

# Musicalia

Časopis Českého muzea hudby  
Journal of the Czech Museum of Music  
1-2 / 2009



NÁRODNÍ MUZEUM  
[www.nm.cz](http://www.nm.cz)

## Obsah

- 6 – – – *Kolektiv autorů*: Napříč sbírkami Českého muzea hudby  
51 – – – *Kateřina Maýrová*: K nedokončeným hudebnědramatickým  
dílům Bohuslava Martinů  
81 – – – *Jiří Mikuláš*: Díla Vinzence Maschka v Horníkově sbírce hudebnin  
107 – – – *Jarmila Tauerová*: Neznámý dopis Antonína Dvořáka Richardu von Pergerovi  
122 – – – *Ludmila Mikulášová*: Tři slavná jména na muzejním tisku  
127 – – – *Dagmar Štefancová*: Missale Olomucense  
131 – – – *Daniela Kotašová*: Klavír, na který hrál Mozart  
135 – – – *Vojtěch Mojžíš – Milan Fügner*: Přehrávač fonováleček  
143 – – – *Jana Vojtěšková*: Nově do Křečovic  
145 – – – *Darina Svobodová*: Elektronické databáze Českého muzea hudby

## Content

- 26 – – – *The Museum Staff: The Czech Museum of Music and its Collections*  
63 – – – *Kateřina Mařrová: The Unfinished Stage Works of Bohuslav Martinů*  
93 – – – *Jiří Mikuláš: Works by Vinzenz Maschek in the Horník Collection*  
117 – – – *Jarmila Tauerová: An Unknown Letter from Antonín Dvořák  
to Richard von Perger*  
124 – – – *Ludmila Mikulášová: Three Famous Names on One Museum Print*  
129 – – – *Dagmar Štefancová: Missale Olomucense*  
133 – – – *Daniela Kotašová: A Piano Played by Mozart*  
137 – – – *Vojtěch Mojžiš – Milan Fügner: A Phonographic Cylinder Player*  
144 – – – *Jana Vojtěšková: What's New in Křečovice*  
147 – – – *Darina Svobodová: The Museum's Electronic Databases*

Vážení čtenáři,

dostává se vám do rukou první číslo nového odborného časopisu *Musicalia* – časopisu, který v letošním roce začíná vydávat České muzeum hudby, jeden z pěti sbírkotvorných odborů Národního muzea.

České muzeum hudby až doposud nemělo vlastní časopiseckou platformu; nelze však říci, že založení *Musicalii* je z toho důvodu samoučelným aktem. Až dosud ve spektru odborných časopisů vydávaných na našem území chyběl takový, jenž by se speciálně zabýval pramennou základnou dějin hudby a hudební kultury, což je právě ta mezera, kterou naším novým periodikem hodláme zaplnit. Nový časopis bude tedy přinášet četné materiálové studie a stati a rovněž informatorium o zajímavých přírůstcích, výstavách, konferencích, publikacích. Jeho přispěvateli mohou být pracovníci Českého muzea hudby i externí autoři. *Musicalia* budou vycházet dvakrát ročně v česko-anglické verzi.

České muzeum hudby je největším specializovaným muzeem na českém území v oboru hudební historie. I když je v rodině odborů Národního muzea institucionálně nejmladší – jako Muzeum české hudby vzniklo teprve v roce 1976 – sbírání hudebních památek provází Národní muzeum od počátků jeho činnosti v 19. století. V současné době České muzeum hudby pečuje o přibližně 750 tisíc sbírkových předmětů (notový archiv, fond pozůstalostí skladatelů, fond nenotových rukopisů, fond ikonografie, sbírka zvukových záznamů, knihovna a tisková dokumentace, sbírka hudebních nástrojů, sbírky Muzea Bedřicha Smetany a Muzea Antonína Dvořáka a další kolekce) a na návštěvnickou veřejnost se obrací svými expozicemi a výstavami v sedmi vlastních objektech (centrální budova muzea v Karmelitské, Muzeum Bedřicha Smetany, Muzeum Antonína Dvořáka, Modrý pokoj Jaroslava Ježka, památníky v Nelahozevsi, Jabkenicích a Křečovicích) a čtyřech stálých výstavách v prostorách svých partnerů (expozice na Bertramce, výstava automatofonů v Hořovicích, Památník Bedřicha Smetany na Lamberku v Obříství a expozice klávesových nástrojů v Litomyšli).

Zdálo by se snad, že veškerá aktivita pracovníků Českého muzea hudby tak zákonitě spočívá v neustálé péči o sbírky a tvorbě expozic a výstav a na nic dalšího už není čas. Opak je však pravdou. Časopis, který tímto počíná svůj nový život, odráží to, že kromě odborné práce se sbírkou a její popularizace žije v Českém muzeu hudby vědecký výzkum intenzivním a aktivním životem.

Přeji *Musicalii*m do budoucna objevené články, četné přispěvatele a bohatou a spokojenou čtenářskou obec.

DAGMAR FIALOVÁ,  
ředitelka Českého muzea hudby

Dear readers,

You are holding in your hands the first issue of a new professional journal titled *Musicalia*—a journal published by the Czech Museum of Music as one of the five collection-forming divisions of the National Museum in Prague.

Until now the Czech Museum of Music has had no regular periodical forum of its own for its scholarly work. However, the establishment of *Musicalia* is by no means only self-serving: until now the spectrum of professional journals published in the Czech Republic has lacked one devoted specifically to the source basis for the history of music and musical culture, and that is exactly the gap we intend to fill. The new journal will offer numerous studies and essays devoted to source materials as well as informational reports on interesting new acquisitions, exhibitions, conferences, and publications. Its contributors may be employees of the Czech Museum of Music as well as external authors. *Musicalia* will be published twice a year in Czech and English.

The Czech Museum of Music is the largest museum in the Czech Republic specializing in the field of music history. Institutionally it is the youngest division in the National Museum's family, having been established as recently as 1976 originally under the title Museum of Czech Music. However, the National Museum has engaged in collecting musical documents and memorabilia since the beginnings of its activities in the nineteenth century.

At the present time the Czech Museum of Music is caring for about 750 thousand collection items—in its music notation archive, its collections from the estates of composers, its collection of non-musical manuscripts, its iconography collection, its collection of sound recordings, its library, its press documentation collection, its collection of musical instruments, and the collections of the Bedřich Smetana Museum and the Antonín Dvořák Museum as well as other units. It offers to visitors expositions and exhibitions in seven of its own locations (the museum's main building on Karmelitská Street, the Smetana Museum, the Dvořák Museum, the 'Blue Room' of Jaroslav Ježek, and memorials in Nelahozeves, Jabkenice, and Křečovice) as well as four permanent exhibitions housed in premises belonging to its partners (the exposition at Bertramka, the exhibition of mechanical musical instruments in Hořovice, the Bedřich Smetana Memorial at Lamberk in Obříství, and the exposition of keyboard instruments in Litomyšl).

It might seem that the work of employees of the Czech Museum of Music must necessarily consist entirely of continual care for the collections and creation of expositions and exhibitions—that there would be no time for anything else. But this is by no means the case. The present journal, which hereby begins its new life, reflects the fact that besides professional work with the collections and presentation of those collections to the broad public, the Czech Museum of Music fosters intensive and active scholarly research.

To *Musicalia* I wish ground-breaking articles, numerous contributors, and a diverse and satisfied community of readers.

DAGMAR FIALOVÁ,  
Director of the Czech Museum of Music

# Napříč sbírkami Českého muzea hudby

KOLEKTIV AUTORŮ

**P**ředstavit České muzeum hudby v jeho plné šíři není jednoduché, přesto však bychom rádi poskytli čtenářům základní informace o sbírkách, které svým bohatstvím inspirovaly vznik tohoto časopisu. A jak jinak začít lépe, než po vzoru jiných průvodců podniknout malý **exkurs do historie...**

České muzeum hudby (ČMH) oslavilo v roce 2006 třicet let svého trvání, jeho kořeny však sahají hluboko do 19. století. Už brzy po založení Národního muzea v roce 1818 se mezi sbírkovými předměty objevovaly i takové, které souvisely s hudební kulturou. Součástí Knihovny Národního muzea se staly hudebniny, nenotové písemnosti a grafické listy s hudební tematikou, v oddělení historické archeologie byly shromažďovány hudební nástroje, obrazy a plastiky. V roce 1913 byl zřízen samostatný notový archiv, jehož vedením byl pověřen muzikolog a hudební skladatel Emil Axman, který o sbírku pečoval více než tři desetiletí.

Dalším krokem vedoucím postupně ke vzniku Českého muzea hudby bylo založení samostatného hudebního oddělení Národního muzea v roce 1946. Jeho sídlem se stal Velkopřevorský palác na Malé Straně v Praze, kde byla později zpřístupněna také expozice hudebních nástrojů a uložen rozsáhlý hudební archiv spolu s dalšími fondy. Po smrti Emila Axmana řídil oddělení Alexander Buchner, zakladatel dnes již světoznámé sbírky hudebních nástrojů. V 50. letech 20. století přešly pod správu hudebního oddělení Národního muzea konfiskáty z majetku šlechty a klášterů, zahrnující kromě desítky tisíc hudebnin i jiné předměty.

Spojením hudebního oddělení Národního muzea s Muzeem Bedřicha Smetany a Muzeem Antonína Dvořáka vzniklo v roce 1976 Muzeum české hudby. Tím, že ve svých sbírkách soustředilo památky na nejvýznamnější osobnosti české hudební kultury, se stalo jako jedna z pěti základních složek Národního muzea přední institucí svého druhu u nás. Otevřela se tak možnost integrace do té doby separátně spravovaných materiálů a vytvoření fondů největších osobností české hudby. Jednotlivá pracoviště, tj. hudební archiv (sbírka notových rukopisů, tisků a ikonografie), oddělení hudebních nástrojů a oddělení knihovny a fonotéky, se organizačně propojila. Toto uspořádání trvalo až do roku 1992, kdy došlo k zásadní reorganizaci a vytvoření nové vnitřní struktury trvajících dodnes.

Od roku 2001 působí muzeum pod novým názvem České muzeum hudby. V současné době má čtyři odborná oddělení: hudebněhistorické oddělení, oddělení hudebních nástrojů s vyčleněným fondem Státní sbírky hudebních nástrojů, dále Muzeum Bedřicha

Smetany a Muzeum Antonína Dvořáka. Pod správou jednotlivých oddělení spadají i detašované památníky osobností: Jaroslava Ježka v Kaprově ulici v Praze, Bedřicha Smetany v Jabkenicích, Antonína Dvořáka v Nelahozevsi a Josefa Suka v Křečovicích. Kromě toho tvoří sbírkové předměty ČMH hlavní součást dalších expozic: Památníku Wolfganga Amadea Mozarta a manželů Duškových na Bertramce, stálé expozice klávesových nástrojů na zámku v Litomyšli, expozice Mechanických hudebních nástrojů v Hořovicích, Památníku bratří Vranických v Nové Říši a Památníku Bedřicha Smetany na Lamberku v Obřívstí.

V roce 2003 se přestěhovalo ředitelství ČMH spolu s hudebněhistorickým oddělením a oddělením hudebních nástrojů do nově rekonstruovaného objektu v Karmelitské ulici na Malé Straně. V následujícím roce zde byla otevřena nová stálá expozice hudebních nástrojů *ČLOVĚK – NÁSTROJ – HUDBA*. Pro krátkodobější tematické výstavy jsou k dispozici výstavní prostory v přízemí budovy, jejíž dvorana je využívána ke koncertům a dalším společenským akcím. V letošním roce ČMH zprovoznilo nový koncertní sál.

Základem činnosti muzea byla vždy tvorba sbírek, tzn. získávání a evidence sbírkových předmětů a péče o ně. V posledních letech, zvláště po povodních, které postihly ČMH v roce 2002, se ve zvýšené míře přistoupilo k systematickému restaurování a digitalizaci sbírek. Vedle těchto aktivit se pracovníci muzea věnují vědeckému výzkumu, jehož výsledky zveřejňují v odborných publikacích, výstavní a pedagogické činnosti.

AXMAN, Emil: *Hudební oddělení Národního muzea*, in: *Národní muzeum 1818–1948*, Praha 1949.

BUCHNER, Alexander: *Průvodce sbírkami hudebního oddělení Národního muzea*, Praha 1954.

*Muzeum české hudby, historie a sbírky. Průvodce*, Národní muzeum, Praha 1999.

PULKERT, Oldřich: *The Musical Department of the National Museum in Prague*, *Fontes Artis Musicae*, č. 2, 1955, s. 112–117.

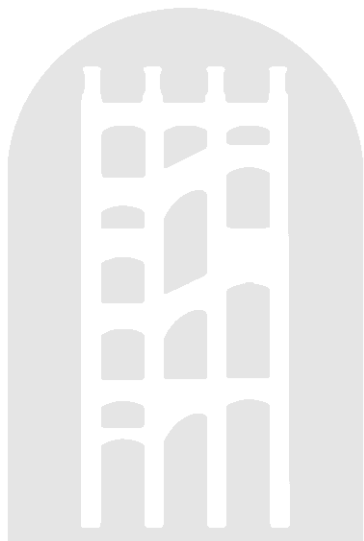


**Regál z panství třeboňského /  
Regal from the dominion of Třeboň**  
Neznámý autor / Anonymous, ca. 1600  
NM-ČMH 2, E 1330

## Struktura Českého muzea hudby

Název oddělení	Fondy	Počet sbírkových předmětů systematicky evidovaných (stav k 1. 1. 2008, Centrální evidence sbírek MK ČR)	Počet přír. čísel chronologicky evidovaných (stav k 1. 1. 2008, Centrální evidence sbírek MK ČR )
Hudebněhistorické oddělení (ČMH 1)	Notový archiv	97 094	
	Fond pozůstalostí	35 030	
	Neotové archiválie	12 959	
	Ikonografie	18 595	
	Hudební knihovna	4 531*	
	Tisková dokumentace	5 090	
	Fonotéka	34 336	
	Nezařazeno	7	
	<i>ČMH 1 celkem</i>	<i>207 642</i>	<i>2 299</i>
Oddělení hudebních nástrojů (ČMH 2)		2 596	15
Muzeum Bedřicha Smetany (ČMH 3)		33 233	1 462
Muzeum Antonína Dvořáka (ČMH 4)		8 560	4 037

\* Údaj se týká sbírkové části knihovny. Kromě toho však ČMH disponuje rozsáhlou příruční vědeckou knihovnou, která má cca 20 000 svazků.







**Kutnohorský sborník /  
The Kutná Hora Codex**  
Rukopis / Manuscript, ca. 1590  
NM-ČMH 1, AZ 33

## I. HUDEBNĚHISTORICKÉ ODDĚLENÍ

### ● 1. NOTOVÝ ARCHIV

Notový archiv Českého muzea hudby patří svým rozsahem a významem mezi nejcennější sbírky v České republice a je srovnatelný s ostatními evropskými hudebními sbírkami. Obsahuje notové rukopisy a tisky od začátku 15. století až do současnosti, největším počtem je zastoupeno období od poloviny 18. století do 19. století. Kromě toho jsou v ČMH uloženy jako stálá depozita další cenné jednotliviny a rozsáhlejší celky, např. klášterní sbírky benediktinů z Prahy-Břevnova a Broumova a premonstrátů z pražského Strahova.

Téměř stotisícový fond hudebního archivu je druhově i žánrově velmi bohatý. Nejstarší hudebniny z období středověku, renesance a baroka obsahují především duchovní liturgickou i neliturgickou hudbu, kancionály, v menší míře světskou hudbu a tabulatury. V hudební produkci klasicismu a pozdějších období se pak tematika ještě rozšiřuje. Jsou zde zastoupeny žánry nejen tzv. „klasické“ hudby (např. orchestrální skladby, komorní hudba, klavírní skladby, písně, sbory, opery, melodramy, mše a jiné skladby s duchovní tematikou, hudba k baletům, filmům atd.), ale i hudba „populární“ od 18. století do současnosti (tance, populární písně, kabaretní písně apod.). Minimálně je ve sbírce obsažen folklor.

