1880–1910?
Leihanstalt für Musik: Systematisch geordnetes Verzeichnis neuer Musikalien der Musikalien-Leihanstalt Carl Winiker in Brünn. Brünn: Carl Winiker, [1880–1910?].
WINIKER 1880–1922?
Leihanstalt für Musik: Systematisch geordnetes Verzeichniss neuer Musikalien in Carl Winiker's Musikalien- Leih-Anstalt in Brünn. Brünn: Carl Winiker, [1880–1922?].
WÜRTZ 2001
WÜRTZ, Roland (WALDEN, Valerie, MÜNSTER, Robert, rev.). Ritter. (2) Peter Ritter. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 21, Recitative – Russian Federation §1*. New York: Grove; London: Macmillan, 2001, s. 449. ISBN 1-56159-239-0. *Grove Music Online* [online]. 2001, [cit. 8. 10. 2021]. Dostupné na: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043899

WYN JONES 2005
WYN JONES, David. What do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us? In: RASCH, Rudolph, ed. *Music Publishing in Europe 1600–1900: Concepts and Issues Bibliography*. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 139–158. ISBN 3-8305-0390-3.

YON 2000
YON, Jean-Claude. *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*. Saint-Genouph: A.-G. Nizet, 2000. ISBN 2-7078-1243-9.

Index des noms / Jmenný rejstřík

Les noms figurant dans l'annexe du chapitre I ne sont pas indexés. / Jména z přílohy kapitoly I nejsou do rejstříku zahrnuta.

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.

A

Académie des beaux-arts 92, 93, 132, 133, 617, 618, 620
aCROSS, Association 10, 11, 654, 656
Adam, Adolphe 331, 334, 440, 441
Adam, Jean-Louis 492, 495
Aemilia → Wehrs, Dorothea
Agis IV/IV., roi de Sparte / spartský král 358, 361
Albrechtsberger, Johann Georg 557, 558
Alemán, Mateo 335, 338, 532, 533
André, Johann 570, 571, 574, 575
Andrieu, François 168, 169, 519, 520
Andrieux, François-Guillaume-Jean-Stanislas 132, 133
Anelli, Angelo 312, 313, 316
Apples, François Auguste Émile d' 588, 589
Arfini, Maria Teresa 210, 211, 553, 554, 559, 560
Aristote / Aristoteles 284, 285
Arnout, Jules 530, 531
Arriaga, Juan Crisóstomo 438, 439
Artaria 135, 136, 174, 175, 184, 187, 212, 213, 479, 480, 487, 488, 490, 491, 504, 505, 516, 517, 550, 553, 572, 573
Auber, Daniel-François-Esprit 264-268, 617, 618
Auclair, Mathias 532, 533
Audéon, Hervé 8-11, 26, 27, 268, 271, 653

B
B. Schott's Söhne 630, 632, 633, 635
Bach, Carl Philipp Emanuel 232, 233
Bach, Johann Sebastian 212, 213, 216, 217, 237, 239, 240, 492, 496, 497, 502, 557, 558, 560
Bach, Wilhelm Friedemann 239, 240
Bach, Wilhelm Friedrich Ernst 596, 597
Bachleitner, Norbert 576-579
Bachmann, Gottlob 576, 577
Badi, Paolo Antonio 312, 313
Baggesen, Jens 496, 498, 499
Baillot, Pierre 153, 154, 188, 193, 257-265, 278, 280, 281, 283-285, 289, 290, 293, 300, 440, 441, 620, 621, 637, 638
Bailly de Saint-Paulin, Paulin 325, 326, 386, 387, 538, 539
Bailly, Jean-Sylvain 538, 539
Bailly, Paulin → Bailly de Saint-Paulin, Paulin
Balsamo, Giuseppe → Cagliostro, Alessandro
Barbereau, Auguste 446-448, 452, 453
Barbour, Murray 321, 322
Barge, Virginie 112, 113
Barresi, Rosatio 312, 313
Bartók, Béla 239, 242
Bartoli, Jean-Pierre 8, 9, 224, 225, 274, 275
Bartoš, František 565, 566
Bashford, Christina 252, 253
Basse, Martin 583, 584
Bassin, Mark 360, 361
Beauchesne, Alfred de 145, 146
Becker, Heinz 352, 353
Bečková, Kateřina 51, 52
Beethoven, Kaspar Karl van 190, 193
Beethoven, Ludwig van 13, 14, 164, 165, 178-181, 183-191, 193-201, 203, 206, 208-216, 218-222, 226-228, 231-235, 241, 242, 244, 247, 252, 253, 263, 264, 267, 268, 327, 328, 410, 411, 421, 424-426, 452, 455, 465, 468, 490, 491, 504, 505, 578-580, 582, 583, 655
Begrez, Pierre 341, 344
Begri, Signor → Begrez, Pierre
Bekrî Mustafa Ağa 341, 342, 344
Bellina, Anna Laura 312, 313
Beneken, Friedrich Burchard 586, 587
Benserade, Isaac de 540, 541
Berger, Pierre-Jacques 168, 169
Bergt, Christian Gottlob August 596, 597
Berlioz, Hector 248, 249, 371, 372, 410-416, 421, 424, 433, 434, 436, 437, 446, 447
Bernard de Raymond, Louise 8, 9, 14, 15, 90, 91, 257, 258, 280, 283, 292, 295, 553, 554, 559, 560, 606, 607, 653, 655
Bernard de Raymond, Philippe 12, 13, 20, 21, 46, 47, 91, 98, 99, 147-150, 210, 211, 490, 491, 655
Bernsdorf, Eduard 188, 193
Berra, Marco 563, 564
Berry, Charles-Ferdinand, duc de 94, 95, 125, 528, 529
Bertin, Louise 442, 445

Bertini, Henri 644, 645
Berton, Henri-Montan 354, 355, 596, 597, 617, 618
Bianchi, Jakub 562, 563
Bidauld, Jean-Joseph-Xavier 617, 618
Bielecka, Emma 91-93, 106, 107, 109, 119, 126, 127, 147-150, 157-161
Bielecka, Mathilde 91-93, 116
Bielecka, Nora 91-93, 106, 107, 109, 116-119, 126, 127, 147, 148
Bizet, Georges 110, 111
Blanchard père aîné → Blanchard, François Thomas
Blanchard, Auguste I → Blanchard, François Thomas
Blanchard, Auguste II 527, 528
Blanchard, Auguste III 527, 528
Blanchard, François Thomas 526-528
Blangy, Auguste 637, 638
Blardone, Aurora 224, 225
Blasius, Frédéric 508, 509
Blauw, D. & C. 168-171
Blondel, Merry-Joseph 617, 618
Böhmer, Karl 596, 597
Boieldieu, François-Adrien 92, 93, 440, 441, 448, 449, 617, 618, 628, 631
Boieldieu, Louis-Amand-Dauphin 628-633, 635
Boivin, Élisabeth-Catherine 496, 497
Bollmann, Christian Friedrich 504, 505, 514-517
Bonaparte, Napoléon 132, 133, 385, 512-515, 528, 529, 583
Bonds, Mark-Evan 432, 433
Bonjour, François 166, 167, 343, 346, 616, 632, 635
Bornhardt, Johann Heinrich Carl 317, 318
Böttcher, August 596, 597
Bouchet, Jean 168, 169
Bouffil, Jacques 628, 630, 631, 633
Boulan, Muriel 12, 13
Bourdin, Philippe 538, 539
Bourgault, Marie 120, 123
Boursault, Jean-François 331, 334
Boursault, Léonie 24, 27, 145-148, 160, 161, 172, 173, 331, 334, 604, 606, 607, 609
Bouyer, Jean-Pierre 592, 595
Brahms, Johannes 252, 253
Branchu, Alexandrine-Caroline 356, 359
Brandenburg, Sieghard 188, 191
Braumüller, Wilhelm 563, 564
Breitkopf & Härtel 180, 183, 184, 186, 187-195, 198-201, 210, 211, 255-260, 290, 296, 300, 508, 509, 521, 522, 574, 575
Březina, Jaroslav 314, 315
Brod, Henri 440, 441
Bücken, Ernst 140, 141, 143, 144, 147, 148, 224, 225, 324, 325
Bulley, Michael 10, 11, 172, 173, 224, 225, 246, 247, 654
Bürger, Gottfried August 570-579, 582, 583
Burgmüller, August 180, 183
Buti, Francesco 540, 541
Bužga, Jaroslav 210, 211

C
C. & J. Honig 168-171
Cadenbach, Rainer 180, 183, 188, 193, 196, 197, 199
Cagliostro, Alessandro 329, 331, 332, 334, 392, 393
Caldara, Antonio 312, 313
Calzabigi, Ranieri de' 309, 310, 312, 313
Campistron, Jean Galbert de 540, 541, 544
Cantemir, Dimitrie 341, 342
Cappi, Giovanni 550, 553
Carafa, Michele 153-156
Carbonnier, Youri 262, 263
Castellani, Giuliano 343, 344
Casti, Giambattista 312, 313
Catel, Charles-Simon 508, 509, 617, 618
Catherine II, impératrice de Russie 360
Cavalli, Francesco 540, 541
Certelet, Lucie 48, 49
Chaminade, Cécile 110, 111
Charlemagne, roi des Francs et empereur d'Occident 224
Charles 1er, duc de Brunswick-Wolfenbüttel 168, 504
Charles IV, roi de Bohême et empereur germanique 46
Charles X, roi de France 125, 528
Charles-Ferdinand, duc de Berry → Berry, Charles-Ferdinand, duc de
Chélonis 358, 361
Chemische Druckerei 190, 193, 500, 501, 630, 633
Cherubini, Luigi 94, 95, 102, 103, 125, 153, 154, 184, 187, 200, 202, 205, 270, 273, 303, 410, 411, 449, 450, 490, 491, 537, 538, 596, 597, 604, 605, 617, 618
Child, Francis James 570, 571
Chmelíková, Kateřina 34, 35
Chopin, Frédéric 214, 215, 450, 453
Choron, Alexandre 26, 27
Christensen, Thomas 413, 414, 436, 437, 449, 450
Cicéri, Pierre-Luc-Charles 370, 531, 532
Cimarosa, Domenico 280, 283
Civeton, Christophe 529-531
Claudel, Camille 259, 260
Claudius, Matthias 212, 213, 582, 583
Clementi, Muzio 218, 219, 226, 227, 230, 231, 241, 242, 248, 249
Cléomène III, roi de Sparte 360, 361
Cochin, Charles-Nicolas 122, 123
Cohen, Henri 414-416, 447, 448, 450, 452, 453
Colet, Hippolyte 447-449, 602, 603, 606, 607
Colin, Pierre-Louis 627, 628
Concert de la Loge, Le 10, 11, 638, 639
Cooper, Barry 180, 183
Corbin, Pierre 98-100, 120, 123
Costallat, Éditions 642, 643
Cournol, Hippolyte 92, 93, 374-379, 405, 406
Courvoisier, Pierre 526-528
Courvoisier-Voisin, Henri 527, 528