Z hlediska různých skupin sbírkových předmětů jsou do notového archivu zařazeny jednotliviny, tzv. fond AZ (nejstarší rukopisy a staré tisky), sbírky vytvořené systematickou sběratelskou činností (např. sbírky Jaroslava Čeledy, Josefa Čermáka, Aloise Hniličky, Eduarda Emanuela Homolky, Ondřeje Horníka, Otakara Nickerleho, Jana Pohla, Emiliána Troldy a Romana Veselého), notové části pozůstalostí (např. Josefa Srba-Debrnova, Františka Škroupa a Václava Jana Tomáška), fondy institucí (např. Umělecké besedy v Praze), sbírka notových autografů významných skladatelů (např. Ludwiga van Beethovena, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Nicola Paganiniho, Giuseppe Verdiho), produkce hudebních vydavatelství a konfiskáty ze zámeckých a klášterních sbírek. V případě konfiskátů



**Jiří Voskovec, Jan Werich a Jaroslav Ježek.** Fotografie / Photograph, ca. 1939–1941  
NM-ČMH 1, S 224/1386

z 50. let minulého století dnes ČMH vychází maximálně vstřícně a respektuje jejich přání ohledně dalšího uložení a zpracování sbírek.

Mezi unikáty můžeme počítat všechny autografy a často i dobové opisy skladeb. Některé z nich mají hodnotu zcela výjimečnou (např. autograf hudby Františka Škroupa ke hře Fidlovačka s písní Kde domov můj, která se později stala naší národní hymnou). Cenné jsou zápisy skladeb renesančních skladatelů českých (např. Kryštofa Haranta) i světových (obsažených např. v tzv. Kutnohorském sborníku), dále loutnové a varhanní tabulatury, sbírka skladeb pro violu d'amour, soubory skladeb pro basetový roh a soubor skladeb kantorské hudby přelomu 18. a 19. století. Bohatě je dokumentována klavírní literatura, vznikající od konce 18. století, a skladby autorů českého původu, publikované v cizině na přelomu 18. a 19. století.

V katalogu notového archivu se nacházejí snad všechna známá jména skladatelů, a to včetně Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, kterým jsou v ČMH věnována monografická oddělení, i těch, jejichž rozsáhlé fondy jsou zpracovány formou zvláštního inventáře. Důraz je kladen na české autory. Reprezentativním způsobem jsou zastoupeni skladatelé 18. a 19. století. Dobové opisy děl Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena a mnoha dalších světových autorů svědčí o jejich oblíbě a provozování. V dokumentaci hudby 20. století se archiv ještě výrazněji specializuje na české prostředí, a to např. skladbami Pavla Bořkovce, Josefa Bohuslava Foersterera, Rudolfa Karla, Otakara Ostrčila, Ladislava Vycpálka i poválečných skladatelských generací.

Přestože první hudebniny jakožto sbírkové předměty získalo Národní muzeum již ve svých začátcích, notový archiv byl vyčleněn ze sbírek Knihovny Národního muzea teprve v roce 1946, kdy se stal nejvýznamnější a velmi rychle rostoucí součástí nově založeného hudebního oddělení. Dodnes je notový archiv stále doplňován jednotlivými tituly a celky jiného než pozůstalostního charakteru. Lístkové katalogy hudebnin hudebněhistorického oddělení jsou zpřístupněny veřejnosti na adrese <http://nris.nkp.cz>.

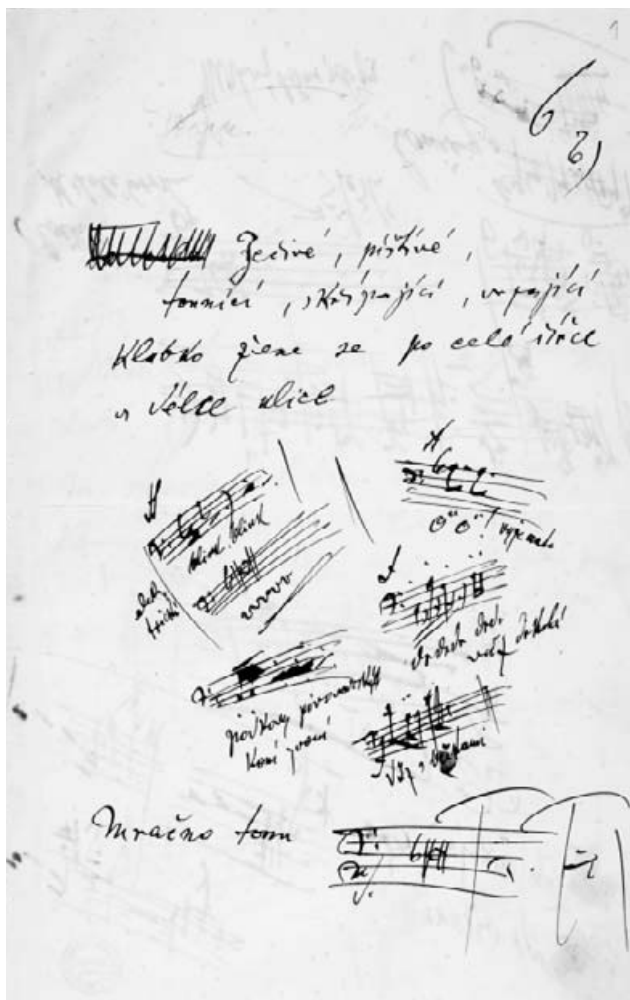
- FOJTÍKOVÁ, Jana: *Museum der tschechischen Musik-Archiv*, Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa, Bd. I. 2, Prag – Hildesheim 2000, s. 59–64.
- FOJTÍKOVÁ, Jana: *Die ältesten Quellen der Werke Beethovens in der Tschechischen Republik*, in: *Miscellanea musicologica* XXXVIII, 2006, s. 9–105.
- KABELKOVÁ, Markéta: *Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachty*, *Hudební věda*, roč. 28, č. 4, 1991, s. 329–333.
- KABELKOVÁ, Markéta: *Pozůstalost po Emiliánu Troidovi*, *Hudební věda*, roč. 37, č. 3–4, 2000, s. 186–206.
- MIKULÁŠ, Jiří: *Troida & Motejlek*, *Hudební věda*, roč. 37, č. 3–4, 2000, s. 231–238.
- Soupis sbírek hudebního archivu Muzea české hudby* (Chadová, Anna – Jiráčková, Ludmila – Poštolka, Milan – Rutová, Milada – Valšubová, Alena), Národní muzeum – Muzeum české hudby [strojopis], Praha 1980.
- RUTOVÁ, Milada: *Valdštejnská hudební sbírka v Doksech*, in: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A, roč. 28, č. 5, 1974, s. 173–227.

## ● 2. FOND POZŮSTALOSTÍ

Až do poloviny 70. let 20. století bylo zvykem roztřídit přijaté pozůstalosti podle typu materiálu a jednotliviny zvlášť uložit do příslušných sbírek (hudebniny do notového archivu, fotografie do ikonografické sbírky, nahrávky do fonotéky apod.). Od této doby se pak pozůstalosti zpracovávají včetně hudebnin jako celek. Často dokumentují nejen skladatelský odkaz, ale také interpretační názory pisatelů a mnoho dalších aspektů jejich soukromého a veřejného života. V inventářích, které zachycují přehlednou formou v systematickém uspořádání veškeré materiály z majetku muzea, vztahující se k dané osobnosti, dostává badatel komplexní informaci.<sup>1</sup> Metodika zpracování inventářů se během uplynulých třiceti let vyvíjela a za pomoci počítačové techniky zdokonalovala.

S výjimkou klíčových postav české hudební historie Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, kterým se v ČMH věnují speciální oddělení, bychom ve fondu pozůstalosti našli především rozsáhlé celky týkající se zajímavých osobností české hudební kultury 19. a 20. století. K nejvýznamnějším osobnostem, které jsou ve fondu zastoupeny, patří skladatelé Emil Axman, Karel Bendl, Pavel Bořkovec, Zdeněk Fibich, Luboš Fišer, Josef B. Foerster, Alois Hába, Otakar Jeremiáš, Jaroslav Ježek, Karel Boleslav Jiráček, Miloslav Kabeláč, Jaroslav Kříčka, Vítězslav Novák, Jan Rychlík, Ervín Schulhoff, Jiří Srnka, Josef Suk, Václav Trojan, Zbyněk Vostřák aj., dirigenti a skladatelé Rudolf A. Dvorský, Julius Fučík, Karel Kovařovic, Jaroslav Krombholc a Oskar Nedbal, interpreti Ladislav Černý (Pražské kvarteto), Nora Grumlíková, Karel Hoffmann, Otakar Hollmann, Jan Kubelík, Pražské dechové kvinteto, Miroslav Venhoda nebo Hanuš Wihan. Z hudebních vědců a spisovatelů o hudbě uvedme např. pozůstalosti Mirko Očadlíka, Milana Poštolky, Bohuslava Šicha a Emiliána Troidy.

**1)** Formou inventáře jsou zpracovány tyto pozůstalosti (abecedně): Archiv kantorské hudby v Čechách 18. stol. (Karel Motejlek), Emil Axman, František Bartoš, Otto Berger, Ladislav Černý (Pražské kvarteto), Radim Drejsl, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Zdeněk Folprecht, Julius Fučík, Karel Hoffmann, Otakar Hollmann, Jaroslav Ježek, Karel Boleslav Jiráček, Karel Kovařovic, Jaroslav Kříčka, René Kubínský, Jan Miroslav Květ, Antonín Modr, Oskar Nedbal, Vítězslav Novák, Mirko Očadlík, Bohumír Petr, Pražský dechový kvintet, Jan Rychlík, Ervín Schulhoff, Bedřich Smetana, Jiří Srnka (depozit), Josef Suk, Emilián Troida, Jaroslav Vogel, Lenka Vojtíšková, Hanuš Wihan.



**Zápisník motivů Leoše Janáčka /  
Leoš Janáček's notebook  
of motives**

Nedatováno / Undated  
NM-ČMH 1, č. př. / shelf-mark  
116/2003

Od 70. let 19. století přicházely osobní skladatelské pozůstalosti do Národního muzea především formou darů a odkazů, později i koupí a představovaly první významné akvizice pro muzejní hudební sbírku (1874 – Václav Jan Tomášek, 1876 – Jakub Jan Ryba, 1921 – František Škroup). V roce 1946 byly tyto pozůstalosti spolu s dalšími materiály převedeny do správy hudebního oddělení Národního muzea. Zajímavé celky získalo hudebněhistorické oddělení také při purifikaci sbírek Muzea Bedřicha Smetany a Muzea Antonína Dvořáka (např. pozůstalost Boleslava Schnabla-Kalenského nebo Františka A. Urbánka). Přestože koupě a někdy i následné odborné zpracování velmi rozsáhlých pozůstalostí bývá někdy problémem, cílem ČMH je průběžně tento fond doplňovat.

FOJTÍKOVÁ, Jana: Zpracování fondu osobních pozůstalostí v Muzeu české hudby, Hudební věda, roč. 30, č. 4, 1993, s. 400–401.

### ● 3. NENOTOVÉ PÍSEMNOTI

Vedle konkrétních hudebních děl poskytují informace o hudbě také nenotové písemnosti, především korespondence skladatelů, interpretů a institucí. Jejich bohatý a rozmanitý fond v ČMH zahrnuje dopisy, pohlednice, vizitky, strojopisy, telegramy, osobní doklady, účty, nakladatelské smlouvy, diplomy, pamětní zápisy, památníky, rukopisné poznámky, muzikologické a publicistické práce. Kromě ryze osobních sdělení v nich najdeme poznámky o tvorbě, interpretaci a přijetí díla a o koncertním provozu. V některých muzikologických pracích jsou shrnuty výsledky rozsáhlých rešerší a výzkumů, které často nebyly nikdy publikovány.

Časové rozpětí těchto materiálů sahá od 18. století do současnosti, nejpočetněji zastoupené jsou památky ze 2. poloviny 19. a z 20. století. Sbíрка písemné korespondence se však již víceméně uzavřela. Tak jak se postupně mění formy komunikace mezi lidmi, mění se samozřejmě i forma nových sbírkových předmětů a dopis jako svébytnou výpověď o pisateli a jeho době nyní vytlačují rychlejší elektronická média.

Přehled jmen, která můžeme najít v katalogu tohoto fondu, je opravdu reprezentativní. V některých případech (Ema Destinová, Josef Bohuslav Foerster, Leoš Janáček, Jaroslav Křička, Bohuslav Martinů, Otakar Ostrčil, Ladislav Vycpálek, nakladatelé František A. Urbánek a Mojmír Urbánek aj.) se dokonce nejedná pouze o jednotliviny, ale bohatší soubory. Ve sbírce jsou zastoupeni také starší čeští skladatelé, např. Jiří Antonín Benda, Vilém Blodek, Jan Ladislav Dusík, Vojtěch Jírovec, Leopold Koželuh, Antonín Rejcha, Jakub Jan Ryba, z mladších Pavel Bořkovec, Emil František Burian, Miloslav Kabeláč, Ervín Schulhoff, Klement Slavický, Václav Trojan. Méně početné, ale co do výpovědi často velmi důležité a obsažné jsou dopisy světových skladatelů, např. Bély Bartóka, Hectora Berlioze, Johannes Brahmsa, Antona Brucknera, Petra Iljiče Čajkovského, Charlese Gounoda, Edvarda Griega, Paula Hindemitha, Franze Liszta, Gustava Mahlera, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Giacoma Meyerbeera, Sergeje Rachmaninova, Maxe Regera, Nikolaje Rimského-Korsakova, Gioacchina Rossiniho, Camilla Saint-Saënsa, Arnolda Schönberga, Roberta Schumanna, Jeana Sibelia, Richarda Strausse nebo Richarda Wagnera. Velkou hodnotu mají také dopisy dirigentů (Karel Ančerl, Václav Kaprál, František Kmoč, Jaroslav Krombholc, Rafael Kubelík, Bernardo Molinari, Oskar Nedbal, Arthur Nikisch, Václav Smetáček, Václav Talich), interpretů (Karel Burian, Pablo Casals, Josefina Dušková, Rudolf Firkušný, Karel Hoffmann, Karel Hoffmeister, Jan Kubelík, Ferdinand Laub, František Ondříček, Nicolo Paganini, Otakar Ševčík, Václav Štěpán) a hudebních i vědeckých institucí.

Nenotové písemnosti, které byly získány před vznikem samostatného hudebního oddělení Národního muzea, zůstaly součástí Knihovny Národního muzea a Archivu Národního muzea. Sbíрка nenotových archiválií je tedy budována teprve od 50. let 20. století. Postupem času bylo ovšem značné množství písemností vyčleněno do fondů jednotlivých osobností (Fibich, Novák, Suk, Schulhoff aj.), aby zde byly soustředěny všechny druhy památek, které jsou v ČMH k určitým osobnostem uloženy.

FOJTÍKOVÁ, Jana: *Stav fondu korespondence ve sbírkách Muzea české hudby*, in: Kritické edice hudebních památek III, Korespondence jako muzikologický pramen a problém, Univerzita Palackého, Olomouc 1999, s. 25–29.

FREI, Jan: *Korespondence K. B. Jiráka uložená v Muzeu české hudby*, Hudební věda, roč. 37, č. 3–4, 2000, s. 335–345.

POŠTOLKA, Milan: *Musikerbriefe in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag*, in: Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag, Tutzing 1975, s. 363–390.

#### ● 4. IKONOGRAFIE

České muzeum hudby spravuje největší ikonografickou sbírku svého druhu v České republice co do objemu, zaměření i časového rozsahu. Sbírkou má tři části: kolekci ikonografie v užším slova smyslu, soubor negativů a soubor osobních památek. První z nich zahrnuje fotografie, grafiky, obrazy, kresby, sochy, plakety a poštovní známky. Sbírkou negativů obsahuje cenné historické originální negativy i diapozitivy a rozsáhlou dokumentaci ke sbírkám hudebních nástrojů, některým notovým autografům a památkám dnes nezvěstným. Do osobních památek patří diplomy, medaile, trofeje, drobnosti osobního charakteru, nábytek a další trojrozměrné předměty se vztahem k hudebním osobnostem a institucím.

Nejstarší ikonografické materiály v ČMH pocházejí ze 16. století a spolu s obrazy ze 17. a 18. století patří k unikátům sbírky. Hudebního života v 18. století se týká početný soubor grafik a malby: najdeme zde nejen portréty Wolfganga Amadea Mozarta, ale i další doklady, které přibližují jeho pražské pobyty. Většina sbírky se soustřeďuje na období od poloviny 19. stol. do poloviny 20. století. V posledních letech je zvýšená pozornost věnována dokumentaci nejrůznějších forem současného koncertního života.

Tematicky sice převažují portréty skladatelů a interpretů, neschází však ani vyobrazení hudebních nástrojů, koncertů, historických hudebních sbírek a míst souvisejících s hudebním životem. Svými díly jsou ve sbírce zastoupeni např. Lucas van Leyden, mědirytec Johann Sadeler st., grafik Jan Berka, Joseph Kriehuber, fotografové František Drtíkol, Jindřich Eckert, Jan Langhans, Jan Mulač a Jan Vaněk, malíři František Bílek, Hugo Boettinger, Václav Brožík, Adolf Hoffmeister, František Muzika, František Ženišek a mnoho dalších.

Zvláštní pozornost si zaslouží sbírka fotografií ČMH, jejímž jádrem jsou fotografie české a evropské provenience vzniklé od 70. let 19. století do první světové války. V ateliérech zakladatelů české fotografie byla staršími fotografickými technikami pořízena portrétní galerie našich a v Praze hostujících evropských hudebníků, početně je však zastoupena také tvorba zahraničních ateliérů. Spolu s příspisy na fotografiích představují tyto materiály obrazovou historii koncertního provozu v Čechách i svědectví o domácích a zahraničních kontaktech českých hudebníků. Pozoruhodná je dokumentace činnosti četných pěveckých spolků ve 2. polovině 19. století, sbírka Silvestra Hipmana a amatérská fotografická tvorba.

Ikonografická sbírka ČMH vznikla současně s hudebním oddělením Národního muzea v roce 1946, jednotlivé předměty však byly sbírány od založení Národního muzea v oddělení historické archeologie (obrazy, sochy apod.) a v Knihovně Národního muzea (grafika), odkud byly po vzniku samostatného hudebního oddělení vyčleněny. Další před-

měty získalo muzeum se sbírkovými nebo pozůstalostními fondy, ale i vlastní akviziční činností. Odborný základ sbírky založil v padesátých letech 20. století Alexander Buchner. Dnes ČMH koordinuje v České republice spolupráci s RlDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale).

PAULOVÁ, Eva: *Památky hudební ikonografie v hudební historiografii a jejich dokumentační zpracování*, in: *Ikonografika v hudobnej historiografii, Seminár o hudobnej ikonografii – pramene, metodológia, perspektivy* (referátový sborník), Slovenská národná skupina IAML, Martin 1998, s. 4–10.

## ● 5. HUDEBNÍ KNIHOVNA

Součástí hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby je hudební knihovna, která byla od svého počátku koncipována jako specializovaná knihovna sbírkotvorného rázu a zároveň jako odborná knihovna příruční. Toto dvojí zaměření jí zůstalo dodnes. První knižní materiály s hudební tematikou přicházely již během 19. století do Knihovny Národního muzea především formou darů a různých odkazů, systematicky se však muzikáliím začal věnovat až Emil Axman. Zásadní změnu přinesl rok 1946 a s ním vytvoření samostatného hudebního oddělení, kam přešla také hudební knihovna. Podle druhu v ní lze rozlišit čtyři základní soubory: knižní fond, dále hudební periodika, časopisy, bulletiny a zprávy, fond starých tisků a sbírku libret. Nejstarší předměty v hudební knihovně pocházejí z 1. poloviny 16. století, nejmladší ze současnosti.

Ve fondu převažuje odborná muzikologická literatura zaměřená na evropskou a zejména českou hudebněhistorickou problematiku, zastoupena je také všeobecná hudební literatura, často cizojazyčná. Nechybějí práce o hudebních nástrojích, o jednotlivých skladatelských osobnostech včetně tematických katalogů jejich díla i katalogy jiných hudebních sbírek. Knihovna může nabídnout různé obecně historické, lexikografické, literárněvědní aj. tituly. Nejcennější skupinu představují staré tisky s hudební tematikou, vydané v letech 1500–1800, z nichž jsou některé unikátní. Několikatisícový soubor hudebních libret z konce 17.–20. století a staré tisky pocházejí především z tzv. svozů, kterými se v 50. letech minulého století dostaly do Národního muzea zkonfiskované klášterní a šlechtické hudební sbírky.

Z hlediska provenience je možné v hudební knihovně vydělit několik velkých celků, např. knihovny po Richardu Veselém, Emiliánu Troidovi, Ondřeji Horníkovi, svazky z knihovny cisterciáckého kláštera v Oseku a z Královské kanonie premonstrátů na Strahově. Poslední z nich spravuje ČMH jako stálý depozit.

Dnešní knihovna hudebněhistorického oddělení ČMH je podle možností doplňována novými tituly. S Knihovnou Národního muzea zůstala spojena tím, že veškeré její nové přírůstky jsou nejprve evidovány a katalogizovány v Knihovně Národního muzea a teprve potom dostávají v ČMH signaturu a jsou dále odborně zpracovávány.

MAÝROVÁ, Kateřina: *Hudební knihovna Hudebněhistorického oddělení Muzea české hudby v Praze, její formování a základní profil*, in: *Acta Musei Moraviae – Scientiae sociales* LXXXV, Brno 2000, s. 195–221.  
POŠTOLKA, Milan: *Libreta strahovské hudební sbírky*, in: *Miscellanea musicologica* XXV–XXVI, 1974, s. 79–149.

## ● 6. TISKOVÁ DOKUMENTACE

Hudba patří k těm druhům umění, které ke svému plnému životu potřebují interakci mezi hudebním dílem, interpretem a posluchačem. Kromě zvukových nahrávek dokládá tuto její stránku také tzv. tisková dokumentace, tj. divadelní a hudební cedule, programy, různé brožury, pozvánky, letáky k hudebním akcím, plakáty, novinové výstřižky a jiné materiály podobného druhu. Pohled na důležitost těchto pramenů se vyvíjel a různil, a to od jejich nesoustavného uchovávání až k dnešní promyšlené archivaci.

Sbírka tiskové dokumentace v ČMH mapuje období od poloviny 18. století až do současnosti a tematicky se zaměřuje především na koncertní a spolkový život v Čechách a na Moravě. Asi z 85 % se jedná o hudební dění v Praze. Fond však zahrnuje také ohlasy na vystoupení českých umělců v cizině a na premiéry českých skladeb v zahraničí, prameny k provozování hudby na Slovensku (20. století) a k hudebním aktivitám některých menšin: německé působící v Praze a českých krajanů ve Vídni.

Fond je členěn podle lokalit a podle specifických žánrů (sborové koncerty, orchestrální koncerty, recitály atd.). Programy významných hudebních institucí, spolků a škol se evidují a zpracovávají samostatně jako zvláštní celky (např. Cäcilien-Verein – Cecilská jednota či Pražská konzervatoř). Ve sbírce nalezneme nejen mnoho informací o našich i cizích skladatelích a jejich skladbách, ale také o interpretech. U některých umělců, např. u Hectora Berlioze, Antonína Dvořáka, Gustava Mahlera, Maxe Regera, Arnolda Schönberga, Bedřicha Smetany, Josefa Suka a Richarda Wagnera, obě tyto role splývaly. Seznámíme se s koncertními programy virtuosů českého původu, např. Českého kvarteta, Emy Destinové, Jana Heřmana, Jana Kubelíka, Oskara Nedbala, Františka Ondříčka, Josefa Slavíka, a také světově proslulých interpretů, kteří u nás koncertovali. Speciální pozornost je věnována České filharmonii a koncertům Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Tisková dokumentace poskytuje mnoho zajímavých údajů o rozvoji profesionálního koncertního života, o oblíbě konkrétních hudebních děl a změnách estetických ideálů ve společnosti.

K unikátům počítáme např. divadelní cedule a hudební plakáty z konce 18. století, které dokládají provedení Mozartových oper a veřejná vystoupení významných umělců té doby (Josefina Dušková, manželé Maškovi, Johann N. Hummel atd.).

Národní muzeum získávalo sbírku tiskové dokumentace postupně, zpočátku v rámci pozůstalostních celků jednotlivých osobností (např. Jindřicha Hyblera, Norberta Kubáta aj.), prostřednictvím darů, z konfiskovaných klášterních a šlechtických fondů (především z Královské kanonie premonstrátů na Strahově a z chotkovského archivu ze zámku Kačina) a koupí. Systematické zpracování tohoto sbírkového úseku začalo teprve roku 1987 v oddělení hudební knihovny Muzea české hudby, později přešla správa sbírky tiskové dokumentace do kompetence hudebněhistorického oddělení. V roce 1994 byl schválen nový sběrný program, omezující se na sběr tiskové dokumentace pouze z vybraných institucí, rozšířený o evidenci činnosti významných koncertních agentur. Zahrnuta jsou dále ojedinělá vystoupení mezinárodně proslulých sólových interpretů, operních hvězd, špičkových komorních souborů či světově uznávaných orchestrů a zjevných hudebních talentů.



MAÝROVÁ, Kateřina: *Činnost hudebních spolků a sdružení z 19. a 1. poloviny 20. století, jak je dokumentována ve sbírkovém fondu tiskové dokumentace Českého muzea hudby, s akcentací na hudební aktivitu tzv. Cecilské jednoty v Praze*, in: *Sborník Miscellanea z výročních konferencí 2001 až 2005, Česká společnost pro hudební vědu, Praha 2005, s. 144–183.*

## ● 7. FONOTÉKA

Fonotéka Českého muzea hudby archivuje zvukové nosiče všech typů, od nejstarších fonoválečků přes různé atypické gramofonové nosiče, standardní gramofonové desky, magnetofonové pásy, audio- a videokazety až po moderní digitální média, např. kompaktní desky, DAT kazety či DVD, a prostřednictvím těchto nosičů uchovává zvukové snímky. Podstatným rysem práce fonotéky je přitom zachování a studium vazeb těchto snímků, zejména historických, na jejich původní nosiče. Ke zvukovým nosičům jsou zde archivovány i příslušné dokumentační materiály jako obaly, buklety a různé tiskové doplňky. Zvláštní důraz je kladen zejména na katalogy gramofonových firem.

Ve fonotéce ČMH tvoří 96 % nahrávky hudební, zbytek představuje záznam mluveného slova. Jsou zde zastoupeny nosiče významných středoevropských, zejména pak československých gramofonových firem (např. Columbia, His Master's Voice, Esta, Ultraphon, Supraphon, Opus, Panton aj.). Nejstarší nosiče ve sbírce pocházejí z přelomu 19. a 20. století.

Největší podíl ve fonotéce ČMH mají standardní gramofonové desky. Základ této sbírky vznikl převodem části rozsáhlého gramofonového archivu Československého rozhlasu v 60. letech minulého století. Velká kolekce dlouhohrajících desek vznikala postupně v 60. až 90. letech na základě tzv. povinných vylisků určených pro archivaci. Jako ukázky své ediční činnosti je pravidelně zasílaly přední domácí gramofonové firmy Supraphon, Opus a Panton.

Kromě sériových produktů gramofonových firem se ve fonotéce ČMH nacházejí i unikátní zvukové dokumenty nekomerčního charakteru, zachycené na rozmanitých amatérských i profesionálních formátech zvukového záznamu, včetně záznamu na magnetofonový pás. Sem patří například přírůstky získané z osobních pozůstalostí skladatelů Aloise Háby, Josefa B. Foerster, Zbyňka Vostřáka, studiové gramofonové snímky z archivu rozhlasové stanice Hlas Ameriky (unikátní válečné a poválečné rozhlasové pořady Voskovce a Wericha) nebo rozsáhlý archiv nahrávek Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, dokumentující pražské novinkové koncerty soudobé hudby 2. poloviny 20. století. ČMH získalo také kompletní zvukový archiv Společnosti pro elektroakustickou hudbu (SAEH), v němž je zastoupena původní česká i zahraniční elektroakustická tvorba, uložená na nejmodernějších digitálních záznamových médiích (CD, DVD, R-DAT, VHS), navíc bohatě doplněná příslušnou písemnou a grafickou dokumentací.

Fonotéka ČMH se začala samostatně rozvíjet v souvislosti se vznikem hudebního oddělení Národního muzea v roce 1946, kdy byla z Knihovny Národního muzea vyčleněna kolekce fonoválečků a standardních gramofonových desek. K rozšiřování sbírky přispěly nařízené dodávky povinných vylisků aktuální gramofonové produkce, v současné době je obohacována především z darů a příležitostných akvizic, získaných převážně od soukro-

mých subjektů. K oddělení patří i zvukové studio, jehož technické vybavení umožňuje kvalitní reprodukci všech typů archivovaných zvukových nosičů. Tato reprodukční zařízení (analogové přehrávače, gramofony, magnetofony) jsou propojena s digitálním převodníkem a počítačovou sestavou, která umožňuje digitalizaci jakéhokoliv analogového snímku a jeho přepis na moderní záznamová média.

## II. ODDĚLENÍ HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

Sbírka hudebních nástrojů ČMH patří k nejvýznamnějším organologickým sbírkám v Evropě a v rámci České republiky je zcela ojedinělá. Obsahuje historické hudební nástroje vytvořené v Evropě, včetně nástrojů lidových. Spolu s historickou sbírkou je v ČMH uložena také tzv. Státní sbírka hudebních nástrojů jako fond smyčcových nástrojů špičkových kvalit, které si mohou k sólové nebo komorní koncertní činnosti zapůjčit významní čeští umělci nebo mladí talentovaní interpreti.

Celkem obsahuje sbírka asi 2800 hudebních nástrojů včetně deposit, která nejsou v majetku ČMH. Nejstarší hudební nástroje pocházejí z 1. poloviny 16. století a patří k vůbec nejcennějším dochovaným exemplářům, neboť i ve světových muzeích jsou zastoupeny již jen v mizivém počtu. Nejmladší nástroje byly vyrobeny ve 20. století a v několika případech rovněž představují evropské unikáty.

Historická sbírka obsahuje všechny druhy hudebních nástrojů používané v středoevropském kontextu: smyčcové, drnkací, strunné klávesové, dechové dřevěné a žestové, vícehlasé vzduchové, bicí, elektrofonické a mechanické hudební nástroje.

K nejvýznamnějším stavitelům nástrojů, kteří jsou ve sbírce ČMH zastoupeni, patří světoví houslaři Nicolò Amati, Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri del Gesù aj., dále pak pražští houslaři Tomáš Edlinger, Jan Oldřich Eberle, Jan Jiří Hellmer, Tomáš Ondřej Hulínský, rod Homolků, Karel B. Dvořák, Přemysl Otakar Špidlen a Karel Vávra. Stavitele strunných klávesových nástrojů a klavírů reprezentují Johann Baumgartner, Johann Jacob Seydel, Michael Weiss, Jan Nepomucký Balley, Alois Hugo Lhota, Antonín Petrof, Johann Baptist Streicher a August Förster. Varhanáře zastupuje např. Leopold Spiegel, výrobce drnkacích nástrojů Martin Brunner a Ondřej Ott, harfaře Alois Červenka a Sébastien Erard, výrobce dechových nástrojů Jörg Wier, Peter Bressan, Johann Cornelius E. Sattler, František Dolejš, Josef Šediva a Václav František Červený. V naší sbírce máme také mechanické hudební nástroje (automatofony) Františka Řebíčka a harmoniky Josefa Kebrdleho.

K unikátům sbírky se bezesporu řadí např. zakřivený velkobasový roh z rožmberské kapely 16. století (práce Jörga Wiera), housle Nicola Amatiho a z novějších nástrojů čtvrttónový klavír zhotovený z podnětu Aloise Háby firmou August Förster. Nelze nejménovat ani další velmi významné exponáty: např. všechny nástroje tzv. rožmberské kapely (vzdušnicové šalmaje a zakřivený roh), tzv. rožmberskou basu (viola da gamba velkobasová), italský virginal, violu (A. & H. Amati, Cremona 1592), violu d'amour Jana Oldřicha

**Housle / Violin**

Nicolaus Amati, Cremona,  
ca. 1650  
NM-ČMH 2, E 1427



Eberleho, violu da gamba Josepha Paula Christy, nástroje Tomáše Ondřeje Hulínského, loutnu Martina Brunnera, harfy, dulcian, sbírku dud, basetových rohů, nástroje Josefa Šedivy a Václava Františka Červeného. Ve sbírce ČMH se setkáme také s několika kuriozitami (baryton, arpeggione, šedifony, serpent, chromatická harfa, skleněná harmonika), které sice neznamenaly žádné historicky významné trendy ve stavbě hudebních nástrojů, ale ve své době přinesly zajímavé zvukové obohacení.