Cramer, Johann Baptist 226, 227, 232, 233
Crescentini, Girolamo 312-315
Cusson, Jacques 168, 169
Czermak, Joannes → Čermák, Jan
Czernin, Franz Joseph, comte / hrabě 36, 39
Czernin, Prokop, comte / hrabě 32, 35
Czerny, Carl 149, 150, 200, 201, 345, 348, 451-453, 455, 546, 547, 568, 569

Č
Čermák, Jan 44, 46, 47, 49
Čihák, Josef 46, 47

D
Dabadie, Louise 370, 371
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 531, 532
Dalayrac, Nicolas 100, 101
Dancourt, Florent Carton, dit / řečený 540, 541
Da Ponte, Lorenzo 539, 540
Daubonne, Herminie 140, 141
Daumard, Adeline 98-101
Dauprat, Louis-François 98, 99, 118, 119, 354, 355, 596, 597, 628, 630-633, 635, 642, 643
Daussoigne-Méhul, Joseph 26, 28, 31, 598, 599
Dauthe, Johann Carl Friedrich 588, 589, 594, 595
Dauvergne, Antoine 540, 541
David d'Angers, Pierre 618, 621
Debuch, Tobias 210, 211
Debussy, Claude 252, 253
Decombe, Albert 636, 637
Decout, Louis 91
Decout, Thérèse 91
Dehérain, Henri 149, 150
DeJean, Joan 374, 375
Delacroix, Eugène 618, 621
Delaire, Jacques-Auguste 94, 95, 140, 141, 147, 148, 194, 195, 257-260, 272, 273, 440, 441, 608, 613, 620, 621, 630, 633, 642, 643
Deleixhe, Thibault 576, 577
Della Maria, Domenico 280, 283
Dérivis, Henri-Étienne 356, 359
Désaugiers, Auguste-Félix 341, 344
Devienne, François 508, 509
Devismes, Anne-Pierre-Jacques 325, 326, 538, 539, 596, 597
Devriès, Anik 482, 483, 492, 495
De Vries, Pieter 170, 171
Diabelli, Anton 200, 201, 210, 211, 234, 235
Divišová, Kateřina 48, 49
Dlabacz, Gottfried Johann 38, 40, 41
Dourlen, Victor 333, 336, 371, 372
Drolling, Michel-Martin 617, 618
Drozda, Jan 44, 45
Drozda, Matěj 44, 45
Drozdová, Dorota 44, 45
Drozdová, Kateřina 44, 45
Du Bouchet de Sourches, Henriette 112, 113

Dumont, François 122, 123
Dumont, Louise → Farrenc, Louise
Duparc, Henri 114, 115
Dupaty, Emmanuel 329, 331-334, 338, 392, 393, 596, 597
Dupin, Jean-Henri 335, 338, 340, 399, 400
Duport, Jean-Louis 264, 265, 482, 483
Dupuy, Louis 540, 541
Duras, Amédée-Bretagne-Malo, duc de / vévoda z 257, 258, 262-264, 300, 628, 631
Duras, Claire de Coëtnempren de Kersaint, duchesse de / vévodkyně z 628, 631
Duroussy, Henry 91, 110, 111
Dusík, Jan Ladislav → Dussek, Johann Ladislas
Dussek, Johann Ladislas 210, 211, 226, 227, 241, 242, 248, 249
Dykast, Roman 10, 11, 17, 654

E

Ebert, Sebastian 46, 47
Eder, Joseph 550, 553
Eitner, Robert 147, 148
Eler, André-Frédéric 440, 441
Elgarrista, Gabriela 155, 156
Elsner, Józef 450, 453
Elvert, Christian d' 564, 565
Elwart, Antoine 620, 621
Emmanuel, Maurice 8, 9, 20, 21, 96-99, 140, 141, 143, 144, 147-150, 153, 154, 157, 158, 224, 225, 309, 310, 341, 343, 344, 474, 475, 553, 554, 598, 599, 604, 605, 638, 639, 642, 643
Empis, Adolphe Simonis 92, 93, 374-379, 405, 406
Enaust, Ignace Louis 90, 96, 97
Enaust, Virginie 62, 63, 90, 94-97, 118-121, 124, 127, 147, 148
Ermer, Christian 592
Esterházy, Nicolas II, prince d' / Mikuláš II., kníže 578, 579
Estieu, Nicolas 630, 633
Étienne, Charles-Guillaume 343, 346
Expert, Henry 149, 150

F

Faltysová, Vlasta 687
Farrenc, Aristide 26, 27, 153, 154, 203, 324, 325, 365-367, 614, 615
Farrenc, Louise 26, 27, 442, 445, 614, 615
Fauquet, Joël-Marie 257, 259, 260, 264-266, 602-605
Fauré, Gabriel 110, 111
Fayolle, François 26, 27, 172, 173, 608, 613
Fedorov, Vladimir 157, 158
Feiman, František 54, 55
Fenaroli, Fedele 606, 607
Fénerol, famille / rodina 168, 169
Fétis, François-Joseph 26, 28, 31, 147, 148, 210, 211, 324, 325, 410, 411, 436, 437, 449, 450, 452, 453
Fillon, Benjamin 145, 146
Finscher, Ludwig 8, 9, 143, 144, 160, 161, 179, 180, 184, 187, 210, 211, 224, 225, 296, 309, 310, 312, 313, 320, 321
Flamand-Grétry, Louis-Victor 140, 141
Flotow, Friedrich von 438, 439
Förster, Emanuel Aloys 270, 273
Franck, César 110, 111, 145, 146, 149, 150, 442, 445, 598-609
Franck, Nicolas-Joseph 598, 599
François 1er, empereur d'Autriche 196, 576
François II, empereur germanique → François 1er, empereur d'Autriche
François, Augustin 90, 92, 93, 112, 114-123, 126, 127
François, Augustin Jean 90, 112, 113
François, Cécile 91, 114-119, 122, 123
François, Edmond 91, 112, 115-120, 123
François, Emmanuel 149, 150
François, Suzanne 149, 150
Franková, Jana 14, 15, 321, 322, 329, 332, 337, 342
František I., císař rakouský 197, 577
František II., císař římskoněmecký → František I., císař rakouský
Frantz & Danien 622, 623
Frescobaldi, Girolamo 145, 146, 216, 217, 239, 240, 496, 497, 503, 519-522
Froberger, Johann Jakob 239, 240
Froger-Deschesnes, Julien-Victor 92, 93, 100, 101
Fryčer, Jaroslav 17, 24, 27
Funk, Josef 576, 577
Fürtsch, Johann Georg 170, 171
Fux, Johann Joseph 557, 558

G

Gabiot de Salins, Jean-Louis 540, 541
Gallus, Jacobus 584, 585
Gambaro, Vincent 427, 612, 613
Garaudé, Alexis de 98, 99, 440, 441, 596, 597
Gardel, Pierre 356, 359
Garnier, Charles 524, 525, 532, 533
Garnier, Étienne-Barthélemy 617, 618, 620, 621
Garnier, Jacques-Éloi 140, 141, 153, 154
Gassmann, Florian 557, 558
Gastoué, Amédée 143-146, 155, 156, 172, 173
Gatteaux, Nicolas-Marie 122, 123
Gaudriault, Raymond 486, 487
Gayrard, Raymond 122, 123
Gérard, François 617, 618
Gérault, Céline 90, 112, 114-117, 120, 121, 123
Gerle, Wolfgang 562, 563
Giese, Friedrich 341, 342
Giordanello → Giordani, Giuseppe
Giordani, Giuseppe 280, 283
Gleißner, Franz 500, 501
Gluck, Christoph Willibald 234, 235, 246, 247, 341, 344
Godard, Benjamin 110, 111
Goethe, Johann Wolfgang von 570, 571, 582, 583

Gosse, Étienne 337, 341, 342, 344, 399, 400
Gossec, François-Joseph 12, 13, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 145, 146, 184, 187, 490, 491, 508, 509, 617, 618
Gounod, Charles 162, 163, 442, 445, 449, 450
Goy, François-Pierre 14, 15, 28, 33, 130, 131, 135, 136, 157, 158, 174, 175, 274, 275, 301, 304, 309, 310, 322-324, 326, 327, 354, 355, 358, 361, 655, 656
Grandmougin, Charles 91, 108, 110, 111
Grandmougin, Jeanne 91-93, 110, 111
Grandmougin, Marie 108
Granet, François-Marius 617, 618
Grassari, Caroline 356, 359
Green, Emily H. 262-264
Grétry, André-Ernest-Modeste 100, 101, 123-125, 246, 247, 268, 271, 325, 326, 354, 355, 582, 583
Gros, Antoine-Jean 618, 621
Gross, Johann Carl 584-587
Guilbert, Nicolas 90, 96, 97, 102, 103
Guillou, Joseph 626-628, 630, 631, 633
Guy, Jean-Henri 92, 93, 325, 326, 354, 355, 360, 361, 363, 386, 387, 395, 396, 596, 597
Guyardet, Pierre-Jules-César 586, 587
Gyrowetz, Adalbert 270, 273

H

Habeneck, François-Antoine 441, 442
Hägelin, Franz Karl 577-579
Halévy, Jacques Fromental 92, 93, 448, 449
Haller, Leopold Franz 563, 564
Hambridge, Katherine 276, 277
Hamilton, Alexander 436, 437
Händel, Georg Friedrich 216, 217, 239, 240, 496, 497, 503, 557, 558
Hansen, Peter 498, 499
Hassid, Sarah 145, 146
Haydn, Joseph 58-60, 183, 184, 188, 190, 193-195, 212, 213, 215-217, 226, 229-233, 236, 237, 248, 249, 252-254, 264, 265, 267, 268, 284, 285, 292, 293, 431, 432, 452, 455, 496-499, 501, 502, 528, 529, 557, 558, 579, 580, 596, 597
Hegdal, Magne 15, 16, 644, 645, 656
Heidlberger, Frank 14, 15, 656
Heidlová, Marie Anna 48, 49
Heim, François-Joseph 617, 618
Heinemann, Michael 224, 225
Heitmann, Christin 432, 433
Heller, Herman 563-565
Heltz, Conrad 48, 49
Henry, Antoine-Nicolas 627, 628, 630, 631
Henschen, Godefroid 46, 49
Henselt, Adolph 214, 215
Henzel, Christoph 210, 211
Hersent, Louis 617, 618
Heylli, Georges d' 358, 359
Hicks, Jonathan 276, 277
Hiller, Johann Adam 586, 587
Himmel, Friedrich 596, 597

Hoefnagel, Joris 480, 481
Hoffmann, Jan 563, 564
Hoffmeister, Franz Anton 596, 597
Hofman, Jan 478, 479
Homolka, Matouš 42, 44, 45
Homolková, Kateřina 44, 45
Honig, C. & J. → C. & J. Honig
Huber, Joseph Daniel von 51, 52, 475-479
Huet, Louis-Auguste 458, 459
Hummel, Johann Nepomuk 125, 226, 227, 232-235, 248, 249

CH

Chodějovská, Eva 478, 479
Chotěmic na Vlašimi, Jan z 38, 41

I

Imbault, Jean-Jérôme 184, 187, 482-485, 490-497, 596, 597
Imprimerie chimique → Chemische Druckerei
Indy, Vincent d' 604, 605, 607
Ingres, Jean-Dominique 617, 618
Ives, Charles 228, 229