Historie sbírky hudebních nástrojů sahá do 19. století. Od založení Národního muzea až po rok 1946 byly hudební nástroje náhodně shromažďovány v oddělení historické archeologie Národního muzea. Tehdy je muzeum získávalo dary a odkazy od soukromých sběratelů. Po vzniku samostatného hudebního oddělení sem byly hudební nástroje postupně převedeny. Sbíрку pak budoval v letech 1948–1962 přední český organolog a přednosta hudebního oddělení Národního muzea Alexander Buchner. Za jeho působení byly zakoupeny některé významné exempláře, mimo jiné pozoruhodná sbírka Karla B. Dvořáka (přes 100 kusů).

V roce 1954 byla otevřena první reprezentativní stálá expozice hudebních nástrojů ve Velkopřevorském paláci na Malé Straně, kde sídlila až do restituce tohoto objektu. Od roku 2004 je v moderní podobě zpřístupněna veřejnosti na novém působišti ČMH v Karmelitské ulici.

- BUCHNER, Alexander: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*, in: Sborník Národního muzea v Praze, ř. A, svazek VII, č. 2, 1952.
- BUCHNER, Alexander: *Hudební sbírka Emiliána Troidy*, in: Sborník Národního muzea v Praze, ř. A, č. 1, 1954.
- BUCHNER, Alexander: *Průvodce sbírkami hudebního oddělení*, Národní muzeum, Praha 1954.
- BUCHNER, Alexander: *České automatafony*, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A, svazek XI, č. 2 a 3, 1957.
- ČÍŽEK, Bohuslav: *300 let s klavírem. Studie a průvodce k výstavě v Národním muzeu*, Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1999.
- ČÍŽEK, Bohuslav: *Hudební nástroje evropské hudební kultury*, Aventinum, Praha 2004.
- KELLER, Jindřich: *Píštělníci a trubači. Pojednání o výrobě dechových hudebních nástrojů v Čechách před rokem 1800*, in: Sborník Národního muzea v Praze, ř. A, svazek XXIX, č. 4-5, 1975, s. 161–243.
- KUNZ, Ludvík – STAINOCHR, Vítězslav: *Nástroje lidové hudby ve sbírkách pražských muzeí*, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A, svazek XLI, č. 2–4, 1987, s. 73–172.

## **Další dvě oddělení Českého muzea hudby jsou zaměřena monograficky, a to k osobnostem Bedřicha Smetany (1824–1884) a Antonína Dvořáka (1841–1904).**

### **III. MUZEUM BEDŘICHA SMETANY**

Muzeum B. Smetany, založené v roce 1926 Sborem pro postavení pomníku B. Smetanovi, shromáždilo za více než osmdesát let své existence desetitisíce sbírkových předmětů dokumentujících skladatelův život a dílo. Smetanovské památky a dokumenty začal Sbor systematicky sbírat od velké pražské výstavy o Smetanovi v roce 1917, takže při svém vzniku již muzeum disponovalo dosti rozsáhlým fondem.

Jádrem muzejních sbírek je Smetanova pozůstalost zakoupená od rodiny československým státem v roce 1928 a do muzea předaná v letech 1929–1932. Kromě toho věnovali Smetanovi dědicové muzeu soubor 485 dopisů adresovaných skladateli i dalším členům rodiny. Koupěmi a dary byla pozůstalost průběžně doplňována o další materiály, mimo jiné také z osobních pozůstalostí Smetanových současníků. I v posledních letech se daří získat dosud neznámé či nezvěstné Smetanovy rukopisy a dopisy, a tak tuto nejvzácnější kolekci (přes 2000 položek) dále rozšiřovat. Nejvýznamnější součástí fondu jsou autografy většiny Smetanových skladeb, jeho korespondence odeslaná i přijatá, osobní dokumenty a deníky, kresby i další rukopisy dokládající jeho působení v českém hudebním životě. Dále jsou tu Smetanovy dobové portréty – výtvarná díla i původní fotografie, osobní předměty a trofeje, výtvarně překrásné čestné diplomy, programy a cedule k Smetanovým koncertním aktivitám i k provádění jeho děl a další různorodý materiál dokreslující jeho život a tvorbu.

Vůbec nejpočetnější sbírku v MBS představuje fotoarchiv (cca 28 000 položek). Jeho nejstarší vrstva unikátních vizitkových a kabinetních fotografií vznikla v ateliérech pražských i mimopražských firem 19. a začátku 20. století (Mulač, Fiedler, Tomáš, Eckert, Lachmann, Langhans aj.). Cenné jsou zejména civilní i divadelní portréty operních pěvců, kteří zpívali ve Smetanových operách, a to od 2. poloviny 19. století až do nedávné minu-

losti. Část těch nejstarších darovali kdysi muzeu ještě sami členové Smetanova operního souboru nebo jejich potomci. Fotoarchiv obsahuje i fotografie jeho současníků, dalších generací Smetanovy rodiny, pozdějších propagátorů a interpretů jeho díla, mapuje místa a budovy spjaté se Smetanovým životem a činností, pomníky, různé další smetanovské akce (výstavy, oslavy, festivaly, koncerty) a hojně i inscenace Smetanových oper u nás a v zahraničí. Kromě fotografií se zde archivují také negativy.

Výtvarná sbírka obsahuje převážně grafiky, obrazy a plastiky (cca 1300 položek). Vedle výtvarných děl vztahujících se k osobnosti a dílu B. Smetany jsou součástí tohoto rozsáhlého souboru i portréty dalších osobností, místopisné grafiky a pragensia především z první poloviny 19. století, dále poštovní známky a pohlednice se smetanovskou tematikou. Plastiky – na prvním místě portréty Bedřicha Smetany – náleží k dílům předních českých výtvarníků (Josef Strachovský, Josef Václav Myslbek, Otakar Španiel, Ladislav Šaloun, Jan Štursa, Josef Wagner, František Bílek aj.). Ve sbírce se uchovávají také podklady pro návrhy skladatelových pomníků a pamětních desek.

Velmi různorodý charakter má sbírka trojrozměrných předmětů (cca 600 položek): její součástí jsou např. pamětní mince, medaile, plakety a odznaky z produkce významných českých medailérů, osobní předměty a památky členů Smetanovy rodiny i některých Smetanových přátel či spolupracovníků a zejména cenný soubor kostýmů ze smetanovských inscenací v Národním divadle z přelomu 19. a 20. století. Bohatá je i kolekce skla a porcelánu se smetanovskými motivy (zejména z *Prodané nevěsty*). Zastoupen je také mobiliář: nábytek ze Smetanovy rodiny, vystavený dnes ve Smetanově památníku v Jabkenicích, a nábytek z rodiny Smetanovy druhé ženy Bettiny Ferdinandiové, zapůjčený do nové expozice v domě rodiny Ferdinandiovy na Lamberku v Obříství.

Pozoruhodný celek tvoří téměř 1100 scénických a kostýmních návrhů k inscenacím Smetanových oper od 2. poloviny 19. století až do nedávné minulosti. Většinou jsou to návrhy pro Národní divadlo, ale také pro některá divadla mimopražská, několika návrhy jsou zastoupena i zahraniční nastudování. Mezi jejich autory jsou významní čeští výtvarníci a scénografové (např. Edmund Chvalovský, František Kolár, Karel Štapfer, Mikoláš Aleš, František Kysela, Vincenc Beneš, Josef Lada, František Tröster, Josef Svoboda), z nichž někteří se nezastupitelně zapsali do historie smetanovské inscenační

#### **Bedřich Smetana**

Fotografie / Photograph, Jan Mulač, 1881  
 NM-ČMH 3, S 217/1753



praxe. Na dvě stovky svých scénických a kostýmních návrhů daroval Smetanovu muzeu jako projev uznání a ocenění jeho činnosti Karel Svoboda.

Podstatnou část fondu nenotových archiválií tvoří hlavně korespondence, doplněná dalšími písemnými a tištěnými dokumenty nejrůznějšího obsahu a charakteru (cca 5000 položek). Některé soubory materiálů jsou součástí osobních pozůstalostí Smetanových současníků, např. Josefa Jiráka, Františka Pivody, Ludevíta Procházky a Josefa Proksche.

Ve fondu tiskové dokumentace se nashromáždilo na 12 000 dokladů o provozování Smetanových děl doma i v cizině od 19. století do současnosti (programy, plakáty, divadelní cedule, programové brožury a další drobné tisky). Nejrozsáhlejší je soubor cedulí ke Smetanovým inscenacím v Národním divadle od 19. století do současnosti. Významný celek představuje dokumentace k provedením Smetanových děl v zahraničí včetně zájezdů a hostování českých umělců. Uvádění Smetanových děl na území Čech a Moravy je podchyceno v jeho nejrůznějších podobách, od běžného profesionálního koncertního a divadelního života až po kuriózní amatérské formy.

Archiv hudebnin obsahuje na 2500 svazků převážně notových tisků, zvláště různých edic Smetanových skladeb i jejich nejrůznějších úprav od prvních vydání až po vydání nejnovější. Jsou tu i díla věnovaná Smetanovi nebo inspirovaná jeho hudbou a též díla autorů náležejících k širšímu kontextu Smetanovy doby a tvorby. Některé tisky a opisy pocházejí z vlastnictví Smetanových současníků, interpretů, editorů či smetanovských badatelů.

Sbírka libret má přes 450 položek. Její jádro tvoří na 300 českých i zahraničních vydání libret Smetanových oper od prvních edic do současnosti. Nejpočetněji je zastoupena *Prodaná nevěsta* – od prostého sešitku až po vázané a bohatě ilustrované knihy, v tištěných i strojopisných překladech do většiny evropských jazyků. Dále jsou zde libreta oper, které se ve Smetanově době hrály v Prozatímním a Národním divadle, či libreta, která napsali nebo přeložili jeho libretisté a spolupracovníci.

Knihovna Smetanova muzea obsahuje téměř šest tisíc svazků knih a časopisů od počátku 19. století do současnosti. Vedle titulů všeobecné muzikologické literatury z českého a evropského 19. století a bohaté literatury smetanovské zahrnuje i knihy z původní knihovny Bedřicha Smetany a jeho rodiny.

Fonotéka a videotéka soustřeďuje zvukové nahrávky Smetanových skladeb na standardních, dlouhohrajících a kompaktních deskách a audiovizuální snímky na videokazetách a DVD. Mezi nejcennější exempláře patří standardní desky s historickými nahrávkami Smetanových děl.

ČECHOVÁ, Olga – FOJTÍKOVÁ, Jana: *Zpracování fondu B. Smetany v Muzeu české hudby*, Hudební věda, roč. 22, č. 1, 1985, s. 93–95.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Smetanovské prameny – stav 1994*, Hudební věda, roč. 32, č. 1, 1995, s. 19–26.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Muzeum Bedřicha Smetany (historie, sbírky)*, in: Bedřich Smetana.

*Doba-život-dílo*, ed. O. Mojžišová, Praha 1998, s. 42–166 (též anglická a německá verze).

MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Restrukturalizace sbírek jako nezbytný předpoklad katalogizace. Specifika a problémy sbírkových fondů Smetanova muzea*, in: *Kritické edice hudebních památek IV*, ed. S. Tesař, Brno – Olomouc 2001, s. 113–116.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Die Digitalisierung der Bedřich Smetana´s Musikhandschriften und Korrespondenz*, Fontes Artis Musicae, č. 1, 2007, s. 122–126.

*Sborník Musea Bedřicha Smetany I.*, Praha 1959, s. 9–40.

SÉQUARDOVÁ, Hana: *Soupis rukopisů Bedřicha Smetany. A. Rukopisy notové*, in: *Sborník Musea Bedřicha Smetany I.*, Praha 1959, s. 41–113.

WIRTH, Zdeněk – WAISAR, Alfons: *Smetanova tvář* [katalog smetanovské ikonografie].

## IV. MUZEUM ANTONÍNA DVOŘÁKA

Sbírký Muzea Antonína Dvořáka vznikaly postupně, zpočátku především z iniciativy Spolku pro postavení pomníku Mistra Antonína Dvořáka v Praze (založen 1931), který od Anny Dvořákové, vdovy po skladateli, obdržel první z cenných dvořákovských památek. Pro archivaci a vystavení dvořákián (od roku 1932) byl získán architektonicky jedinečný barokní letohrádek v centru Prahy, navržený Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem. V roce 1944 se původní spolek přejmenoval na Společnost Antonína Dvořáka, která nadále shromažďovala dvořákovské materiály a věnovala se bohaté kulturně osvětové činnosti. Nejvýznamnější soubor autografů Dvořákových děl získalo muzeum v roce 1980 zakoupením od skladatelových dědiců a brzy poté mu další dvořákovské unikáty darovala Společnost Antonína Dvořáka. Sbírkové fondy muzea jsou průběžně doplňovány o nové přírůstky formou darů a nákupů od různých vydavatelství, jednotlivců, antikvariátů nebo zahraničních aukčních síní.

V muzejním fondu se nalézají především notové autografy většiny Dvořákových skladeb a jejich první vydání tiskem, autorovy osobní doklady, korespondence, dobové fotografie a výtvarná díla, část skladatelovy knihovny a notového archivu, výstřižky z dobového tisku, dokumenty o provádění Dvořákových skladeb, četné audiovizuální doklady, diplomy, trofeje i různé trojrozměrné předměty z Dvořákova majetku.

Předmětem zájmu mnoha našich i zahraničních badatelů a interpretů bývá především tzv. fond Antonín Dvořák, tvořený dvěma velkými celky, zpracovanými v minulosti do dvou samostatných inventářů. Celkem se jedná o více než tři tisíce sbírkových

### Antonín Dvořák

Fotografie / Photograph,

W. M. Spiess, New York, ca. 1892

NM-ČMH 4, S 226/1061



předmětů, které představují unikátní soubor, výjimečný svým rozsahem, komplexností a tematickou i časovou koncentrovaností. Právě zde jsou uloženy autografy nejslavnějších Dvořákových skladeb, např. Symfonie č. 9 e moll Z Nového světa, Slovanských tanců, opery Rusalka, violoncellového koncertu, Stabat Mater, písňových cyklů, komorních a orchestrálních skladeb a mnoha dalších. S kolekcí těchto materiálů souvisí také mladší nevelký fond notových a nenotových autografů (cca 240 kusů), v posledních letech významně obohacený několika jednotlivými nákupy, dary nebo převody.

Do stálé expozice muzea s neopakovatelnou atmosférou byly vybrány některé z trojrozměrných předmětů, které Dvořák za svého života dostal nebo používal, např. částí bytového zařízení, velký nástěnný vyřezávaný kříž, talár z promoce v Cambridge, viola, klavír, manžety a klobouk, psací potřeby, brýle, hrací karty, různé trofeje, např. pamětní poháry, věnce, vyznamenání atd. Jsou vedeny spolu s dalšími předměty podobného typu v souboru osobních dokladů (cca 280 položek).

Ve fotoarchivu (cca 500 kusů) jsou uchovány snímky různých Dvořákových současníků včetně osobností, které významně zasáhly do jeho života, a samozřejmě – jako nejcennější archiválie – několik skladatelových portrétů a fotografií některých členů jeho rodiny. Mnohé snímky pocházejí z vyhlášených ateliérů (Fiedler, Langhans, Mulač, Spiess či Tietz). Shromážděny tu jsou také fotografie pozdějších domácích i zahraničních interpretů, skladatelů, míst souvisejících s životem a dílem Antonína Dvořáka, záběry z některých provedení jeho oper atd.

Ikonografické sbírky doplňuje soubor výtvarných děl (cca 300 položek), který obsahuje grafiky, malby, plastiky – busty a návrhy skladatelových pomníků, pamětní medaile, kresby, scénické a kostýmní návrhy i užitou grafiku včetně poštovních známek. Zahrnuje např. díla Jiřího Anderleho, Hugo Boettingera, Wilhelma Kandlera, Vladimíra Kýna, ateliéru Macháček, Josefa Mařatky, Vincence Morstadta, Emanuela Václava Nádherného, Karla Šafáře a dalších umělců od 1. poloviny 19. století do současnosti.