J

Jäckl → Jekl
Jadin, Louis 508, 509
Jakesch, Johann 188, 191
Janáček, Leoš 10, 11, 242, 245
Janscha, Lorenz 308, 480, 481
Jawurek, Benoit 547, 548
Jawurek, Constance 547, 548
Jeglová, Anna Barbora 40, 43
Jekl, Václav 40, 43
Jeklová, Apolena Markéta 40, 43
Jeklová, Maria 40, 43
Jeklová, Martina Ludmila 40, 43
Jeklová, Veronika 40, 43
Jelensperger, Daniel 434, 436-439, 442, 445, 446, 450, 453, 632, 635, 642, 643
Jelínek, Heřman Antonín 40, 41
Jelínek, Ivan 40, 41
Jelínek, Jan 40, 41
Ježek, Antonín 46, 49
Jirák, Jan 22, 23
Jírovec, Vojtěch → Gyrowetz, Adalbert
Jobert, Éditions 162, 163, 174, 175, 638, 639, 642, 643
Johansson, Cari 492, 495
Joseph II, empereur germanique / Josef II., císař římskoněmecký 56, 57, 562, 563
Joubert, Jean-Baptiste 540, 541
Junghans, Johann Christian Gottlieb 563, 564

K

Kabous, Filip 46, 49
Kabousová, Terezie Korona 46, 49
Kačírková, Jana Šrejma 314, 315
Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb 588, 589
Kant, Immanuel 178, 179
Karel Veliký, franský král a císař 227
Karel I., brunšvicko-wolfenbüttelský kníže 169, 505

Karel IV., český král a císař římskoněmecký 49
Karel X., král Francie 125, 529
Karel Ferdinand, vévoda z Berry → Berry, Charles-Ferdinand, duc de
Kastner, Georges → Kastner, Jean-Georges
Kastner, Jean-Albert 145, 146
Kastner, Jean-Georges 145-148, 160, 161, 168, 169, 172, 173, 436, 437, 443, 446, 447, 450, 453, 604, 607
Kastner, Léonie → Boursault, Léonie
Kateřina II., ruská carevna 361
Kempe, Friedrich 588, 589
Kirchgessner, Marianne 580, 581
Kirkendale, Warren 557, 558
Kleczkowski, Alfred 114, 115, 118, 119
Klengel, August 236, 237
Kleomenés III., spartský král 361
Kněžíková, Kateřina 314, 315
Kopitz, Klaus Martin 180, 183, 188, 193, 196, 197, 199
Körber, Pavel 38, 41
Kosegarten, Ludwig Gotthard 425, 426, 582, 583
Kotzebue, August von 317, 318, 320, 382, 383
Krejčí, Jiří 478, 479
Krejčík, Adolf Ludvík 38, 40, 41, 44, 46-49, 51, 52, 54-57
Kressl, Josef 63, 64
Kreutzer, Rodolphe 280, 283, 528, 529
Kropfinger, Klaus 178, 179
Krutová, Alena 308, 309
Kubišta, Anna 162, 163
Kunst- und Industriecomptoir 576, 577
Kunzen, Friedrich Ludwig Æmilius 572, 573
Kurz, Gottfried 475, 478
Küthen, Hans-Werner 186, 189, 191

L

Labat-Poussin, Brigitte 94, 95
Lachnith, Ludwig Wenzel 492, 495
Lacombe, Joseph-Félix Le Blanc de 630, 633
Lafon, Pierre Rapenouille, dit / řečený 540, 541
Lagrenée, Jean-Jacques 96, 97
Lainé-Daubonne, Marie Sophie Herminie → Daubonne, Herminie
Lalli, Domenico 312, 313
Lamare, Jacques Hurel de 153, 154, 264, 265
Lamarque, Mireille 132, 133
Lamartine, Alphonse de 118, 119
Laneuville, Madame 145, 146
Langweil, Antonín 51-55, 67, 70
Lard-Esnault 172, 173
Laroze-Fonbrune, Gabriel de 322, 323, 384, 385, 596, 597
Lasalle, Albert de 532, 533
Launay, Denise 155, 156
Lavicomterie de Saint-Samson, Louis 341, 342
Lays, François 356, 359

Le Bailly, Antoine-François 325, 326, 386, 387, 539-541, 543
Lebrun, Louis-Sébastien 528, 529
Le Clerc, Jean-Pantaléon 496, 497
Lefebvre, François-Charlemagne 528, 529
Lefebvre, Marguerite Philiberte 90, 92, 93, 96, 97, 110, 111, 118, 119, 126, 127
Le Fèvre, Pierre-François-Alexandre 540, 541
Legrand, Germaine 91, 120, 123
Lemoine, Henri 644, 645
Leo, Leonardo 312, 313
Léopold 1er, roi des Belges / Leopold I., král Belgičanů 606, 609
Lesage, Alain-René 335, 338
Lesage, Nicolas Léonard, dit / řečený 458, 459
Le Sueur, Jean-François 125, 184, 187, 262, 263, 410, 411, 490, 491, 527, 528, 617, 618
Lesure, François 482, 483, 492, 495
Le Vau, Louis 617, 618
Leymonnerie, Léon 104
Lilti, Antoine 268, 271
Lingée, Éléonore 122, 123
Liszt, Franz 248, 249, 415-418, 420, 537, 538
Lobkowicz, Franz Joseph Maximilian 326-328, 355, 356
Loiseau de Persuis, Louis Luc → Persuis, Louis Luc de
Louis XVIII, roi de France 528
Louis Ferdinand, prince de Prusse / pruský princ 210-213
Louis-Philippe 1er, roi des Français / král Francouzů 606, 609
Louis, Victor 524, 525
Louise d'Orléans, reine des Belges / královna Belgičanů 606, 609
Louvel, Louis-Pierre 94, 95
Louvois, Auguste-Michel-Félicité Le Tellier de Souvré, marquis de / markýz de 628, 631
Löwenmark, Henrik 14, 15, 224, 225, 655
Lucarelli, Nicola 312, 313
Ludvík XVIII., král Francie 529
Lully, Jean-Baptiste 536, 537, 540, 541
Lully, Louis de 540, 541
Lütge, Wilhelm 180, 183, 188, 190, 191, 193, 198, 199

M

Machutta, Augustin 48, 49
Mackenzie, John M. 360, 363
Macon, Pierre 583-585, 588-590, 593-595
Mahlmann, Siegfried August 582-585, 592, 594-597
Maillard-Verger, Pierre 501, 502
Maindron, Ernest 132, 133
Mainfray, Pierre 540, 541
Málek, Jan 57, 58
Málek, Karel 57, 58
Malherbe, Charles 145, 146, 602, 603
Malmenaide, famille / rodina 168, 169, 458, 459

Malmenaide, P. 458, 459
Mandanici, Placido 312, 313
Mangold, Wilhelm 438, 439
Manová, Veronika 337, 342
Mansfeld, prince / kníže 48, 49
Marais, Marin 540, 541
Marie-Amélie, reine des Français / královna Francouzů 606, 609
Marie Tereza Neapolsko-Sicilská, římskoněmecká pak rakouská císařovna 197, 309, 311, 313, 315, 391
Marie Terezie, česká královna a římskoněmecká císařovna 471
Marie-Thérèse, reine de Bohême et impératrice germanique 470
Marie-Thérèse de Bourbon-Siciles, impératrice germanique puis d'Autriche 196, 310-312, 314, 390
Marmontel, Jean-François 540, 541
Marpurg, Friedrich Wilhelm 492, 495-497
Martin, Jean-Blaise 335, 340, 341, 344, 533, 536
Martin, Marie-Pauline 122, 123
Martini, Jean-Paul-Égide 184, 187, 490, 491
Marx, Adolph Bernhard 432, 433
Matthisson, Friedrich von 582, 583
Maximilian Franz, archevêque-électeur de Cologne / kolínský arcibiskup-kurfiřt 178-180, 183, 309, 310
Mayr, Johann Simon 312, 313
Mazarin, Jules 617, 618
Méhul, Étienne-Nicolas 125, 132, 133, 145, 146, 184, 187, 490, 491, 508, 509, 598, 599
Melnický, Matěj 46, 47, 49
Mendel, Charles 114, 115
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 237, 240
Mercadier 622, 623
Mestre, Jean-Michel 274, 275
Metastasio, Pietro 310, 312, 313, 343, 346, 582, 583
Meyerbeer, Giacomo 530, 531
Michaud, Louis-Gabriel 538, 539
Michel, Charles 122, 123
Miger, Charles-Simon 122, 123
Migliavacca, Gianambrogio 324, 325
Miller, Ernest-Louis 538, 539
Mlíkovská, Korona → Zelenková, Korona
Mlíkovský, Václav 56, 57
Mollo, Tranquillo 550, 551
Montansier, Marguerite de, dite / řečená Mademoiselle 524, 525
Morabito, Fabio 8, 9, 255, 256, 290, 293, 653
Morand, Olivier 259, 260
Moreau, Jean-Michel 122, 123
Mortier, Roland 498, 501
Moscheles, Ignaz 214, 215
Mozart, Wolfgang Amadeus 190, 193, 194, 197, 212, 213, 216, 217, 226, 227, 230, 232, 233, 235-237, 248, 249, 252, 253, 264, 265, 267, 268, 292, 293, 430-432, 452, 455, 496, 497, 502, 539, 540, 556-558, 560, 588, 589
Müller, August Eberhard 584, 585

Müller, Franz 550, 551
Murad IV/IV., sultan ottoman / osmanský sultán 341, 342

N

Napoléon 1er/I., empereur des Français / císař Francouzů 194, 195, 312, 313, 356, 359, 428, 429, 583, 584, 590, 593
Napoléon III/III., empereur des Français / císař Francouzů 530-532
Nedbal, Miloslav 376, 379
Němec, Vladimír 40, 41
Neuwirth, Markus 180, 183
Niaux, Viviane 264, 265
Nisle, Johann Martin Friedrich 317, 320
Noble, Andrew 244, 247
Nourrit, Adolphe 370, 371
November, Nancy 255-258, 263, 264, 267, 268, 270-273, 284, 285, 292, 295
Nuitter, Charles 531, 532
Nysten, Pierre 40, 43

O

Oettingen-Wallerstein, Kraft Ernst von 225, 482, 483
Olbers, Johann Heinrich 320, 321
Onslow, George 92, 93, 153, 154, 264, 265, 267, 268, 438, 439, 441, 442, 445
Orsini, Felice 531, 532

P

Paar, Leopold 54, 55
Pacini, Giovanni 255, 256, 261, 298-300
Paër, Ferdinand 343, 344, 617, 618
Paisiello, Giuseppe 280, 283
Palliardi, Josef 566, 567
Paul, André Dutreih, dit / řečený 458, 459
Péchignier, Claude-Gabriel 626, 627
Perner, Andreas 180, 183
Persuis, Louis Luc Loiseau de 527-529
Pešina z Čechorodu, Tomáš Jan 46, 49
Petiscus, Johann Wilhelm Conrad 292, 293, 295
Petit, Philippe 255, 256, 297-300
Petrášek, Václav 22, 23, 28, 32, 33, 35
Peuvrier, Auguste 122, 123
Piccinni, Niccolò 280, 283
Pierre, Constant 508, 509, 627, 628
Piet, Alfred 145, 146
Platais z Plattenštejna, Jan 54, 55
Plech, Zdeněk 314, 315
Pleyel, Ignace 488, 489, 504, 505, 565, 596, 597, 642, 643
Plutarque / Plútarchus 358, 361
Pohl, famille / rodina 51-54, 56, 57, 64, 65
Pohlová, Korona → Zelenková, Korona
Poisson de La Chabeaussière, Auguste-Étienne-Xavier 582, 583
Pokorný, František Xaver 321, 322
Polák, Karel 22, 23, 28, 32-36, 39
Pompilio, Angelo 312, 313
Poppe, Maximilian 594, 595
Porta, Bernardo 528, 529, 538, 539
Postl, Karl 479, 480
Pouza, Ludvík 36, 39
Pradier, James 618, 621

Prod'homme, Jacques-Gabriel 264, 265, 532, 533
Prost, Camille 265, 266

Q
Quatremère de Quincy, Antoine 617, 618
Quatuor Guermantes 10, 11
Quatuor Reicha → Rejchovo Kvarteto
Queux de Saint-Hilaire, Auguste-Henri-Édouard de 145, 146
Quinault, Philippe 324, 325

R
Rabinovich, Gilad 445, 446
Racek, Jan 38, 39, 213, 214
Rainguet, Pierre-Damien 498, 501
Ramaut, Alban 8, 9, 26, 27, 224, 225, 653
Rameau, Jean-Philippe 419, 422
Ravel, Maurice 252, 253
Razumovskij, Andrej Kirillovič [Разумовский, Андрей Кириллович] 263, 264
Reber, Napoléon Henri 448, 449
Reibel, Emmanuel 270, 273, 308, 309, 371, 372, 376-379
Reicha, Antoine / Antonín *passim*
Reicha, Antoinette (Virginie) 24, 26, 27, 90, 91, 96-99, 102, 103, 106, 118, 119, 143-148, 151-156, 230, 231, 343, 344, 606-609, 643, 644
Reicha, Josef 16, 20, 21, 24, 27, 28, 31-38, 40, 41, 43, 48, 49, 62, 63, 132, 133, 178-180, 183, 224, 227, 309, 310, 323, 324, 482-487
Reicha, Lucie → Certelet, Lucie 20, 21, 28, 31
Reicha, Mathilde (Sophie) 90, 91, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 118, 119, 147, 148
Reicha, Simon → Rejcha, Šimon
Reicha, Virginie → Enaust, Virginie
Reichardt, Johann Friedrich 132, 133, 135, 136, 145, 146, 317, 318
Reinländer, Claus 180, 183, 482, 483
Rejcha, Antonín *passim*
Rejcha, František 36, 37
Rejcha, František de Paula Antonín Šimon 44, 45
Rejcha, Jan Nepomuk František Šebestián 44, 45
Rejcha, Jiří 32, 35, 42, 44, 45
Rejcha, Josef → Reicha, Josef
Rejcha, Matěj 32, 33
Rejcha, Matěj Josef → Reicha, Josef
Rejcha, Šimon 20, 21, 32, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 44-46, 57-59, 63, 64, 472, 473
Rejcha, Václav 20, 21, 32, 34-37, 39, 42, 44, 45, 58-61
Rejcha, Vojtěch 34, 35
Rejchová, Anna Maria 34, 35
Rejchová, Dorota fille / dcera 34, 35
Rejchová, Dorota mère / matka 34, 35, 44, 45
Rejchová, Korona → Zelenková, Korona
Rejchovo Kvarteto 553, 554

Renault 594, 595
Révéroni de Saint-Cyr, Jacques-Antoine de 329, 332, 333, 338, 392, 393
Riboutté, François-Louis 365, 366, 401, 402
Rice, John A. 314, 315, 327, 328
Richault, Simon 296, 297, 642, 643
Riemann, Hugo 147, 148
Righini, Vincenzo 210, 211
Ritter, Peter 317, 318
Rochlitz, Friedrich 574, 575
Rode, Pierre 196, 197, 210, 211, 257-260, 262-265, 280, 283, 441, 442, 514, 515
Rokseth, Yvonne 155, 156
Romberg, Andreas 180, 183
Romberg, Bernhard 180, 183
Rossi, Gaetano 312, 313
Rossini, Gioachino 28, 31, 100, 101, 267, 268
Rost, Friedrich Wilhelm Ehrenfried 584, 585
Rotrou, Jean de 540, 541
Rott, Jindřich 46, 47
Roubal, Václav 34, 35
Roudet, Jeanne 278, 280, 283, 288, 289
Rousseau, Jean-Baptiste 582, 583
Rouyr, Eugène 110, 111
Rouyr, Jean Antoine 90, 92, 93, 96, 97, 110, 111
Rouyr, Julie Eulalie 110, 111
Rouyr, Rose 90, 112, 113
Roze, Nicolas 135-139, 143, 144, 160, 161
Ruth, František 38, 41

S
Sacchini, Antonio 280, 283, 431, 432
Sacre, Guy 224, 225
Saint-Genez, Emma → Bielecka, Emma
Saint-Genez, Pierre 90, 103, 105, 106
Saint-Georges, Henri de 331, 334, 630, 633
Saint-Germain, De 540, 541
St. Hugué, Edmé → Boursault, Léonie
Salaberry, Charles-Marie d'Irumberry de 341, 342
Sarti, Giuseppe 290, 283
Sartori, Claudio 312, 313
Satie, Erik 242, 245
Sax, Adolphe 446, 447
Scarlatti, Alessandro 492, 495
Scarlatti, Domenico 216, 217, 492, 495-497, 502
Schacht, Theodor von 321, 322
Schall, August von 180, 183
Schaller, Josef František Jaroslav 51, 52
Schenkl, Conrad 564, 565
Scherff, Jean-Louis 608, 609, 613
Schermer, Lorenz 317, 318
Schermer, Willibald 317, 318
Schicht, Johann Gottfried 567, 568
Schickardt, Oscar 565, 566
Schiller, Friedrich von 329, 332, 425, 426, 580-583
Schink, Johann Friedrich 320, 321
Schleuning, Peter 224, 225
Schmidt, Klamer Eberhardt Karl 320, 321
Schmidt, Rudolf 563, 564
Schneider, Friedrich 588, 589

Schneider, Herbert 8-11, 13, 14, 26, 27, 178-180, 183, 212, 213, 265, 266, 421, 424, 653, 655
Schneider, Sigmund Anton 500, 501
Schnitzler, Günter 570, 571
Schoenberg, Arnold 644, 645
Schöffler, Herbert 578, 579
Schott's Söhne, B. → B. Schott's Söhne
Schrämbl, Franz Anton 576, 577
Schubert, Franz 217, 218, 504, 505
Schubert, Joseph 320, 321
Schultz, Wenzel 44, 47
Schultzin, Anna → Schultzová, Anna
Schultzová, Anna 44, 47
Schumann, Robert 217, 218, 248, 249, 417, 420, 594, 595
Schuppanzigh, Ignaz 263, 264
Schwartz, Nathan 224, 225
Schwencke, Carl 26, 31
Scribe, Eugène 100, 101, 267, 268, 331, 334, 335, 338, 340, 399, 400, 532, 533, 536
Seidel, Ludwig Wilhelm 563, 564
Sellack, Ingolf 210, 211
Semerádová, Pavla 40, 41
Seneca 541
Senefelder, Alois 500, 501
Sénèque 540
Serre, Solveig 122, 123
Seuriot, Auguste 445, 446
Sèze, Raymond de 440, 441
Sieber, Jean-Georges 482, 483, 496, 497
Silvestre, Jean-Charles 608, 613
Simpson, Adrienne 224, 225
Simrock, Nikolaus 48, 51, 255, 256, 259, 260, 296, 297, 300, 482, 483, 596, 597, 632, 635
Slavík, Josef 472-474
Smékalová, Kateřina 563-566
Smeskall, Nikolaus → Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus
Smith, Martin Dennis 308, 309, 324, 325, 354, 355, 374, 377-379
Smolka, Jaroslav 218, 219
Smutný, Bohumír 564-567
Société de musique classique 259, 260, 642, 643
Sofoklés 369, 539, 541
Solomon, Maynard 194, 197
Sophocle 366, 368, 540
Spohr, Ludwig 26, 31, 596, 597
Spurný, Vojtěch 314, 315
Stanovský, Jaroslav 14, 15, 656
Stefanovic, Ana 224, 225
Steiner, Sigmund Anton 630, 633
Sternberg, Marie Terezie 54, 55
Stöffler, Ignaz 48, 49
Stone, Peter Eliot 157, 158, 160, 161, 210, 211, 224, 225, 296, 297, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 320, 321, 441, 442
Strabon / Strabón 374, 375
Stricker, Rémy 224, 225
Studený, Tomáš 337, 338
Suchý, Melchior 48, 49
Sumner Lott, Marie 252, 253, 255-258, 267, 268, 270, 271, 273

Susse frères 606, 609
Sušil, František 565, 566
Swieten, Gottfried van 557, 558
Sýkora, Pavel 38, 39
Syrovy, Daniel 576, 577

Š

Šebesta, Eduard 38, 40, 41, 44, 46-49, 51, 52, 54-57
Šimeček, Zdeněk 563, 564
Šinclová, Soňa 14, 15, 656
Šotolová, Olga 8, 9, 160, 161, 224, 225, 306, 307, 324, 325, 355, 356, 359, 553, 554, 559, 560, 653
Špalek, Karel 54, 55
Špalek, Václav 54, 55
Šrůmová, Michaela 314, 315

T

Tarantová, Marie 20-23, 32-36, 38, 39, 41, 626, 627
Tartenson, Michelle 91
Tasso, Torquato 324, 325
Thévenin, Charles 618, 621
Thirion, Antoine 94, 95
Thomas, Ambroise 447, 448, 452, 453
Thrane, Waldemar 438, 439, 441, 442, 445
Tiersot, Julien 140, 141, 149, 150
Tilmant, Alexandre 259, 260, 642, 643
Tilmant, Théophile 259, 260, 642, 643
Tolbecque, Jean-Baptiste 438, 439
Tourzel, Louise-Élisabeth de Croÿ d'Havré, duchesse de / vévodkyně z 112, 113
Traeg, Johann 212, 213, 272, 273
Trassart, Marie-Françoise 94-97, 100, 101, 118, 121
Trassart, Pierre 94-97
Trattner, Johann Thomas 563, 564
Trémont, Louis-Philippe Girod de Vienney, baron de 168, 169, 196, 197, 199, 264-268
Truchy, Laurent-Marie 170, 171