Z jiného hlediska dokumentuje Dvořákovu dílo poměrně bohatý fond nototisků (cca 1300 kusů) a souvisejících tištěných materiálů. Nejcennější jsou především různá dobová vydání skladeb A. Dvořáka v originálním znění i úpravách od nakladatelských firem Simrock, Novello, František A. Urbánek aj. Neustále vzrůstající skladatelovu popularitu dokládají mnohá novodobá vydání evropských, amerických či japonských vydavatelství.

Stejně široce je zaměřen fond, v němž se shromažďují doklady o provozování Dvořákových skladeb, a to různé tuzemské i zahraniční plakáty, programy, divadelní cedule, pozvánky, prospekty a letáky (více než 700 kusů). Znějící podobu Dvořákových děl mohou badatelé studovat díky sbírce audiovizuálních dokumentů, která mimo jiné obsahuje několik vzácných historických nahrávek a celkem na 750 kusů zvukových a zvukově-obrazových nosičů všeho druhu.

Specializovaný fond knihovny (kolem 3000 položek) zrcadlí proměny v reflexi Antonína Dvořáka za přibližně posledních sto let. Obsahuje časopisy a knižní publikace z 19. století z fondu původního Dvořákova muzea, založeného Společností Antonína Dvořáka, i současnou domácí, evropskou a světovou produkci.



Nejmladší součástí sbírek Muzea Antonína Dvořáka je také mimořádně obsáhlý fond Jarmil Burghauser, získaný koncem devadesátých let 20. století. Tento významný dvořákovský badatel (1921–1997), mimo jiné autor tematického katalogu Dvořákových skladeb, soustředil mnoho důležitých souvisejících dokumentů. Velkou část fondu tvoří jeho vlastní skladatelská a muzikologická pozůstalost, obsaženy však jsou zde i nejrůznější materiály z pozůstalosti jeho tchána, autora první obsáhlé Dvořákovy monografie, ing. Otakara Šourka (korespondence, kritiky, část knihovny).

HALLOVÁ, Markéta: *Prague the Centre of Dvořák Research*, in: Antonín Dvořák 1841–1991. Report of the International Musicological Congress Dobruška 17th–20th September 1991, ed. Milan Pospíšil and Marta Ottlová, Praha 1994, s. 19–28.

## ● ZÁVĚREM

Sbírký jednotlivých oddělení Českého muzea hudby se navzájem doplňují a pokud chce badatel zasadit „své“ téma do širšího kontextu, má k tomu v ČMH možnost prakticky pod jednou střechou. Jsme přesvědčeni, že vzájemná informovanost mezi pracovníky muzea, badateli, studenty a hudbymilovnou veřejností prospěje muzikologickému výzkumu stejně jako k oživení muzejních prostor a popularizaci české hudební kultury v tom nejlepším slova smyslu.



**Antonín Dvořák: Smyčcový kvartet F dur / String Quartet in F major op. 96**  
Autograf partitury / Autograph score, 1893  
NM-ČMH 4, S 76/1581

# The Czech Museum of Music and its Collections

THE MUSEUM STAFF

To present the Czech Museum of Music (CMM) in its full breadth is no simple task, but we should like to provide readers with at least some basic information about its collections—the wealth of which has inspired the origin of this journal. And what better way to begin than by undertaking, after the model of other guides, a little excursion into history.

In 2006 the CMM celebrated its thirtieth anniversary, but its roots reach far back into the nineteenth century. Soon after foundation of the National Museum in 1818, items added to that institution's collections began to include some that were associated with musical culture. Music notation, non-musical written materials pertaining to music, and graphic art with musical subject matter became part of the National Museum's Library. Assembled in the Historical Archaeology Division were musical instruments, works of visual art, and other three-dimensional objects. In 1913 a separate Music Notation Archive was established, administered by the musicologist and composer Emil Axman who cared for the collection for more than three decades.

Another step leading toward the origin of the Czech Museum of Music was the establishment of a separate Music Division within the National Museum in 1946. Not long thereafter, the Music Division found a home in the Grand Prior's Palace (*Velkopřevorský palác*) in Prague's Lesser Town (or Lesser Side, in Czech *Malá Strana*), where an exposition of musical instruments was opened to the public and an extensive music archive was deposited along with other collections. After Axman's death the Music Division was administered by Alexander Buchner, founder of the museum's now world-famous collection of musical instruments. Added to the Music Division's collections in the 1950s were materials confiscated by the Communist government from noble families and monasteries, including tens of thousands of items of music notation as well as other documents and memorabilia.

In 1976 the National Museum's Music Division was merged with the Bedřich Smetana Museum and the Antonín Dvořák Museum to form the 'Museum of Czech Music'—which, by assembling in its collections documents and memorabilia pertaining to the most important persons in Czech musical culture, became the leading institution of its kind in our country. Thus the opportunity arose to integrate materials that had been administered separately up to that time, and to create collections devoted to the greatest figures in Czech music. Various smaller units that had been established separately based on the nature of the collections administered—the music archive (music manuscripts, music

prints, and iconography), the musical instruments department, and the library including recordings—were now united in a larger whole. This arrangement continued until 1992, when a fundamental reorganisation created a new structure.

Since 2001 the museum has been operating under a new title: the Czech Museum of Music (CMM). Presently it has four components, namely the Music History Division, the Musical Instruments Division including a special unit called the State Collection of Musical Instruments, the Bedřich Smetana Museum, and the Antonín Dvořák Museum. Administered by the various divisions are also special memorials in separate locations devoted to Jaroslav Ježek (on Kaprova Street in Prague), to Bedřich Smetana (in Jabkenice), to Antonín Dvořák (in Nelahozeves), and to Josef Suk (in Křečovice). In addition, items from the CMM's collections form the main component of expositions administered by partner organisations: the Memorial to W.A. Mozart and the Dušeks at Bertramka, the permanent exposition of keyboard instruments at the castle of Litomyšl, the Exposition of Mechanical Musical Instruments in Hořovice, the Vranický Brothers Memorial in Nová Říše, and the Bedřich Smetana Memorial at Lamberk in the village of Obříství.

In 2003 the CMM's central office, along with its Music History Division and Musical Instruments Division, moved to a newly-remodelled and refurbished building on Karmelitská Street in the Lesser Town, where the following year a new permanent exposition of musical instruments was opened under the title *Man–Instrument–Music*. The building's ground floor also has space for temporary exhibitions devoted to particular topics, and its atrium is used for concerts and social events. This year a new concert hall was opened in the premises.

The fundamental component of the CMM's activities is formation of collections, i.e. acquisition and cataloguing of collection items and care for them. In recent years, especially since the floods that afflicted the museum in 2002, greater attention has been paid to systematic restoration and digitalisation of the collections. In addition, the museum's employees engage in research and present their findings in scholarly publications. Many of them also teach and/or prepare exhibitions.

AXMAN, Emil: 'Hudební oddělení Národního muzea' (The Music Division of the National Museum), in *Národní muzeum 1818–1948* (The National Museum, 1818-1948), Prague, 1949.

BUCHNER, Alexander: *Průvodce sbírkami hudebního oddělení Národního muzea* (A Guide to the Collections of the National Museum Music Division), Prague, 1954.

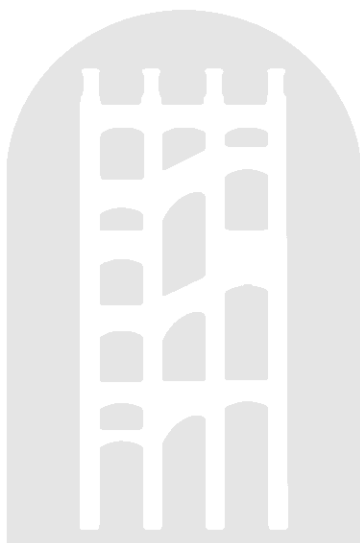
*Muzeum české hudby, historie a sbírky. Průvodce* (The History and Collections of the Museum of Czech Music: A Guide), Prague: Národní muzeum (National Museum), 1999.

PULKERT, Oldřich: 'The Musical Department of the National Museum in Prague', *Fontes Artis Musicae*, No. 2, 1955, pp. 112-17.

## Structure of the Czech Museum of Music

Name of Division	Collection	Number of collection items inventoried systematically as of 1 Jan. 2008 (Central Inventory of Collections, Ministry of Culture of the Czech Republic)	Number of acquisition numbers inventoried chronologically as of 1 Jan. 2008 (Central Inventory of Collections, Ministry of Culture of the Czech Republic)
Music History Division (CMM 1)	Music Notation Archive	97,094	
	Collections from Estates	35,030	
	Non-Musical Written Materials	12,959	
	Iconography	18,595	
	Music Library	4,531*	
	Press Documentation	5,090	
	Recordings Library	34,336	
	Not classified	7	
	<i>Total CMM 1</i>	<i>207,642</i>	<i>2,299</i>
Musical Instruments Division (CMM 2)		2,596	15
Bedřich Smetana Museum (CMM 3)		33,233	1,462
Antonín Dvořák Museum (CMM 4)		8,560	4,037

\* In the collections section of the library only. The CMM also has a large scholarly reference library comprising ca. 20,000 volumes.



## I. THE MUSIC HISTORY DIVISION

### ● 1. THE MUSIC NOTATION ARCHIVE

The size and importance of the CMM's Music Notation Archive make it one of the most valuable and remarkable collections in the Czech Republic, comparable with major music collections elsewhere in Europe. The collection contains music manuscripts and prints from the early fifteenth century to the present, with the largest number of items dating to the period from the mid-eighteenth through the nineteenth centuries. Apart from materials owned by the museum, it also has on permanent deposit valuable individual items as well as more extensive units such as monastery collections—of the Premonstratensians at Strahov in Prague, as well as of the Benedictines in Prague's Břevnov district and in Broumov.

Not surprisingly, among the nearly one hundred thousand items in the collection we find a wide variety of genres. The oldest items of music notation—from the Middle Ages, the Renaissance, and the Baroque—consist mainly of sacred liturgical and non-liturgical music including cantionals. Secular music and tablatures are represented to a smaller degree. Categories represented are broader in works from the Classical period and later, where we find not only 'serious art music' (piano pieces, chamber music, orchestral works, songs, choruses, operas, melodramas, masses and other sacred works, music for ballets and films, etc.) but to a lesser degree also 'popular music' dating to the period from the eighteenth century to the present (dances, popular songs including cabaret songs, etc.). Folk music is found only to a minimal extent.

From the standpoint of various groups of collection items, the Music Notation Archive comprises individual items, the 'AZ' collection (the oldest manuscripts and prints), collections formed by systematic acquisitions (e.g. the originally-private collections of Jaroslav Čeleda, Josef Čermák, Alois Hnilička, Eduard Emanuel Homolka, Ondřej Horník, Otakar Nickerle, Jan Pohl, Emilán Trola, and Roman Veselý), music notation portions of estates (e.g. of Josef Srb-Debrnov, František Škroup, and Václav Jan Tomášek), collections of institutions such as the Arts Society (Umělecká beseda) in Prague, a collection of musical autographs of important composers such as Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, Nicolo Paganini, and Giuseppe Verdi, prints from various musical publishers, and items confiscated from collections at stately homes and monasteries. In the case of the confiscated items, which the National Museum acquired in the 1950s, today the CMM accommodates the original owners as much as possible and respects their wishes regarding continued deposition and cataloguing of the collections.

Among unique items we can count all the autographs and frequently also period manuscript copies of compositions. Some of them have exceptional value, such as the autograph of František Škroup's music for the play *Fidlovačka* (The Spring Fair) with the song 'Where Is My Homeland' (Kde domov můj), which later became the Czech national anthem. Also valuable are e.g. notations of works by Renaissance composers from the Czech lands (such as Kryštof Harant) and elsewhere (contained e.g. in the 'Kutná Hora's Codex'), as well as lute and organ tablatures, a collection of pieces for viola d'amour, sets of pieces for basset horn, and a set of works by Czech teacher-composers from the period around 1800. Richly represented are piano literature from the late eighteenth century

and music by composers of Czech origin published abroad during the same period as well as early in the nineteenth century.

In the catalogue of the Music Notation Archive we find the names of perhaps all well-known composers, with emphasis on those from the Czech lands including Smetana and Dvořák (to whom special divisions are devoted within the CMM), as well as those whose extensive collections are catalogued in special inventories. Emphasis is placed on Czech composers from the eighteenth and nineteenth centuries. Period manuscript copies of works by Haydn, Mozart, Beethoven, and many other composers from abroad attest to their popularity and frequent performance in the Czech lands. In its documentation of music from the twentieth century the archive specializes even more in the Czech environment, e.g. with works by Pavel Bořkovec, Josef Bohuslav Foerster, Otakar Ostrčil, Ladislav Vycpálek, Rudolf Karel, and composers of the post-war generation.

Although the National Museum acquired its first items of music notation as early as 1818, the archive of these materials was not separated from the Library of the National Museum until 1946, when it became the most important part of the newly-established Music Division. Today the Music Notation Archive is still growing through acquisition of individual items and of collection units other than estate collections. The card catalogues of music in the Music History Division have been made accessible to the public at <http://nris.nkp.cz>.

FOJTÍKOVÁ, Jana: 'Museum der tschechischen Musik-Archiv', in *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa*, Bd. I. 2, Prague-Hildesheim, 2000, pp. 59-64.

FOJTÍKOVÁ, Jana: 'Die ältesten Quellen der Werke Beethovens in der Tschechischen Republik', in *Miscellanea musicologica* XXXVIII, Prague: Univerzita Karlova v Praze (Charles University in Prague), 2006, pp. 9-105.

KABELKOVÁ, Markéta: 'Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachtu' (The Musical Archive and Ensemble of Count Jan Josef Filip Pacht), *Hudební věda* (Musicology) XXVIII (1991), No. 4, pp. 329-33.

KABELKOVÁ, Markéta: 'Pozůstalost po Emiliánu Troldovi' (The Estate of Emilián Trolda), *Hudební věda* XXXVII (2000), Nos. 3-4, pp. 186-206.

MIKULÁŠ, Jiří: 'Trolda & Motejlek', *Hudební věda* XXXVII (2000), Nos. 3-4, pp. 231-38.

*Soupis sbírek hudebního archivu Muzea české hudby* (An Inventory of the Music Notation Archive of the Museum of Czech Music) (CHADOVÁ, Anna - JIRÁČKOVÁ, Ludmila - POŠTOLKA, Milan - RUTOVÁ, Milada - VALŠUBOVÁ, Alena) (typescript), Prague: Národní muzeum - Muzeum české hudby (National Museum - Museum of Czech Music), 1980.

RUTOVÁ, Milada: 'Valdštejnská hudební sbírka v Doksech' (The Waldstein Music Collection in Doksy), in *Sborník Národního muzea v Praze* (Compendium of the National Museum in Prague), Series A, Vol. 28, No. 5, Prague: Národní muzeum, 1974, pp. 173-227.

## ● 2. COLLECTIONS FROM ESTATES

Until the mid-1970s it was customary to categorize items received from estates according to type of material and deposit them separately in the appropriate collections (music notation in the Music Notation Archive, photographs in the Iconography Collection, recordings in the Recordings Library, etc.). Since that time materials from estates have been catalogued as units including music notation. They often document not only a composer's output of musical works but also the writers' opinions on performance and many other aspects of their public and private life. The inventories, which present all materials held by the museum pertaining to the given person in a clear format with

*Poco allegro inquieto e poco rubato*  
*(animato) (a tempo) (animato)*

23

*Poco allegro inquieto e poco rubato*  
*(animato) (a tempo) (animato)*  
 (l'animato vuol dire che si ripete spesso, ma tempo moderato in un senso più largo)

X

*Poco allegro con moto*

24

*(poco animato) (poco a poco) stringendo*

*Poco allegro con moto*

Josef Suk: Zrání / Ripening  
 Autograf partitury / Autograph score, 1917  
 NM-ČMH 1, S 184/730

systematic arrangement, provide the researcher with comprehensive information.<sup>1</sup> The method of preparing these inventories has developed over the course of the past thirty years and includes improvements utilizing computer technology.