U

Urhan, Chrétien 259, 260

V

Vanderbourg, Charles Boudens 498, 499
Van Papenbroeck, Daniel 46, 49
Varlin, Eugène 105, 106
Vaudoyer, Antoine-Laurent-Thomas 618, 621
Verghis, Zinovia 374, 376, 377
Vergne, Alphonse 438, 439
Vernet, Carle 618, 621
Vernet, Horace 618, 621
Veselý, Antonín František 473, 474
Vetterl, Karel 566, 567
Veyrat, Adrien Hippolyte 122, 123
Viardot, Pauline 442, 444, 445
Vien, Joseph-Marie 96, 97
Vieuxtemps, Henri 442, 445
Vigny, Alfred de 374, 377

Villemanzy, Jacques-Pierre Orillard de 586, 587
Vítek, Josef 46, 47
Vlček, Pavel 51, 52, 55, 56
Vogel, Johann Peter 224, 225
Vogel, Oliver 415, 416, 438-441, 446, 447, 449, 450
Vogt, Gustave 626-628, 630, 631, 633
Vokřínková, Lucie 563-567
Volckmar, Adam Valentin 596, 597
Vorel, Jakub 38, 41
Vorel, Jan 38, 41
Voss, Johann Heinrich 570, 571
Vranický, Antonín → Wranitzky, Anton
Vranová, Maria Anna 44, 47
Vraný, Antonín 44, 45, 47
Vysloužil, Jiří 8, 9, 17, 20, 21, 24, 27, 28, 31, 58-64, 132, 133, 147, 148, 164, 165, 179, 183, 197, 211, 227, 229, 308-310, 312, 313, 317, 318, 322, 323, 326-329, 331, 332, 335-337, 340, 343, 346, 349, 350, 352-356, 359, 365, 366, 441, 468, 469, 474, 475, 490, 493, 498, 501, 537-539, 553, 554, 574-581, 626, 627, 653

W

Walter, Anton 188, 191
Walterová, Marie Anna Antonia Kateřina → Schultzová, Anna
Weber, Carl Maria von 219, 220, 442, 445
Weber, Gottfried 445, 446
Weckerlin, Jean-Baptiste 140-144, 149, 150
Wehrs, Dorothea 584, 585
Weinlig, Christian Ehregott 588, 589
Weinmann, Alexander 500, 501
Weiss, Marie Mathilde 596, 597
Welter, Friedrich 320, 321
Werner, Franz Joseph 36, 39
Werner, Friedrich Bernhard 66
Wessely, Antonius Franciscus eques de → Veselý, Antonín František
Weyr, František 52, 53
Widor, Charles-Marie 149, 150
Wilson, John 168, 169, 179, 180, 183, 186, 191
Winckelmüller-Urechia, Marie 10, 11
Winiker, Carl 559, 561-566
Winiker, Friedrich Josef Heinrich 565, 566
Winiker, Georg August 563, 564
Winiker, Georg Carl 563, 564
Winiker, Hermann Wilhelm Theodor 566, 567
Wirth, Pavel 46, 49
Wirthová, Korona 46, 49
Worel, trompettiste / trubač 38, 41
Worel → Vorel
Wrani, Antonius → Vraný, Antonín
Wranitzky, Anton 270, 273
Würtz, Roland 317, 318
Würz, Johann Michael 170, 171
Wyn Jones, David 257, 258

Y

Yon, Jean-Claude 100, 101

Z

Zelenka, famille / rodina 46-49, 51, 52, 55-57, 60, 61, 476, 477
Zelenka, Mikuláš 48, 49, 56-60
Zelenka, Vojtěch Václav 20, 21, 55-59, 61-64
Zelenková, Filipína Marie Anna 20, 21, 56, 57, 61, 62, 64, 65
Zelenková, Korona 20, 21, 28, 31, 38, 40-43, 46, 48, 49, 52-66, 472, 473
Zetter, Sébastien 642, 643
Zetter & Cie 243, 354, 355, 611-613, 628, 631, 632, 635, 642, 643
Ziegler, Johann 308
Zika, Jan 54, 55
Zimmerman, Pierre-Joseph-Guillaume 602, 603
Zingarelli, Nicola Antonio 280, 283
Zmeškal de Domanovecz, Mikuláš → Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus
Zmeskall von Domanovecz, Nikolaus 188, 191
Zumsteeg, Johann Rudolf 574, 575
Zürner, Georg Adam 550-552

Index des titres d'œuvres de Reicha / Rejstřík skladeb A. Rejchy

Abschied der Johanna d'Arc von ihrer Heimat 306, 307, 329, 332, 580, 581
Ach ! Amor, Herzenszieler → *Amor, der Jou-jou Spieler*
Air d'Olinde dans Olinde et Sophronie 153, 154, 341, 343, 344
Amor, der Jou-jou Spieler 320, 321
Argene, regina di Granata 172, 173, 310, 312-315, 327, 328, 390-392
Art de varier, L', op. 57 143, 144, 210-215, 228, 229, 234, 235, 244, 245, 247, 421, 423, 425, 426
Art du compositeur dramatique 26, 31, 143, 144, 164-167, 198, 201, 270, 273, 286, 287, 307, 308, 343, 346, 347, 352-355, 363-366, 370, 371, 378, 379, 436, 437, 461, 462, 536, 537, 543-548, 608, 609, 614-616, 632, 635, 638, 639
Basta ti credo 157, 158
Bégri ou le Chanteur à Constantinople 337, 339, 341, 342, 344, 345, 348, 350, 399-402
Bruder Graurock und die Pilgerin, Der 174, 175, 572, 573, 580, 581
Cagliostro ou les Illuminés / Cagliostro ou la Séduction 145, 146, 169, 170, 172, 173, 329-336, 338, 345, 348, 371, 372, 392-396, 458, 459, 461, 462
Canons 145, 146
  à 3 parties 145, 146
Chercheuse d'esprit, La 145, 146
Circé 153, 154
Concertantes / Koncertantní symfonie
  pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre / pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot s doprovodem orchestru 153, 154
  pour flûte, violon et orchestre / pro flétnu, housle a orchestr 164, 165, 226, 227, 486-489

Concertos / Koncerty
pour clarinette et orchestre / pro klarinet a orchestr 164, 165
pour piano et orchestre / pro klavír a orchestr 140, 141, 143, 144, 153, 154, 174, 175, 246, 247
pour violon et orchestre / pro housle a orchestr 190, 193
pour violoncelle et orchestre / pro violoncello a orchestr 153, 154
Cours de composition musicale 292, 293, 427, 436, 437, 449, 450, 452, 453, 455, 568, 569, 606-609, 612, 613
Cum sanctis tuis → *Requiem*
Diecetto en *la* majeur / A dur 642, 643
Différentes pièces pour clavecin op. 23 519, 520
Donne, donne, chi vi crede 147, 148
Double quatuor pour flûte, hautbois, clarinette et basson et deux violons, alto et violoncelle / pro flétnu, hoboj, klarinet a fagot a dvoje housle, violu a violoncello 153, 154
Duos / Duety
Duo concertant pour flûte et piano op. 103 / pro flétnu a klavír, op. 103 226, 227, 642, 643
Six duos pour deux clarinettes / Šest duet pro dva klarinety 174, 175
Douze duos pour violon et violoncelle op. 84 / pro housle a violoncello, op. 84 519, 520
Eremit auf der Insel Formentera, Der 135, 136, 316-318, 382-385
Étude de piano op. 102 210-215, 228, 229, 234, 235, 243, 246, 247, 642, 643
Études dans le genre fugué op. 97 218, 219, 228, 229, 231, 234-241, 246, 247, 298, 299, 337, 340, 518, 519
Étude des transitions et deux fantaisies op. 31 228, 229, 492, 495, 503
Études ou exercices dirigés d'une manière nouvelle op. 30 228, 229, 231, 234, 235, 239, 240, 492, 495-497, 503, 518-520, 523
Fantaisies pour piano / Fantazie pro klavír 228, 229, 232, 233, 235
op. 59 200, 201, 204, 207, 232, 233, 244, 245, 521-523
op. 61 232, 235, 244, 245, 519-523
Fantaisie sur un thème de Frescobaldi 145, 146, 519-522

Fugues / Fugy
pour piano / pro klavír 236-239
Douze fugues 184, 186, 187, 191, 214-217, 490-497, 502, 503, 518-523
Six fugues op. 81 217, 218, 236, 237, 561, 568, 569
Trente-six fugues 58-61, 186, 187, 194, 197, 214-222, 228, 229, 231, 236, 237, 239, 240, 244, 245, 247, 421-426, 461, 462, 490, 491, 496-503, 518, 519, 557-560, 562, 630, 633, 648, 649
Fugue sur un thème du célèbre Domenico Scarlatti op. 32 492, 495-497, 502
pour quatuor à cordes / pro smyčcový kvartet 303
Fugue sur un thème de L. Cherubini 270, 273, 303
Gelegenheitscantate 162, 163, 306, 307, 331, 334, 580, 581, 589-597
Gioas re di Giuda 343, 346
Godfried von Montfort → *Obaldi ou les Français en Égypte*
Grand duo concertant pour deux clarinettes et quatuor à cordes en *sol* majeur / pro dva klarinety a smyčcové kvarteto G dur 174, 175
Grand duo concertant pour violon et piano en *la* majeur / pro housle a klavír A dur 140, 141, 143-146, 153, 154
Grand quatuor concertant pour piano, flûte, violon et violoncelle / pro klavír, flétnu, housle a violoncello, op. 104 642, 643
Grandes symphonies de salon 162-167, 174, 175, 638, 639, 642-645, 648, 649
pour neuf instruments en *ré* majeur / pro devět nástrojů D dur 638-645
pour dix instruments nº 1 en *si* bémol majeur / pro deset nástrojů č. 1 B dur 642, 643
pour dix instruments nº 2 en *mi* mineur / pro deset nástrojů č. 2 e moll 642, 643
Grands trios concertants (Six) pour piano, violon et violoncelle / pro klavír, housle a violoncello, op. 101 642, 643
Grundsätze der practischen Harmonie, Die 135, 138, 139, 168-171, 425, 426, 508, 509, 514, 515
Gusman 335, 337, 338, 340, 342, 399-400, 532-538
Hallelujah 166, 167
Harmonie des sphères, L' 425, 426
Harmonie rétrograde 145, 146
Hercule au mont Oëta 164, 165, 325, 326, 352, 353, 386-390, 526, 527, 537-544, 636, 637

Hymnus an den Karfunkel 498, 499
Io con voi la nera face 172, 173, 309, 310, 322, 323
Kunst der practischen Harmonie 162, 163, 166, 167, 208-213, 221, 222, 425, 426, 465, 466, 596, 597
Kvartety → Quatuors
Kvintety → Quintettes
Lenore 157, 158, 172-174, 306, 307, 328, 329, 570-583, 594, 595, 597
Missa pro defunctis 173, 174, 306, 307
Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française 138, 139, 155, 156, 171, 172, 508-516, 518, 519
Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes et des grands événements → Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés au service de la nation française
Natalie ou la Famille russe 92, 93, 101, 102, 160, 161, 169, 170, 173, 174, 308, 309, 335, 338, 343, 345, 346, 348, 352-366, 370-372, 374, 376-378, 380, 381, 395-399, 461, 462, 527, 528, 543, 546, 616, 638, 639
Neue Psalm, Der 143, 144, 306, 307, 328, 329, 596, 597
Notes sur Antoine Reicha 17, 20-27, 58-64, 147, 148, 164, 165, 226, 229, 308-310, 312, 313, 316-318, 322-324, 326-329, 331, 332, 335-337, 340, 342, 343, 346, 349, 350, 352-356, 359, 365, 366, 440, 441, 468, 469, 474, 475, 490, 493, 498, 501, 538, 539, 574-581, 614, 615, 626, 627, 653
Notice sur Reicha → Notes sur Antoine Reicha
Obaldi ou les Français en Égypte 147-150, 155, 156, 166-171, 322-327, 355, 356, 384-387, 498, 499, 519, 520, 537, 538
Observations didactiques sur l'harmonie à deux parties 519, 520
Octuor pour deux violons, alto, violoncelle, hautbois, clarinette et basson op. 96 / Oktet pro dvoje housle, viola, violoncello, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot, op. 96 642, 643
Ouragan, L' 166, 167, 325-328, 335, 338, 354, 355, 358, 359, 361, 386, 387, 498, 499, 538, 539
Ouverture générale pour les séances de quatuor ou vérification de l'accord des instruments à cordes 265-269, 303

Ouvertures / Ouvertury 157, 158
en *ut* majeur (nº 1) / C dur (č. 1) 140, 141
en *ut* majeur (nº 2) / C dur (č. 2) 140, 141, 160, 161
en *ut* majeur (nº 3) / C dur (č. 3) 166, 167
en *ré* majeur (nº 1) / D dur (č. 1) 138, 139, 166, 167, 170, 171
en *ré* majeur (nº 2) / D dur (č. 2) 166, 167
en *mi* bémol majeur / Es dur 140, 141
Pantomime, La 271-279, 302, 560, 561
Pas pour M. Albert → Sapho
Petits duos pour violon et piano / pro housle a klavír 157, 158
Philoctète 160-163, 343, 346, 352-355, 364-366, 368-371, 376, 377, 380, 381, 401-406, 461, 462, 539, 540, 543, 546, 616, 636-639
Philosophisch-practische Anmerkungen zu den Practischen Beispielen 134-136, 138, 139, 168-171, 214, 215, 232, 233, 246, 247, 421, 422, 424, 425, 431, 432, 514, 515, 518-520
Polymnie et les enfants d'Apollon 123, 124, 306, 307, 582, 583
Practische Beispiele 138, 139, 171, 172, 228, 229, 231, 234, 235, 239-241, 246, 247, 417, 418, 420-422, 425, 426, 431, 432, 490, 491, 503, 512-523, 648, 649
Quatuors / Kvartety
à cordes / smyčcové kvartety 160, 161, 226, 227, 252-304
Quatuor scientifique 10, 11, 147, 148, 302, 501, 502, 518-520, 553-560, 562
en *do* majeur, *ré* majeur, *mi* bémol majeur / C dur, D dur, Es dur 302, 508, 509
en *ré* majeur, *si* bémol majeur, *mi* bémol majeur / D dur, B dur, Es dur 303
en *mi* majeur, *ré* mineur, *la* majeur / E dur, d moll, A dur 302, 508, 509
en *fa* majeur (nº 1) / F dur (č. 1) 302, 504-509
en *fa* majeur (nº 2) / F dur (č. 2) 303
en *la* majeur / A dur 303
en *la* mineur / a moll 303
en *si* bémol majeur / B dur 302, 504, 505
op. 48 190, 193, 252, 253, 255-260, 296, 297, 300, 508, 509, 568, 569
op. 49 252, 253, 255-260, 296, 297, 300, 508, 509, 568, 569
op. 52 149, 154, 252, 253, 255-260, 296, 297, 300, 508, 509, 568, 569
op. 58 252, 253, 255-260, 282, 284, 285-293, 296, 297, 300, 508, 509
op. 90 252, 253, 255-260, 262-264, 296-300, 628, 631

op. 94 252, 253, 255-262, 264, 265, 298-300
op. 95 252, 253, 255-260, 264, 265, 298-300
pour flûte et cordes / pro flétnu a smyčce 226, 227, 500, 501
op. 98 606, 607
pour quatre violons / pro čtvery housle 226, 227
Quintettes / Kvintety
à cordes / smyčcové kvintety 226, 227
à vent / dechové kvintety 12, 13, 626-637, 642, 643
en *fa* mineur / f moll 626, 627
op. 88 626-633, 635
op. 91 630-633, 635
op. 99 630-633, 635
op. 100 145, 146, 630, 632, 633, 635, 642, 643
pour cor et cordes / pro lesní roh a smyčce, op. 106 628, 631, 642, 643
pour flûte et cordes / pro flétnu a smyčce, op. 105 226, 227, 632, 635, 642, 643
pour harmonica et cordes / pro skleněnou harmoniku a smyčce 580, 581
pour hautbois ou clarinette et cordes / pro hoboj nebo klarinet a smyčce, op. 107 642, 643
Raccolta d'arie, di duetti e di terzetti per due soprani e un tenore 157, 158, 170, 171, 582, 583
Requiem → *Missa pro defunctis*
Ressources harmoniques 145, 146
Rondeau pour cor et orchestre en *fa* majeur / pro lesní roh s orchestrem F dur 636, 637
Rondos pour piano / Ronda pro klavír 228, 231
Rosalia [apocryphe / nepravé] 320, 321
Sapho 92, 93, 102, 103, 160, 163, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 308, 309, 343, 345, 346, 348, 352-355, 360, 363, 370-381, 405-408, 461, 462, 531, 532, 543-549, 616, 632, 634-639
Scènes italiennes 160, 161, 309, 310, 320, 321, 582, 583
Solo pour cor et piano en *mi* majeur / pro lesní roh a klavír E dur 630, 633
Solo pour cor et orchestre en *sol* majeur / pro lesní roh s orchestrem G dur 636, 637
Sonate pour flûte et piano / Sonáta pro flétnu a klavír, op. 54 190, 193, 200, 201, 206, 207, 209, 226, 227

Sonate pour piano, violon et violoncelle / Sonáta pro klavír, housle a violoncello, op. 47 200, 201
Sonates pour piano / Sonáty pro klavír 228-233
en *ut* majeur / C dur 173, 174, 230, 231, 246, 247
en *ré* majeur / D dur 171, 172, 230-233, 246, 247
en *mi* bémol majeur / Es dur 173, 174, 230, 231, 246, 247
en *fa* majeur / F dur 234, 235, 246, 247
en *sol* majeur, *ut* majeur, *fa* majeur / G dur, C dur, F dur [attribution conjecturale / sporná atribuce] 143, 144, 155, 156, 230, 231
op. 40 246, 247
op. 43 200-202, 204, 205, 244, 245
op. 46 190, 193, 200, 201, 204, 206, 207, 230, 233, 244-247
Sonates pour violon et piano / Sonáty pro housle a klavír
op. 44 190, 193
op. 55 190, 193, 200, 201, 206, 207
Sur la musique comme art purement sentimental 147, 148, 157, 160, 172, 173, 280, 283, 428, 429, 519, 520
Symphonie concertante → *Concertante*
Symfonie → Symphonies
Symphonies / Symfonie 157, 158, 160, 161
op. 41 190, 193
op. 42 190, 193, 526, 527
nº 1 en *sol* majeur / č. 1 G dur (1808) 622-627
nº 2 en *ré* majeur / č. 2 D dur (1808) 622, 623, 626, 627
nº 3 en *fa* majeur / č. 3 F dur (1808) 622, 623
en *fa* mineur / f moll 622, 623
Te Deum 155, 156, 306, 307
Télémaque dans l'île de Calypso 325, 326, 352, 353, 388, 387, 526, 527, 538, 539
Traité de haute composition musicale 24, 27, 166, 167, 218, 219, 221, 222, 284, 285, 287, 343, 346, 414, 415, 425, 426, 429, 432-437, 445, 446, 452, 453, 455, 465, 466, 501, 502, 604, 605, 608, 609, 611-616, 648, 649
Traité de mélodie 270, 273, 280, 283-289, 293, 428-433, 436, 437, 452, 453, 455, 461, 462, 608-610, 612-616

Trios / Tria
à cordes en *fa* majeur / Smyčcové trio F dur 190, 193, 500, 501
pour flûte, violon et violoncelle en *sol* majeur / pro flétnu, housle a violoncello G dur 226, 227, 500, 501
Ueber das neue Fugensystem 186, 187, 215, 216, 421, 422, 496, 497, 501, 502, 519, 520
Ueber die Fuge, als Vertheidigung des neuen Systems, nach welchem jene Fugen gesetzt worden sind → *Ueber das neue Fugensystem*
Urians Reise um die Welt mit 13 Variationen fürs Pianoforte zu der unveränderten Melodie der Singstimme 212, 213
Variations pour piano / Variace pro klavír 228, 229, 234-237
Variations sur l'air Charmante Gabrielle, op. 85 234, 235
Variations sur un thème de Gluck, op. 87 234, 235, 246, 247
Variations sur un thème original, op. 83 210-213, 234, 235, 246, 247
Voici le moment favorable 309, 310
Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition 200, 201, 451-453, 455, 568, 569

Index des sources des oeuvres d'A. Reicha / Rejstřík pramenů děl A. Rejchy

A-Wn
Autogr. 49/13-1 626, 627
Mus.Hs.9993 314, 315
Mus. Hs. 10687 314, 315
Mus.Hs.10688 314, 315

A-Wst
H.I.N.-118544 135, 136, 174, 175, 184, 187, 487, 488

B-Bc
8128 138, 139

CZ-Pu
59 R 1129 626-628, 630, 631, 633

D-B
Mus. ep. Reicha, A. 2 596, 597

D-BNu
Autograph 574, 575

D-DS
MUS 2349 147, 148
MUS 4778 147, 148

D-Eu
Esl VIII 344d [attribution conjecturale / sporná atribuce] 135, 136, 317, 318

D-Lr
Mus. ant. pract. 19 320, 321

D-Rtt
A. Reicha 1 320, 321
A. Reicha 2 [apocryphe / nepravé] 320, 321

D-STsa
Dep. 10 Nr. 02747 320, 321

F-Pan
AJ/13/1087 333, 338

F-Pn
A-46289 143, 144
D-11708 (1) 140, 141, 174, 175
D-11708 (2) 140, 141
D-11709 140, 141, 174, 175
L-4503 (1-4) 632, 635
L-5871 157, 158
L-13806 (1-2) 157, 158, 166, 167
L-13807 157, 158
L-13808 157, 158
L-13809 157, 158
L-13810 157, 158
L-19647 160, 161, 622-625
L-19650 (1-4) 160, 161, 354, 355, 362
L-19650 (5) 160, 161, 166, 167, 327, 328, 358, 361
L-19651 160, 161, 166, 167, 354, 355, 616
L-19652 160, 161
L-19653 (1-2) 160, 161, 166, 167, 354, 355, 616
L-19654 160, 161, 164, 165, 354, 355
L-19655 160, 161, 163, 370, 371
L-19656 138, 139, 160, 161, 512, 513
L-19658 160, 161, 166, 167
L-19659 160, 161
L-19660 160, 161