The collections from estates mainly include extensive units pertaining to interesting figures in Czech musical culture of the nineteenth and twentieth centuries, apart from two key composers in Czech music history to whom separate divisions of the CMM are devoted—Bedřich Smetana and Antonín Dvořák.

Among the most important figures represented in the collections from estates are the composers Emil Axman, Karel Bendl, Pavel Bořkovec, Zdeněk Fibich, Luboš Fišer, Josef B. Foerster, Alois Hába, Otakar Jeremiáš, Jaroslav Ježek, Karel Boleslav Jirák, Miloslav Kabeláč, Jaroslav Křička, Vítězslav Novák, Jan Rychlík, Ervín Schulhoff, Jiří Srnka, Josef Suk, Václav Trojan, and Zbyněk Vostřák; the conductor-composers Rudolf A. Dvorský, Julius Fučík, Karel Kovařovic, Jaroslav Krombholc, Oskar Nedbal; and performers Ladislav Černý (of the Prague Quartet), Nora Grumlíková, Karel Hoffmann, Otakar Hollmann, Jan Kubelík, members of the Prague Wind Quintet, Miroslav Venhoda, and Hanuš Wihan. Of musicologists we might mention e.g. Mirko Očadlík, Milan Poštolka, Bohuslav Šich, and Emilián Troida.

Materials from the estates of composers came to the National Museum starting in the 1870s mainly in the form of gifts and bequests, then later also through purchases. Examples are materials of Václav Jan Tomášek (1874), Jakub Jan Ryba (1921), and František Škroup (1921), which represented the first extensive and important acquisitions for the museum's music collections. In 1946 these materials along with others were placed under administration of the museum's newly-established Music Division. Interesting acquisitions for the Music History Division came from the collections of the Bedřich Smetana Museum and the Antonín Dvořák Museum through removal of items not pertaining directly to those composers (e.g. collections from the estates of Boleslav Schnabel-Kalenský and František A. Urbánek). Although the purchase and often also the subsequent cataloguing of collections from estates is not an easy matter, it is the aim of the CMM to continue expanding this category in its holdings.

FOJTÍKOVÁ, Jana: 'Processing the collection of estates at the Museum of Czech Music', *Hudební věda* XXX (1993), No. 4, pp. 400-01.

### ● 3. NON-MUSICAL WRITTEN MATERIALS

In addition to musical works, written materials other than music notation are also important for our understanding of music—above all correspondence of composers, performers, and institutions. The rich and diverse collection of such materials held by the Czech Museum of Music includes letters, postcards, calling cards, typescripts, telegrams, personal documents,

**1)** Collections from the following estates (in alphabetical order) have been catalogued in the form of inventories: the Archive of Compositions by Music Teachers in the Czech Lands During the Eighteenth Century (Karel Motejlek), Emil Axman, František Bartoš, Ladislav Černý (the Prague Quartet), Radim Drejsl, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Zdeněk Folprecht, Julius Fučík, Karel Hoffmann, Otakar Hollmann, Jaroslav Ježek, Karel Boleslav Jirák, Karel Kovařovic, Jaroslav Křička, René Kubínský, Jan Miroslav Květ, Antonín Modr, Oskar Nedbal, Vítězslav Novák, Mirko Očadlík, Bohumír Petr, Pražský dechový kvintet (The Prague Wind Quintet), Jan Rychlík, Ervín Schulhoff, Bedřich Smetana, Jiří Srnka (deposited in but not owned by the museum), Josef Suk, Emilián Troida, Jaroslav Vogel, Lenka Vojtíšková, and Hanuš Wihan.



bills, contracts with publishers, diplomas, inscriptions in albums, the albums themselves, hand-written commentary, and writings of musicologists and journalists. Apart from purely personal communications, they contain comments on the genesis, performance, and reception of works and on concert life. Some musicological studies summarise results of extensive research that in many cases have never been published.

The time period of the items ranges from the eighteenth century to the present day; most numerous are those from the second half of the nineteenth century and the twentieth century. Acquisitions of written correspondence have now more-or-less ceased, because as forms of communication among people change, written correspondence on paper is disappearing in favour of more rapid electronic media.

The collection includes relatively voluminous correspondence of composers, performers, publishers, and institutions, predominantly Czech. Sizable sets of letters found here are e.g. those of Ema Destinová, Josef Bohuslav Foerster, Leoš Janáček, Jaroslav Kříčka, Bohuslav Martinů, Otakar Ostrčil, Ladislav Vycpálek, and the publishers František A. Urbánek and Mojmír Urbánek. There are also individual letters of earlier Czech composers such as Jiří Antonín Benda, Vilém Blodek, Jan Ladislav Dusík, Vojtěch Jírovec, Leopold Koželuh, Antonín Rejcha, and Jakub Jan Ryba, and of more recent composers such as Pavel Bořkovec, Emil František Burian, Miroslav Kabeláč, Ervín Schulhoff, Klement Slavický, and Václav Trojan. Less numerous, but often very important for the information they contain, are letters of foreign composers such as Béla Bartók, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Charles Gounod, Edvard Grieg, Paul Hindemith, Franz Liszt, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Serge Rachmaninoff, Max Reger, Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, Gioacchino Rossini, Camille Saint-Saëns, Arnold Schönberg, Robert Schumann, Jean Sibelius, Richard Strauss, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, and Richard Wagner. Also very informative are letters of conductors (e.g. Karel Ančerl, Václav Kaprál, František Kmoč, Jaroslav Krombholc, Rafael Kubelík, Bernardo Molinari, Oskar Nedbal, Arthur Nikisch, Václav Smetáček, and Václav Talich), performers (Karel Burian, Pablo Casals, Josefina Dušková, Rudolf Firkušný, Karel Hoffmann, Karel Hoffmeister, Jan Kubelík, Ferdinand Laub, František Ondříček, Nicolo Paganini, Otakar Ševčík, and Václav Štěpán), and various musical and scholarly institutions.

Written materials acquired before establishment of the National Museum's separate Music Division have remained in the collections of the manuscript division and literary archive of the Library of the National Museum. Thus the CMM's collection of Non-Musical Written Materials began to be built only in the 1950s. Gradually, some of the materials have been transferred into collections pertaining to particular persons such as Fibich, Novák, Suk, and Schulhoff, so that all items of memorabilia pertaining to their lives and work deposited in the CMM can be assembled together.

FOJTÍKOVÁ, Jana: 'Stav fondu korespondence ve sbírkách Muzea české hudby' (The State of the Correspondence Collection at the Museum of Czech Music), in *Kritické edice hudebních památek III, Korespondence jako muzikologický pramen a problém* (Critical Editions of Musical Documents III: Issues Related to Correspondence as a Musicological Source), Olomouc: Univerzita Palackého (Palacký University), 1999, pp. 25-29.

FREI, Jan: 'Korespondence K. B. Jiráka uložená v Muzeu české hudby' (Correspondence of K.B. Jirák in the Museum of Czech Music), *Hudební věda* XXXVII (2000), pp. 335-45.

POŠTOLKA, Milan: 'Musikerbriefe in der Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag', in *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, Tutzing, 1975, pp. 363-90.

#### ● 4. THE ICONOGRAPHY COLLECTION

The Iconography Collection of the Czech Museum of Music is the largest collection of its kind in the Czech Republic in terms of volume, focus, and time period covered. It is divided into iconography proper, photographic negatives, and personal memorabilia. The items of iconography proper include photographs, graphic art, paintings, drawings, sculpture, posters, and postage stamps. Classified with the negatives are original historical negatives as well as slides and an extensive documentary section pertaining to the CMM's musical instruments collection and to some musical autographs, as well as documentation of some items of memorabilia that have been lost. The personal memorabilia include diplomas, medals, objects given as tokens of recognition, personal effects, furniture, and other three-dimensional objects relating to musicians and institutions.

The oldest iconographic materials in the CMM date back to the sixteenth century and, together with seventeenth and eighteenth-century paintings, represent the most unique items in the museum's collections. Musical life in the eighteenth century is documented via a large set of paintings and works of graphic art: we find here not only portraits of Wolfgang Amadeus Mozart but also other items relating to his Prague stays. Most of the collection is focused on the period roughly from 1850 to 1950. In recent years increased attention has been paid to documentation of concert life, including not only classical music but other genres as well.

Although portraits of composers and performers predominate in the collection, an important portion thereof consists of depictions of musical instruments, concerts, and places important for music history, and documentation of historical collections. Among the many important visual artists represented in the collection are Lucas van Leyden, the copper engraver Johann Sadeler the elder, the graphic artists Jan Berka and Joseph Kriehuber, photographers František Drtikol, Jindřich Eckert, Jan Langhans, Jan Mulač, and Jan Vaněk, and painters František Bílek, Hugo Boettinger, Václav Brožík, Adolf Hoffmeister, František Muzika, and František Ženišek.

Another important unit is the set of photographs, which is important not only for music but as a valuable collection of historical photography. Its core comprises photographs of European provenance, especially from the Czech lands, taken between the 1870s and the First World War. Using early photographic techniques in their studios, the founders of Czech photography created a gallery of portraits of Czech musicians as well as foreign musicians who appeared in Prague, but the collection also includes numerous examples of the work of studios abroad. These photographs, together with annotations on them, provide a pictorial history of concert life in the Czech lands as well as testimony to the domestic and foreign contacts of Czech musicians. Remarkable are items pertaining to the activities of many Czech singing societies in the second half of the nineteenth century, the Silvestr Hipman collection, and photographs taken by amateurs.

The CMM's Iconography Collection originated simultaneously with the Music Division of the National Museum in 1946, but some items had been collected ever since the foundation of the National Museum early in the nineteenth century, in its Historical Archaeology Division (paintings, sculpture, etc.) and in the Library of the National Museum (graphic art), from which they were separated after the establishment of the Music Division. Additional items were acquired by the museum as parts of special collection units, in some cases from estates, and through its own acquisitions activities.

In the 1950s Alexander Buchner established the professional basis for the collection. Today the CMM coordinates its work with RIDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) in the Czech Republic.

PAULOVÁ, Eva: 'Památky hudební ikonografie v hudební historiografii a jejich dokumentační zpracování' (Music Iconography in Music Historiography and Its Documentary Cataloguing), in *Ikonografiká v hudobnej historiografii, Seminár o hudobnej ikonografii - pramene, metodológia, perspektivy* (a compendium of studies), Martin: Slovenská národná skupina IAML (Slovak National Group of the International Association of Music Libraries), 1998, pp. 4-10.

## ● 5. THE MUSIC LIBRARY

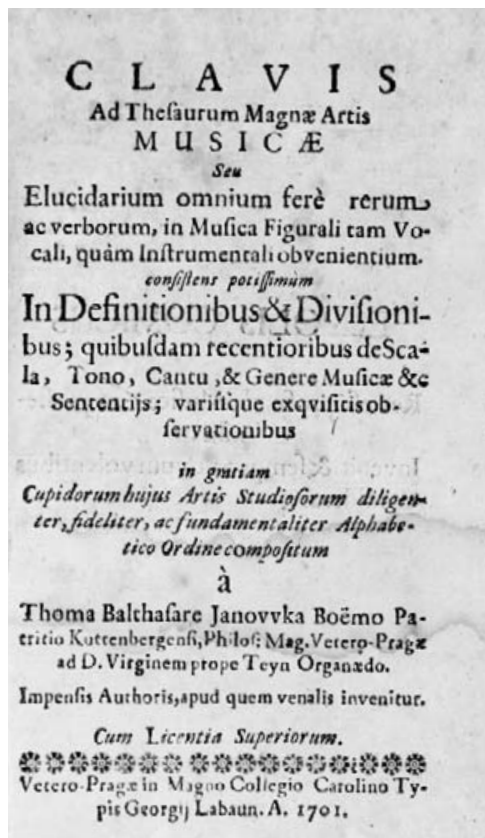
Another component of the CMM's Music History Division is the Music Library, which was conceived from its beginning as a specialised collection-building library and at the same time as a library for regular use by musicians and music scholars. This double purpose has been retained to the present day. The first books pertaining to music came to the Library of the National Museum already during the nineteenth century, mainly in the form of gifts and various bequests. However, systematic attention was not devoted to items pertaining to music until the arrival of Emil Axman on the museum's staff in 1913. A fundamental change came in 1946 with establishment of the museum's Music Division, to which the Music Library was transferred.

One can distinguish four basic types of materials: books, musical periodicals including bulletins and reports, old prints, and librettos. The oldest items in the Music Library come from the first half of the sixteenth century, and the most recent from the present day.

Dominating the collection is professional musicological literature focused on European and especially Czech issues in music history. Also represented are general literature on music, often in foreign languages, studies of musical instruments and individual composers including thematic catalogues of their works, catalogues of other music collections, and lexicons and various books devoted to general history and literary scholarship. Most valuable are old publications on music coming from the period between 1500 and 1850, some of them unique. These old prints, as well as a set of several thousand librettos dating back as far as the late 17th century and extending into the twentieth century, came to the museum mostly as parts of music collections confiscated from monasteries and noble families in the 1950s.

From the standpoint of provenance, one can identify several large units in the Music Library, for example the libraries of Richard Veselý, Emilián Trola, and Ondřej Horník, and volumes from the libraries of the Cistercian monastery in Osek and the Royal Canonry of the Premonstratensians at Strahov. The CMM administers the last of these units as a collection on permanent deposit.

Today's Music Library of the CMM's Music History Division acquires new titles whenever appropriate opportunities arise. It has remained connected with the Library of the National Museum in that all its new acquisitions are first registered and catalogued there, and only then do they receive inventory numbers in the CMM where they are further catalogued and described professionally.



**Tomáš Baltazar Janovka: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae**

Tisk / Print, Praha / Prague, 1701  
NM-ČMH 1, D 44

MAYROVÁ, Kateřina: 'Hudební knihovna Hudebněhistorického oddělení Muzea české hudby v Praze, její formování a základní profil' (The Music Library of the Music History Division of the Museum of Czech Music in Prague: Its Formation and Basic Profile), in *Acta Musei Moraviae - Scientiae sociales*, Vol. LXXXV, Brno 2000, pp. 195-221.

POŠTOLKA, Milan: 'Libreta strahovské hudební sbírky' (Librettos in the Strahov Music Collection), in *Miscellanea musicologica* XXV-XXVI, Prague: Univerzita Karlova v Praze, 1974, pp. 79-149.

## ● 6. PRESS DOCUMENTATION

Music is one of those types of art that require interaction between the work, a performer, and a listener for full realisation. Besides sound recordings, this aspect of music is also documented by press materials, i.e. theatrical playbills and concert announcements, programs, various brochures, invitations, flyers for musical events, posters, newspaper articles, and other materials of a similar nature. Views on the importance of such sources have been various and have developed over the course of time, leading from their unsystematic preservation to today's carefully-considered archiving.

The collection of press documents held by the Czech Museum of Music covers the period from the mid-eighteenth century and the present, focusing primarily on concert

life and the activities of music societies in Bohemia and Moravia. About 85% of the items pertain to events in Prague. However, the collection also includes responses to performances by Czech artists abroad and reviews of premieres of Czech compositions in other countries, sources concerning performance of music in Slovakia in the twentieth century, and activities of minorities: Germans living in Prague and Czechs living in Vienna.

The collection is divided according to location and according to genres (choral concerts, orchestral concerts, recitals, etc.). Programs of important musical institutions, societies, and schools are also categorised separately and listed as special units—for example the Cecilia Society (Cäcilien-Verein) and Prague's conservatory. Also found in the collection is a wealth of information about Czech and foreign composers and their works as well as performers—two roles that in some cases merge as for instance with Hector Berlioz, Antonín Dvořák, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Bedřich Smetana, Josef Suk, and Richard Wagner. We can acquaint ourselves with concert programs of virtuosos of Czech origin such as the Czech Quartet, Ema Destinnová, Jan Heřman, Jan Kubelík, Oskar Nedbal, František Ondříček, and Josef Slavík, as well as practically all other world-renowned performers. Special attention is devoted to the Czech Philharmonic and concerts of the Prague Spring International Music Festival. Press documentation provides much interesting information on the development of professional concert life, on the popularity of particular musical works, and on changes in aesthetic ideals in society.

Among unique items in the collection we may count e.g. theatrical playbills and posters for concerts in the late eighteenth century, which document performances of Mozart operas and public appearances by important artists of the time such as Josefina Dušková, Vincenc Mašek and his wife, and Johann N. Hummel.