L-19661 (1-2) 160, 161, 174, 175
L-19662 160, 161
L-19663 160, 161
L-19664 160, 161
L-19665 160, 161, 636, 637
L-19666 160, 161, 636, 637
L-19667 160, 161
L-19668 160, 161, 166, 167
L-19669 160, 161
L-19670 (1) 160, 161, 303
L-19670 (2) 160, 161, 303
L-19670 (3) 160, 161, 303, 612, 614, 615
L-19671 160, 161, 173, 174
L-19672 (1-2) 160, 161, 166, 167, 370, 371, 616
L-19678 160-163, 368, 369, 539, 540, 636, 637
L-19679 160, 161, 174, 175, 302, 508, 509
L-19680 160, 161, 303
L-19681 160, 161, 303
L-19682 160, 161, 302, 504-507
L-19683 160, 161, 302, 508, 509
L-19684 160, 161, 302, 508, 509
L-19685 160, 161
L-19686 160, 161
L-19687 160, 161, 303
L-19688 160, 161
L-19689 160, 161, 302, 508, 509
L-19690 160, 161, 303
L-19691 160, 161, 174, 175
L-19692 160, 161, 302, 504, 505
L-19693 160, 161, 166, 167
LA-REICHA ANTONIN-8 488, 489
LA-REICHA ANTONIN-10 149, 150
MS-1831 145, 146, 600-605
MS-2495 138, 139, 155, 156, 510-513
MS-2496 138, 139, 155, 156, 241, 417, 418, 516-518, 521, 522
MS-2497 140, 141, 143-146, 153-156, 172-175
MS-2498 140, 141, 143, 144, 153-156, 172-175
MS-2499 140, 141, 143-146, 155, 156, 172, 173
MS-2500 140, 141, 143, 144, 155, 156, 172, 173, 630, 633
MS-2501 140, 141, 143, 144, 153-156, 172, 173
MS-2502 140, 141, 143, 144, 153-156, 172, 173
MS-2503 140, 141, 143, 144, 153-156, 172-175, 572, 573
MS-2504 143, 144, 155, 156
MS-2505 143, 144, 155, 156, 630, 633
MS-2506 143, 144, 155, 156, 630, 633
MS-2507 143, 144, 155, 156, 630, 633
MS-2508 143, 144, 155, 156, 630, 633
MS-2509 145, 146, 155, 156, 172, 173, 330, 335, 338, 458, 459
MS-2510 134, 138, 139, 155, 156, 168-171
MS-2511 138, 139, 155, 156, 166, 167, 170, 171
MS-2512 138, 139, 155, 156, 168-171
MS-2513 143, 144, 155, 156
MS-2514 143, 144, 155, 156
MS-2515 143, 144, 155, 156
MS-2516 155, 156
MS-2517 145, 146, 155, 156
MS-2518 (1-6) 145-148, 155, 156
MS-2518 (4) 612, 614, 615
MS-2585 [apocryphe / nepravé] 155, 156
MS-3828 143-146, 155, 156, 606, 607
MS-3829 143, 144, 155, 156
MS-3830 (1-12) 143, 144, 155, 156
MS-3830 (5) 140, 141
MS-3830 (6) 147, 148
MS-3830 (7) 616
MS-3830 (10) 612-614
MS-3830 (11) 614
MS-3830 (12) 612-614
MS-3831 143, 144, 147, 148, 155, 156
MS-3832 143, 144, 155, 156
MS-8458 143, 144, 155, 156
MS-8478 149, 150, 155, 156, 170, 171, 322, 323

MS-9151 155, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 169
MS-9152 155, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 169
MS-9153 155, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 169, 487, 488
MS-9154 (1-2) 155, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 169
MS-10096 (1-2) 157, 158, 173, 174, 572, 573
MS-10942 157, 158, 170, 171
MS-12008 157, 158
MS-12009 157, 158, 174, 175
MS-12010 123, 124, 157, 158
MS-12011 (1) 519, 520
MS-12011 (1-27) 157, 158, 322, 323
MS-12012 157, 158
MS-12013 157, 158
MS-12014 157, 158, 339, 341, 344
MS-12015 157, 158
MS-12016 157, 158
MS-12017 157, 158, 337, 340, 534, 535
MS-12018 (1-12) 157, 158, 172, 173, 335, 338, 458, 459
MS-12019 157, 158
MS-12020 (1) 157, 158, 271, 272, 278, 279, 302
MS-12020 (2-5) 157, 158, 174, 175, 217, 302, 553-556
MS-12021 157, 158
MS-12022 157, 158
MS-12023 (1) 157, 158
MS-12023 (2) 157, 158, 173, 174
MS-12024 157, 158, 370, 371
MS-12025 (1) 157, 158
MS-12025 (2) 157, 158, 174, 175
MS-12026 157, 158
MS-12027 157, 158
MS-12028 157, 158
MS-12029 157, 158
MS-12030 (1) 157, 158
MS-12030 (2) 157, 158, 174, 175
MS-12031 (1) 157, 158
MS-12031 (2) 157, 158, 174, 175
MS-12032 157, 158
MS-12033 157, 158
MS-12034 157, 158, 174, 175, 314, 315
MS-12035 157, 158, 265, 266, 269, 303
MS-12036 157, 158
MS-12037 157, 158, 166, 167
MS-12038 157, 158
MS-12039 157, 158, 166, 167
MS-12040 157, 158
MS-12041 140, 141, 157, 158
MS-12042 140, 141, 157, 158
MS-12043 157, 158
MS-12044 157, 158, 322, 323
MS-12045 (1-2) 157, 158
MS-12046 (1-17) 157, 158
MS-12046 (8) 166, 167, 612, 614, 615
MS-12046 (11) 164, 165
MS-12046 (15) 612-614
MS-12046 (21) 370, 371
MS-12061 157, 158
MS-12062 145, 146, 157, 158, 519, 520
MS-12063 157, 158, 523
MS-12064 157, 158
MS-12065 157, 158
MS-12066 145, 146, 157, 158
MS-12067 157, 158, 164, 165, 354, 355
MS-12068 157, 158, 521-523
MS-12069 157, 158, 337, 340
MS-12070 157, 158
MS-12071 157, 158
MS-12072 157, 158, 523
MS-12073 157, 158, 523
MS-12074 157, 158, 521-523
MS-12075 157, 158, 523
MS-12076 157, 158, 523
MS-12077 157, 158, 521-523
MS-12078 (1-2) 157, 158
MS-12079 (1-7) 157, 158
MS-12079 (1) 521-523
MS-12079 (3) 523
MS-12079 (4) 521-523
MS-12079 (5) 521-523
MS-12079 (6) 523
MS-12079 (7) 521-523
MS-13107 (1-15) 157, 158, 164, 165
MS-13107 (2) 168, 169
MS-13107 (3) 168, 169
MS-13107 (4) 168, 169

MS-13107 (5) 168, 169, 489
MS-13107 (6) 168, 169
MS-13107 (7) 168, 169
MS-13107 (9) 138, 139, 166-169
MS-13107 (10) 162, 163, 166, 167
MS-13107 (13) 168, 169
MS-13107 (15) 168, 169
MS-14498 160, 161, 622, 623
MS-14499 160, 161, 622, 623
MS-14500 160, 161
MS-14501 160, 161, 622, 623
MS-17524 140, 141, 160, 161
MS-18062 (1-2) 145, 146, 160, 161, 606, 607, 609
MS-20374 160, 161, 164, 165
MS-26447 591
RES F-1246 (4) 26, 27, 31, 203, 324, 325, 365-367, 442, 445, 615, 616
RES F-1645 160, 161, 172, 173
RES F-1646 160, 161, 172, 173
RES F-1647 160, 161
RES VMA MS-2084 638-641
RES VMA MS-2085 174, 175, 638, 639
RES VMA MS-2086 638, 639
RES VMA MS-2087 174, 175, 638, 639
RES VMA MS-2088 638, 639
RES VMA MS-2089 174, 175, 638, 639
RES VMF MS-214 162, 163, 170, 171, 458-469
RESERVE D-18442 325, 326, 542
RESERVE D-18443 302
RESERVE D-18444 160, 163, 370, 371, 634
W-7 (9) 145, 146
W-23 (22) 145, 146
W-24 (44) 145, 146

F-Pnm
Français 12760 168, 169

F-Po
A-447 (1-3) 173, 174, 354, 355, 357
A-468 (1-4) 173, 174, 370, 371
MAT-240 (1-135) 173, 174, 370, 371, 636, 637
MAT-308 (1-141) 173, 174, 354, 355
RES PIECE-3 24, 25, 27
RES PIECE-4 24, 26-31, 58-63

Index des sources d'autres auteurs / Rejstřík pramenů jiných autorů

D-Eu
Esl VIII 344 317, 318

D-LEm
PM 7114 584, 585

D-LEu
Rep. VI 16az 28 584, 585

D-Rtt
A. Reicha 2 320, 321

F-Pn
L-19672 (3) 160, 161, 166, 167, 616
LA-BAILLOT PIERRE MARIE FRANÇOIS DE SALES-92 153, 154
LA-CARAFA MICHELE-35 153, 154
LA-CARAFA MICHELE-36 153, 154
LA-CHERUBINI LUIGI-83 153, 154
LA-CHERUBINI LUIGI-84 153, 154
LA-CHERUBINI LUIGI-85 153, 154
LA-CZERNY CARL-12 149, 150
LA-DEMIDOF-1 153, 154
LA-ONSLOW GEORGE-34 153, 154
MS-1831 145, 146, 600, 601
MS-1837 604, 605
MS-2585 155, 156
MS-3828 143-146, 155, 156, 606, 607
MS-8502 (1-2) 149, 150
MS-8542 604, 605
MS-8543 604, 605
MS-8544 604, 605
MS-16461 24, 27, 147, 148, 606, 607
MS-16462 147, 148, 606, 607
MS-16464 24, 27
MS-16465 24, 27
MS-16466 147, 148
RES F-1246 (4) 26, 27, 31, 203, 324, 325, 365-367, 442, 445, 615, 616

F-Po
DES-22 531, 532
LAS LE BAILLY ANTOINE FRANÇOIS-4 539, 540
RES PIECE-4 24, 26-31, 58-63

H-SFm
909 317, 320
1427 317, 320

US-Wc
ML48 [S7169] 317, 320

TABLE DES MATIÈRES

8 Avant-propos

CHAPITRE I
20 Notes sur la famille de Reicha en Bohême

CHAPITRE II
90 La famille française d'Antoine Reicha et sa descendence

CHAPITRE III
130 Le fonds Reicha de la BnF

CHAPITRE IV
178 Reicha et Beethoven

CHAPITRE V
224 La musique de piano d'Antoine Reicha

CHAPITRE VI
252 En immersion dans la culture du quatuor à cordes du début du XIXe siècle avec Antoine Reicha

CHAPITRE VII
306 Reicha et l'opéra

CHAPITRE VIII
352 La couleur locale dans les opéras *Natalie*, *Philoctète* et *Sapho* d'Antoine Reicha