The National Museum acquired its collection of press documents gradually, at first as portions of the estates of various important cultural figures and performers such as Jindřich Hybler and Norbert Kubát, then via gifts and from confiscated collections of monasteries and noble families (above all from the Royal Canonry of the Premonstratensians at Strahov and the Chotek family archive from the stately home of Kačina) as well as through purchase. Systematic cataloguing of these materials, however, did not begin until 1987 in the CMM's Music Library. Administration of press documents was later taken over by the Music History Division. In 1994 a new acquisitions program was approved, restricted to collection of press documents from selected institutions, records of the activities of important concert agencies, and documentation of isolated performances by internationally-renowned solo performers, operatic stars, top-quality chamber ensembles, world-renowned orchestras, and phenomenal young talents.

MAÝROVÁ, Kateřina: 'Činnost hudebních spolků a sdružení z 19. a 1. poloviny 20. století, jak je dokumentována ve sbírkovém fondu tiskové dokumentace Českého muzea hudby, s akcentací na hudební aktivitu tzv. Cecilijské jednoty v Praze' (The Activity of Music Societies in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries as Reflected in the Press Documentation Collection of the Czech Museum of Music, with Emphasis on Musical Activities of the 'Cecilia Society' in Prague), in *Sborník Miscellanea z výročních konferencí 2001 až 2005* (Compendium *Miscellanea* from Annual Conferences Held 2001-05), Prague: Česká společnost pro hudební vědu (Czech Society for Musicology), pp. 144-83.

## ● 7. THE RECORDINGS LIBRARY

The Recordings Library of the Czech Museum of Music archives sound recordings made on all types of media, from the oldest phonograph cylinders through various atypical phonograph media, standard phonograph discs, magnetic tapes, and audio- and videocassettes, to modern digital media such as compact discs, DAT cassettes, and DVDs. An important aspect of the work of the Recordings Library is preservation and study of the relation of these recordings, especially historical recordings, to their original media. The library also archives documentary materials related to its sound recordings, such as covers, booklets, and various additional printed materials. Special emphasis is placed on catalogues from recording firms.

We find all types of recordings here, about 96% being recordings of music and the remainder recordings of the spoken word. Represented are recordings from all major central European firms with special emphasis on those from the Czech Republic and the former Czechoslovakia. Examples are Columbia, His Master's Voice, Esta, Ultraphon, Supraphon, Opus, and Panton. The oldest recordings come from ca. 1900.

The largest portion of the CMM's Recordings Library consists of standard phonograph discs. The basis of this collection originated by transfer of part of the extensive phonograph archive of Czechoslovak Radio in the 1960s. A large unit comprises long-playing discs, acquired gradually from the 1960s into the 1990s in the form of 'obligatory copies' intended for purposes of archiving, sent regularly by the leading domestic recording firms Supraphon, Opus, and Panton as samples of their products.

Apart from releases by recording firms in their regular series, the CMM's Recordings Library also contains unique non-commercial sound documents captured in diverse amateur as well as professional forms. These include e.g. items acquired from the estates of the composers Alois Hába, Josef Bohuslav Foerster, and Zbyněk Vostřák, studio phonograph recordings from the archive of the Voice of America radio station (wartime and post-war radio programs of Voskovec and Werich), and an extensive archive of recordings from the Union of Czech Composers and Concert Artists documenting Prague concerts in the second half of the twentieth century that presented new works. An example of a valuable recent acquisition is the complete sound archive of the Society for Electronic Music, representing both Czech and foreign original electronic works recorded on the most modern digital media and richly supplemented by relevant textual and graphic documentation.

The CMM's Recordings Library began to develop independently in association with the origin of the National Museum's Music Division in 1946, when the collection of phonograph cylinders and standard phonograph discs was detached from the Library of the National Museum. Delivery of obligatory copies of current phonograph recordings contributed to expansion of the collection. At the present time it is being augmented mainly through gifts and occasionally other types of acquisitions, primarily from individuals. An inseparable part of the CMM's Recordings Library is its sound studio, whose equipment allows quality reproduction of all types of archived sound recordings. This reproduction equipment (analogue players, phonographs, and magnetic tape players) is interconnected with a digital transfer and computer system that allows digitalisation of any analogue recording and its subsequent transfer to modern media.

## II. THE MUSICAL INSTRUMENTS DIVISION

The collection of musical instruments held by the Czech Museum of Music, consisting of historical instruments made in Europe including folk instruments, is not only unique in the Czech Republic: it is one of the most precious collections anywhere in Europe. In addition to its own historical collection, the CMM has on deposit the State Musical Instrument Collection, containing specially designated top-quality stringed instruments that renowned Czech artists or talented young performers can borrow for solo or chamber concert performances.

In all, the collection comprises ca. 2,800 musical instruments including items on deposit that are not owned by the CMM. The oldest come from the first half of the sixteenth century and are among the most valuable preserved instruments anywhere because they survive only in very small numbers in museums throughout the world. The most recent instruments were manufactured in the twentieth century, and in several cases also constitute specimens unique in Europe.

The historical collection contains all types of musical instruments used in central Europe: bowed and plucked stringed instruments, stringed keyboard instruments, woodwinds, brass, polyphonic wind instruments, percussion, electronic instruments, and mechanical instruments.

Among the most important makers of instruments represented in the CMM's collection are violin makers Nicolo Amati, Antonio Stradivari, and Giuseppe Guarneri del Gesù from Italy as well as Tomáš Edlinger, Jan Oldřich Eberle, Jan Jiří Hellmer, Tomáš Ondřej Hulínský, the Homolka family, Karel B. Dvořák, Přemysl Otakar Špidlen, and Karel Vávra from Prague. Builders of stringed keyboard instruments are represented by Johann Baumgartner, Johann Jacob Seydel, Michael Weiss, Jan Nepomucký Balley, Alois Hugo Lhota, Antonín Petrof, Johann Baptist Streicher, and August Förster. Organ builders include e.g. Leopold Spiegel, makers of plucked instruments Martin Bruner and Ondřej Ott, harp makers Alois Červenka and Sébastien Erard, and makers of woodwind instruments Jörg Wier, Peter Bressan, Johann Cornelius, E. Sattler, František Dolejš, Josef Šediva, and Václav František Červený. The collection also includes mechanical musical instruments by František Řebíček and accordions by Josef Kebrdle.

Indisputably unique items in the collection include e.g. a contrabass crumhorn by Jörg Wier from the sixteenth-century Rožmberk Court Ensemble, a violin by Nicolo Amati, and among more recent instruments a quarter-tone piano made at the instigation of Alois Hába by the August Förster firm. Preserved in the Musical Instruments Division are very important display items that make the collection exceptional in Europe, for instance all the instruments of the Rožmberk Court Ensemble (windcap shawms and a crumhorn), the 'Rožmberk bass' (a contrabass viola da gamba), an Italian virginal, a viola by A. and H. Amati (Cremona, 1592), a viola d'amour by Jan Oldřich Eberle, a viola da gamba by Joseph Paul Christa, instruments by Tomáš Ondřej Hulínský, a lute by Martin Bruner, harps, a curtal, collections of bagpipes and basset horns, and instruments by Josef Šediva and Václav František Červený. We also find several curiosities in the museum's collection: a baryton, an arpeggione, Šediphones, a serpent, a chromatic harp, and a glass harmonica—which, although they did not represent historically-important trends in the building of musical instruments, offered interesting enrichments of sound in their time.

The history of the musical instruments collection goes back to the nineteenth century. From the foundation of the National Museum until 1946 instruments were acquired by chance in its Historical Archaeology Division as gifts and bequests from private collectors. After establishment of the separate Music Division, the instruments were gradually transferred there. Then from 1948 to 1962 the collection was built by the leading Czech music instrument specialist, Alexander Buchner, head of the National Museum's Music Division. During his term many important items were acquired, e.g. the remarkable collection of Karel B. Dvořák comprising more than one hundred items.

In 1954 the first representative permanent exposition of musical instruments was opened in the Grand Prior's Palace in Prague's Lesser Town. The present exposition, *Man-Instrument-Music*, was opened in the remodelled and refurbished building on Karmelitská Street in 2004.

BUCHNER, Alexander: 'Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století' (Extinct Woodwind Instruments of the Sixteenth Century), in *Sborník Národního muzea v Praze* (Compendium of the National Museum in Prague), Series A, Vol. VII, No. 2, Prague: Národní muzeum, 1952.

BUCHNER, Alexander: 'Hudební sbírka Emiliána Troidy' (The Music Collection of Emilián Troida), in *Sborník Národního muzea v Praze*, Series A, No. 1, Prague: Národní muzeum, 1954.

BUCHNER, Alexander: *Průvodce sbírkami hudebního oddělení* (A Guide to the Collections of the Music Division), Prague: Národní muzeum, 1954.

BUCHNER, Alexander: 'České automatofony' (Czech Automatonophones), in *Sborník Národního muzea v Praze*, Series A, Vol. XI, Nos. 2-3, Prague: Národní muzeum, 1957.

ČÍŽEK, Bohuslav: *300 let s klavírem. Studie a průvodce k výstavě v Národním muzeu* (Three Hundred Years with the Piano: A Study and Guide to the Exhibition in the National Museum), Prague: Národní muzeum - Muzeum české hudby, 1999.

ČÍŽEK, Bohuslav: *Hudební nástroje evropské hudební kultury* (Musical Instruments in European Music Culture), Prague: Aventinum, 2004.

KELLER, Jindřich: 'Píšťelníci a trubači. Pojednání o výrobě dechových hudebních nástrojů v Čechách před rokem 1800' (Pipers and Trumpeters: The Making of Wind Instruments in the Czech Lands before 1800), in *Sborník Národního muzea v Praze*, Series A, Vol. XXIX, Nos. 4-5, Prague: Národní muzeum, 1975, pp. 161-243.

KUNZ, Ludvík - STAINOCHR, Vítězslav: 'Nástroje lidové hudby ve sbírkách pražských muzeí' (Instruments Use in Folk Music in the Collections of Prague Museums), in *Sborník Národního muzea v Praze*, Series A, Vol. XLI, Nos. 2-4, Prague: Národní muzeum, 1987, pp. 73-172.



**Niněra s řezbou Zvěstování /  
Hurdy-gurdy with carving  
of The Annunciation**

Neznámý autor, Čechy, 18. století /  
Anonymous, Bohemia, 18th century  
NM-ČMH 2, E 745



**The remaining two divisions of the CMM are focused on particular composers: Bedřich Smetana (1824-84) and Antonín Dvořák (1841-1904).**

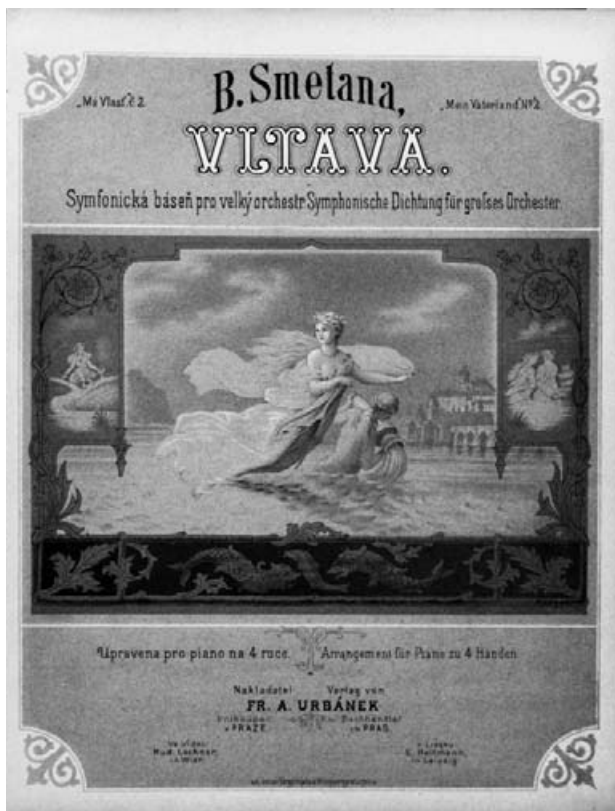
### **III. THE COLLECTIONS OF THE BEDŘICH SMETANA MUSEUM**

The Bedřich Smetana Museum was founded in 1926 by the Society for the Erection of a Monument to Bedřich Smetana. Over the eighty years of its existence, the museum has assembled tens of thousands of items that document this great Czech composer's life and work. The Society began collecting these documents and other memorabilia systematically in connection with a major exhibition on Smetana mounted in Prague in 1917. Thus the museum already had a rather extensive collection at the time of its establishment.

Comprising the core of the collections are items from Smetana's estate purchased from his family by the Czechoslovak government in 1928 and given to the museum between 1929 and 1932. A set of letters addressed to Smetana and members of his family was donated to the museum by his heirs as a gift. Over the course of the following decades these items were systematically augmented by purchases and gifts; some materials came to the museum e.g. with portions of the estates of Smetana's contemporaries. Even in recent years the museum has been able to acquire originals of previously-unknown or missing Smetana manuscripts and thus further expand this most valuable collection, now numbering more than 2,000 items. The core of the museum's holdings consists of autographs of most of Smetana's compositions, letters he sent and received, personal documents and diaries, drawings, and other manuscripts documenting his activities in Czech musical life. Also on hand are period portraits of Smetana, some of his personal effects, beautiful honorary diplomas, programs and posters for his concerts and performances of his works, and additional diverse materials that add to our knowledge of his life and work.

The large and valuable collections of the Smetana Museum also document the broader context of the time when he lived and worked, and especially the performance, dissemination, and reception of his music both at home and abroad from the nineteenth century to the present day.

The collection having the largest number of items is the photography archive, with ca. 28,000 photographs and negatives. The oldest items, consisting of calling-card photographs and cabinet photographs, often unique, come from studios in Prague and elsewhere in the nineteenth and early twentieth centuries: those of Mulač, Fiedler, Tomáš, Eckert, Lachmann, Langhans, and others. This archive contains many photographs not only of Smetana but of other persons and of places and buildings associated with Smetana's life and activities, of Smetana monuments, and of various Smetana events, as well as of many productions of his operas both in the Czech lands and abroad. Valuable for example are private and professional portraits of opera singers participating in performances of Smetana's operas.



**Bedřich Smetana: Vltava /  
The Moldau**

První vydání čtyřruční klavírní úpravy /  
First edition of the arrangement  
for piano four hands,  
Praha / Prague, 1879  
NM-ČMH 3, H 1324

The visual art collection contains about 1,300 items—predominantly graphic art, paintings, and sculpture. Apart from an extensive set of artworks pertaining directly to Smetana and his works, it includes portraits of other persons, graphic art depicting places, and artworks relating to Prague mainly from the first half of the nineteenth century. Also among the holdings is a collection of postage stamps and picture postcards depicting Smetana. The items of sculpture—most of which also depict the composer—are works by important artists such as Josef Strachovský, Josef Václav Myslbek, Otakar Španiel, Ladislav Šaloun, Jan Štursa, Josef Wagner, and František Bílek. In addition there are materials pertaining to designs for monuments and memorial plaques devoted to Smetana.

Highly diverse is the collection of more than six hundred three-dimensional objects, including e.g. commemorative coins, medals, posters, and badges made by leading Czech manufacturers, personal effects, and memorabilia pertaining to members of Smetana's family as well as some of his friends and collaborators. Also held by the Smetana Museum are a textile collection with an especially-valuable set of theatrical costumes from the late nineteenth and early twentieth centuries, a beautiful collection of glass and porcelain with motives from Smetana's operas (mainly *The Bartered Bride*), and furniture once owned by Smetana's family (now displayed in the Smetana Memorial in Jabkenice) as well as the

family of his second wife Bettina Ferdinandi (presently on loan for the new exposition in the Ferdinandi family home at Lamberk in Obříství).

Remarkable is a set of almost 1,100 set and costume designs coming from the second half of the nineteenth century into the second half of the twentieth century. Most of them were created for stagings at the National Theatre, but some for theatres outside Prague. Even performances staged abroad are represented by several designs. Among the designers are important visual and theatrical artists such as Edmund Chvalovský, František Kolár, Karel Štapfer, Mikoláš Aleš, František Kysela, Vincenc Beneš, Josef Lada, František Tröster, and Josef Svoboda. About two hundred set and costume designs by Karel Svolinský were received by the Smetana Museum as a gift from their creator.