OBSAH

9 Předmluva

KAPITOLA I
21 Zápisky o Rejchově rodině v Čechách

KAPITOLA II
91 Francouzská rodina Antonína Rejchy a její potomci

KAPITOLA III
131 Rejchův fond ve Francouzské národní knihovně

KAPITOLA IV
179 Rejcha a Beethoven

KAPITOLA V
225 Klavírní tvorba Antonína Rejchy

KAPITOLA VI
253 Pohroužení se do prostředí smyčcových kvartetů počátku 19. století s Antonínem Rejchou

KAPITOLA VII
307 Rejcha a opera

KAPITOLA VIII
353 Lokální kolorit v operách Antonína Rejchy *Natalie, Philoctète* a *Sapho*

CHAPITRE IX
410 Le véritable révolutionnaire - Reicha théoricien et pédagogue

458 **CARNET DE NOTES DE REICHA**

CATALOGUE D'EXPOSITION
472 Famille et enfance
482 Formation
490 Reicha et Beethoven
504 Séjour à Hambourg
524 Reicha et opéra
550 Les années viennoises
570 Visite à Leipzig
598 Théoricien et pédagogue
622 Compositeur à Paris

POSTLUDE
648 Reicha et moi

653 Resumé en anglais
657 Liste des illustrations
673 Liste des enregistrements proposés
677 Sigles des institutions de conservation
679 Bibliographie
711 Index des noms
731 Index des œuvres d'A. Reicha
739 Index des sources des œuvres d'A. Reicha
743 Index des sources d'autres auteurs

KAPITOLA IX
411 Skutečný revolucionář - Rejcha teoretik a pedagog

459 **ZÁPISNÍK ANTONÍNA REJCHY**

KATALOG VÝSTAVY
473 Rodina a dětství
483 Vzdělání
491 Rejcha a Beethoven
505 Pobyt v Hamburku
525 Rejcha a opera
551 Vídeňská léta
571 Návštěva Lipska
599 Teoretik a pedagog
623 Skladatel v Paříži

DODATEK
649 Rejcha a já

653 Resumé in English
657 Seznam vyobrazení
673 Seznam doporučených nahrávek
677 Seznam zkratek konzervačních institucí
679 Soupis literatury
711 Jmenný rejstřík
731 Rejstřík skladeb A. Rejchy
739 Rejstřík pramenů děl A. Rejchy
743 Rejstřík pramenů jiných autorů

Sigles des auteurs / Sigla autorů

ECH	Eva Chodějovská
FPG	François-Pierre Goy
JF	Jana Franková
JS	Jaroslav Stanovský
PBDR	Philippe Bernard de Raymond
SŠ	Soňa Šinclová
VT	Vlastimil Tichý

Les auteurs / Autoři

Philippe Bernard de Raymond
Louise Bernard de Raymond, odborná asistentka / maîtresse de conférences, Université de Tours, Interactions culturelles et discursives (ICD, EA 6297)
Jana Franková, muzikoložka / chercheuse en musicologie, Moravská zemská knihovna v Brně
François-Pierre Goy, konzervátor sbírek 16.–18. století / conservateur chargé des collections du XVIe au XVIIIe siècle, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique
Magne Hegdal, skladatel / compositeur
Frank Heidlberger, profesor hudební teorie / professeur de théorie musicale, University of North Texas, College of Music
Eva Chodějovská, badatelka / chercheuse, Moravská zemská knihovna v Brně
Henrik Löwenmark, koncertní pianista a muzikolog / pianiste concertiste, musicologue
Herbert Schneider, emeritní profesor muzikologie / professeur émérite en musicologie, Universität des Saarlandes
Jaroslav Stanovský, literární vědec / chercheur en littérature, Moravská zemská knihovna v Brně
Soňa Šinclová, bohemistka / chercheuse bohémiste, Moravská zemská knihovna v Brně
Vlastimil Tichý, muzikolog / chercheur en musicologie, Moravská zemská knihovna v Brně

Remerciements / Poděkování

Hervé Audéon, Roman Dykast – nos relecteurs scientifiques, odborní recenzenti
Anna Kubišta, Tereza Vintrová – nos relectrices linguistiques, jazykové korektorky
et par ordre alphabétique, dále v abecedním pořadí:
Mathias Auclair,
Kateřina Bečková (Oddělení historických sbírek, Muzeum hlavního města Prahy)
Louise Bernard de Raymond,
Philippe Bernard de Raymond,
Pierre Bourhis,
Jean-Pierre Bouyer,
Michael Bulley,
Solenne Coutagne (BIU Santé, Paris),
Christophe Dupraz,
Jan Jirák (Vlastivědné muzeum Karla Hostaše, Klatovy),
Kateřina Krylová (Muzeum hlavního města Prahy, Praha)
Tomáš Kulišťák,
Tereza Kunešová,
Anna Kusáková (Národní památkový ústav, Praha)
Mireille Lamarque (service des archives de l'Institut de France),
Karol Lament,
Luděk Linhart,
Pauline Paris,
Annick Perrodo-Goy,
Zuzana Petrášková, Ludmila Šmídová (Národní knihovna, Praha),
Ludvík Pouza (Starý czerninský zámek a Muzeum J. Dobrovského, Chudenice),
Vlasta Reittererová,
Soňa Šinclová,
Irena Veselá
Klára Woitschová (Archiv Národního muzea)

– kteří se různou měrou zasloužili o obsah tohoto svazku, za což jim tímto vřele 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

ANTONÍN REJCHA ZNOVUNALEZENÝ / ANTOINE REICHA REDÉCOUVERT
Připravili / édité par Jana Franková, François-Pierre Goy

Autoři kapitol a hesel / auteurs des chapitres et notices Louise Bernard de Raymond, Philippe Bernard de Raymond, Jana Franková, François-Pierre Goy, Magne Hegdal, Frank Heidlberger, Eva Chodějovská, Henrik Löwenmark, Herbert Schneider, Jaroslav Stanovský, Soňa Šinclová, Vlastimil Tichý

Vydala / publié par Moravská zemská knihovna v Brně, Kounicova 65a, 601 87 Brno, 2021

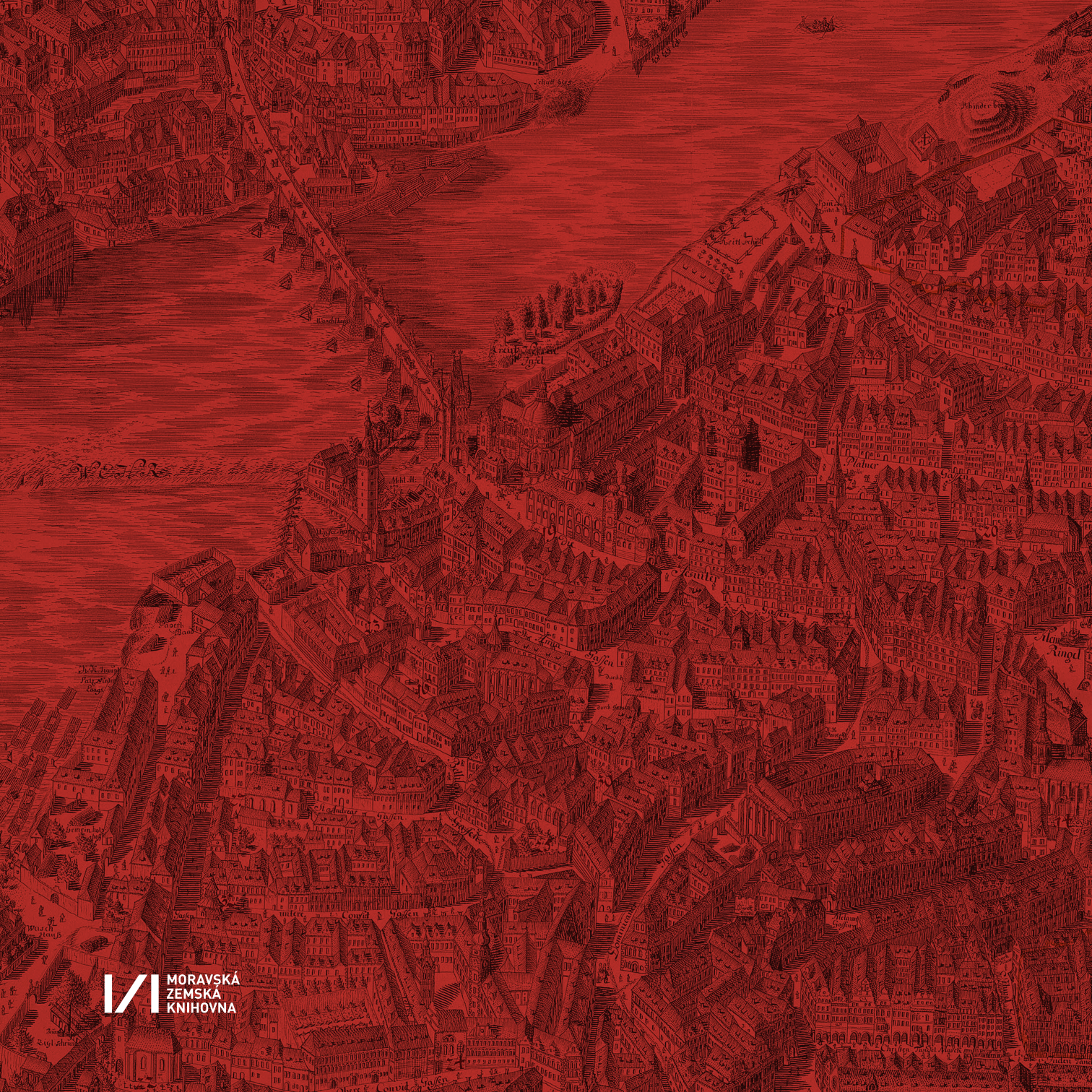
Publikace je výsledkem institucionální spolupráce Moravské zemské knihovny v Brně a Bibliothèque nationale de France. / La publication est issue d'une collaboration institutionnelle entre la Bibliothèque de Moravie et la Bibliothèque nationale de France.

www.rejcha.knihovny.cz
www.reicha.knihovny.cz

Redakce / rédacteurs techniques Jana Franková, François-Pierre Goy, Tereza Kunešová, Soňa Šinclová
Jazyková korektura / relecture linguistique Michael Bulley, Anna Kubišta, Tereza Vintrová
Překlad / traduction Jana Franková (5d, 9c), Marianne Frippiat (IV, V, IX, 1b, 1c, 5b, 6a, 6c), Barbora Garzinová (II, III, VI, 8b), François-Pierre Goy (Postlude), Markéta Králová (V, IX), Guillaume Narguet (VII, VIII), Lenka Pokorná (Summary), Zuzana Raková (Avant-propos, I, annexe/příloha (VII, VIII), Carnet, 1a, 2a–b, 3a, 4a–c, 5a, 5c, 6b, 7a–c, 8a, 8c, 9a–b, 9d, Postlude), Vlasta Reittererová (IV)
Sazba a grafická úprava / mise en page Alena Gratiasová, Karol Lament

ISBN 978-80-7051-312-5 (online ; pdf)

Ant: Geisha



MORAVSKÁ
ZEMSKÁ
KNIHOVNA