The collection of non-musical archival materials contains more than five thousand items, mainly correspondence but also other written materials and printed documents of the most varied nature and content. Some sets of materials come from the personal estates of Smetana's contemporaries such as Josef Jiránek, František Pivoda, Ludevít Procházka, and Josef Proksch.

Assembled in the press documentation collection are about twelve thousand items concerning performances of Smetana's works all over the world from the nineteenth century to the present. Printed programs, posters, theatrical playbills, program books, and other minor printed items document the dissemination of Smetana's music and the diverse forms and high number of their performances. The largest number of them comprise the set of posters for Smetana performances at the National Theatre from the nineteenth century to the present day. One important unit consists of materials pertaining to performances of Smetana's works abroad, in some cases by Czech artists on tour or making guest appearances. Also represented are performances of his works in Bohemia and Moravia in the most varied forms, from normal professional concerts and theatrical performances to curious amateur presentations.

The Smetana Museum's music notation archive contains over 2,500 volumes primarily of printed music, consisting mainly of various editions of Smetana's works and the most diverse arrangements thereof, from first editions to the most recent ones. There are also works dedicated to Smetana or inspired by his music, as well as works by composers who were part of the wider context of his creative work and his time. Some prints and manuscript copies come from the possessions of Smetana's contemporaries, performers, editors, and scholars researching his work.

The core of the libretto collection consists of ca. three hundred Czech and foreign editions of librettos to Smetana's operas, from first editions to those from our own time. The largest number are for *The Bartered Bride*, ranging from a simple set of loose sheets to bound and richly-illustrated books, including printed as well as typescript translations into most European languages. Also found here are librettos to other operas staged at the Provisional Theatre and the National Theatre during Smetana's lifetime, along with other librettos written or translated by his librettists and other collaborators.

The Smetana Museum's library has almost six thousand books and volumes of periodicals published from the early nineteenth century to the present. Besides titles covering the context of Czech and European culture in the nineteenth century, general musicological literature, and extensive literature on Smetana, it contains books from the original library of Smetana and his family.

The Smetana Museum's audio and video recordings library consists of sound recordings of Smetana's compositions on standard, long-playing, and compact discs as well as audiovisual recordings on videocassettes and DVDs. Among the most valuable are sets of standard discs bearing historical recordings of Smetana's music.

- ČECHOVÁ, Olga - FOJTÍKOVÁ, Jana: 'Zpracování fondu B. Smetany v Muzeu české hudby' (Cataloguing the Bedřich Smetana Collections in the Museum of Czech Music), *Hudební věda* XXII (1985), No. 1, pp. 93-95.
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga: 'Smetanovské prameny – stav 1994' (Smetana Sources: Their Status as of 1994), *Hudební věda* XXXII (1995), No. 1, pp. 19-26.
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga: 'Muzeum Bedřicha Smetany (historie, sbírky)' (The Bedřich Smetana Museum: Its History and Collections), in Olga Mojžíšová, ed., *Bedřich Smetana. Doba-život-dílo* (Bedřich Smetana: Period-Life-Work), Prague, 1998, pp. 42-166 (also in English and German versions).
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga: 'Restrukturalizace sbírek jako nezbytný předpoklad katalogizace. Specifika a problémy sbírkových fondů Smetanova muzea' (Restructuring of Collections as a Necessary Precondition for Cataloguing: Specifics Issues and Problems of the Smetana Museum Collections), in Stanislav Tesař, ed., *Kritické edice hudebních památek IV* (Critical Editions of Musical Documents IV), Brno-Olomouc, 2001, pp. 113-16.
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga: 'Die Digitalisierung der Bedřich Smetana's Musikhandschriften und Korrespondenz', *Fontes Artis Musicae*, No. 1, 2007, pp. 122-26.
- SÉQUARDOVÁ, Hana: 'Soupis rukopisů Bedřicha Smetany. A. Rukopisy notové' (An Inventory of Bedřich Smetana's Manuscripts. A: Music Manuscripts), in *Sborník Musea Bedřicha Smetany I.* (Bedřich Smetana Museum Compendium I), Prague 1959, pp. 41-113.
- WIRTH, Zdeněk - WAISAR, Alfons: 'Smetanova tvář, katalog smetanovské ikonografie' (Smetana's Face: A Catalogue of Smetana Iconography), in *Sborník Musea Bedřicha Smetany I.*, Prague 1959, pp. 9-40.

## IV. THE COLLECTIONS OF THE ANTONÍN DVOŘÁK MUSEUM

The collections of the Antonín Dvořák Museum have been assembled gradually, originally for the most part on the initiative of the Society for Erection of a Monument to Master Antonín Dvořák in Prague, founded in 1931, which received the first valuable memorabilia pertaining to Dvořák from his widow Anna Dvořáková. In 1932 an architecturally-extraordinary Baroque summer palace designed by Kilian Ignaz Dientzenhofer in the centre of Prague was acquired for archiving and exhibiting Dvořákiana. Then in 1944 the original society was renamed as the Antonín Dvořák Society, which continued to gather memorabilia and devoted itself to extensive cultural and educational activities. The most important set of autographs of Dvořák's works was acquired by the museum in 1980 via purchase from the composer's heirs, and soon thereafter the Dvořák Society donated additional unique items. The museum's collections continue to grow through new acquisitions in the form of gifts and purchases from various individuals, publishers, distributors, antiquarian dealers, and foreign auction houses.

The collections comprise mainly musical autographs of most of Dvořák's works and their first editions, personal documents pertaining to him, correspondence, period photographs, part of Dvořák's library, clippings from the period press, diplomas and honorary distinctions, various other tokens of appreciation received,

three-dimensional objects from Dvořák's estate, works of visual art, documents concerning performances of Dvořák's compositions, and recordings both aural and visual. The main focus of interest for many scholars and performers from both the Czech lands and abroad is the Antonín Dvořák Collection, comprising two large units catalogued in the past in two separate inventories. In all they contain ca. 3,100 items, constituting a collection unique in its size, comprehensive scope, and concentration with regard to both subject and time period covered. It is here that the autographs of Dvořák's most famous works are found, e.g. the *Symphony No. 9 in E minor 'From the New World'*, the *Slavonic Dances*, the opera *Rusalka*, the *Violoncello Concert in B minor*, and the *Stabat Mater*. Associated with these materials is a modest more recent collection of musical and non-musical autographs, enriched significantly in recent years by several purchases, gifts, and transfers.

Displayed in the museum's permanent exposition are many of the three-dimensional objects Dvořák received and used during his life, creating an inimitable, authentic atmosphere—e.g. various small items from everyday life, furniture, Dvořák's gown from the degree-conferral ceremony in Cambridge, his piano and viola, shirt cuffs, a hat, writing tools, glasses, playing cards, and various souvenirs such as commemorative cups, wreaths, and medals. Together with other items of a similar nature they are listed as a set of personal memorabilia comprising approximately 280 items.

Among the most valuable items in the collection of original photographs (numbering ca. five hundred items) are precious photographs of Dvořák's contemporaries and of some members of his family. Many come from renowned photography studios (those of Fiedler, Langhans, Mulač, Spiess, and Tietz). Also assembled here are photographs of later performers (both Czech and foreign), of composers, of places associated with Dvořák's life and work, and of performances of his operas among other items.

The iconographical holdings are rounded out by a set of works of visual art (ca. three hundred items) containing graphic art, paintings, sculpture, commemorative medals, drawings, designs for sets and costumes, and utilitarian graphic art. Represented here is



**„Dvořák - balvan“ /  
‘Dvořák the Boulder’**  
Lavírovaná kresba tuší /  
Shaded India ink drawing,  
Hugo Boettinger, 1918  
NM-ČMH 4, č. př. 85/2000

the work of Jiří Anderle, Hugo Boettinger, Wilhelm Kandler, Vladimír Kýn, the Macháček studio, Josef Mařatka, Vincenc Morstadt, Emanuel Václav Nádherný, Karel Šafář, and other artists from the first half of the nineteenth century to the present day.

Dvořák's works are documented from another standpoint by a relatively extensive collection of musical prints (ca. 1,300 items) and related printed materials. The most valuable items are mainly various period editions of works by Dvořák issued by the publishing houses of Simrock, Novello, Fr.A. Urbánek, and others in their original versions as well as arrangements. Dvořák's ever-growing popularity abroad is documented by numerous recent editions of his works by European, American, and Japanese publishing houses.

Performances and recordings of Dvořák's works all over the world are documented by a broadly-conceived collection of domestic and foreign posters, brochures, theatrical playbills, invitations, advertisements, and flyers, and an audiovisual collection containing more than 750 items on sound and visual media of all kinds tracing the dissemination of Dvořák's music.

The specialised collection of the Dvořák Museum's library, comprising ca. 3,000 items, mirrors changes in the reception of Dvořák's works during approximately the last hundred years. It contains nineteenth-century journals and books from the collections of the original Dvořák Museum founded by the Antonín Dvořák Society as well as more recent publications from both the Czech Republic and abroad.

The Dvořák Museum's newest major acquisition is the extraordinarily-extensive Jarmil Burghauser Collection, received late in the 1990s. This important Dvořák scholar (1921-97), author e.g. of the thematic catalogue of Dvořák's works, collected many important documents related to Dvořák. A large part of the collection consists of materials related to his own work as a composer and a musicologist, but we also find here the most varied materials from the estate of his father-in-law Otakar Šourek, author of the first large monograph devoted to Dvořák, including correspondence, reviews, and part of his library.

HALLOVÁ, Markéta: 'Prague—The Centre of Dvořák Research', in *Antonín Dvořák 1841-1991. Report of the International Musicological Congress Dobruška 17th-20th September 1991* (ed. Milan Pospíšil and Marta Ottlová), Prague, 1994, pp. 19-28.

## ● CONCLUSION

The collections of the various divisions of the Czech Museum of Music complement one another, and if a scholar wishes to place the subject of his or her research into a broader context this can be done practically 'under one roof' at the CMM. We are convinced that mutual exchange of information among museum employees, scholars, students, and the music-loving public will benefit musicological research as well as helping to enliven the museum's premises and to make Czech musical culture more popular in the best sense of the word.



**František Škroup: píseň Kde domov můj  
ze hry Fidlovačka /  
Song Where is My Home  
from the play The Spring Fair**  
Autograf / Autograph, 1834  
NM-ČMH 1, Tr B 516

**Ema Destinnová**  
Fotografie / Photograph, Jan F. Langhans,  
Praha / Prague, 1896  
NM-ČMH 1, F 4703





Heute Dienstaas den 23 September 1788

Wird von der Guardafonischen Gesellschaft Italienscher Opervorkaefen im kön. altstädter Nationaltheater  
aufgeführt:

# IL DISSOLUTO PUNITO O SIA: IL D. GIOVANNI.

## Der gestrafte Ausschweifende, oder: Don Juan.

Ein großes Singspiel in zween Aufzügen.

Die Partie ist von dem Kaff. Königl. Theaterdirektor Herrn Wie di Poore vordem hien verfertigt.  
Und die ganz neue vertrefliche Musik ist von dem berühmten Kapellmeister Herrn Mozart, ebenfalls ansehnlich beschomponet worden.

NB. Diese Woche wird Dienstaag, Donnerstaag, und Samstaag. Folgende Woche hingegen Montaa, Mittwooch, und Frey-  
tag, Drey gegeben, und auf diese Art werden in Hinfunft Woche für Woche dreoyte Operstage abgewechset.

NB. Die Opernbüchel in vollständiger Sprache allein sind bey der Kassa verbunden in Celbhaber des Stüch pr. 40 fr. und ordinar pr. 30 fr. zu haben,  
Die Hefen und andere Stücke der Musik in Quartur sind bey dem Inspecteur des. Guardafoni wothohlt dem Nationaltheater argenüher im  
Vergemeinschaftlichen Punkte über 20g im ersten Stuch zu haben.  
Wegs dem Abonnement hat man sich eben beythe, wie auch Hinfunft an der Kassa zu wethen;

Preyse der Plätze:	
Ein Platz in erster Reihe unten ersten Range bey 4 Polsteren kostet — 4 fl. 50 kr.	Ein Platz in erster Reihe oben — — — 4 fl.
Ein Platz in zweyter Reihe unten — — — 2 fl. 30 kr.	Ein Platz in zweyter Reihe oben — — — 2 fl.
Ein Platz in dreyter Reihe unten — — — 1 fl. 50 kr.	Ein Platz in dreyter Reihe oben — — — 1 fl.
Ein Platz in vierter Reihe unten — — — 1 fl. 30 kr.	Ein Platz in vierter Reihe oben — — — 1 fl.
Ein Platz in fünfter Reihe unten — — — 1 fl. 10 kr.	Ein Platz in fünfter Reihe oben — — — 1 fl.
Ein Platz in sechster Reihe unten — — — 10 kr.	Ein Platz in sechster Reihe oben — — — 10 kr.
Ein Platz in siebter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in siebter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in achter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in achter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in neunter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in neunter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in zehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in zehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in elfter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in elfter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in zwölfter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in zwölfter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in dreizehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in dreizehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in vierzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in vierzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in fünfzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in fünfzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in sechzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in sechzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in siebzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in siebzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in achtzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in achtzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in neunzehnter Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in neunzehnter Reihe oben — — — 5 kr.
Ein Platz in zwanzigster Reihe unten — — — 5 kr.	Ein Platz in zwanzigster Reihe oben — — — 5 kr.

Der Anfang ist um 7 Uhr. Das Ende um halb 10 Uhr.

**Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni**

Divadelní cedule k představení 23. 9. 1788 / Playbill for a performance on 23 September 1788, Praha / Prague – Königliches Altstädter Nationaltheater (Nosticovo divadlo / The Nostitz Theatre), NM-ČMH 1, TP 687



**Voskové fonoválečky / Wax phonograph cylinders**

10. léta 20. století / 1910s, NM-ČMH 1, různé signatury / multiple shelf-marks





**Housle / Violin**

Nicolaus Amati, Cremona, ca. 1650  
NM-ČMH 2, E 1427



**Barokní kytara / Baroque guitar**

Ondřej Ott (Andreas Oth), Praha / Prague, ca. 1650-1660  
NM-ČMH 2, E 471



**Muzeum Bedřicha Smetany - expozice /  
The Bedřich Smetana Museum - exposition**  
Fotografie / Photograph, Oto Palán



**Muzeum Antonína Dvořáka / The Antonín Dvořák Museum**  
Fotografie / Photograph, Oto Palán

# K nedokončeným hudebnědramatickým dílům Bohuslava Martinů

Nové poznatky z jeho soukromé  
a úřední korespondence<sup>1</sup>

KATEŘINA MAÝROVÁ

**B**ohuslav Martinů (1890–1959) žil sice v době pokročilého technického rozvoje, na rozdíl od dnešní umělecké generace však byl ještě „ochuzen“ o takové vymoženosti soudobé techniky, jaké představují e-mail, fax či internet. Od roku 1923 až do své smrti pobýval v cizině a kosmopolitní způsob jeho života ho vedl k tomu, že s domovem a s mnoha svými působišti v zahraničí udržoval především písemný styk, a to jak v záležitostech úředních, tak i osobních.

Naštěstí pro současné badatele se podařilo evidovat obrovské množství pramenných písemných materiálů a svědectví, týkajících se Bohuslava Martinů, včetně rozsáhlého souboru jeho korespondence s nejrůznějšími osobami, hudebními ansámby, spolky, úředními stranami a kulturními institucemi (např. s divadly, nakladatelskými domy a autorsko-právními organizacemi).<sup>2</sup> Všechny tyto nashromážděné prameny pomáhají odhalit leckdy komplikované cesty skladatelova osobního života, dávají nahlédnout do jeho nitra, zcela spjatého se světem hudebních vizí a fantazií, a dovolují ozřejmit pozadí, na němž se odehrával zdánlivě skrytý, ale o to cílevědomější boj za prosazení jeho uměleckého kréda.

Dochovaná a dosud publikovaná umělcova korespondence se spolupracovníky ve sféře hudebního divadla (např. s Vítězslavem Nezvalem, Jindřichem Honzlem, Františkem Muzikou, Václavem Talichem a dalšími) dokazuje přesvědčivě naprosto nepředpojatý, otevřený

**1)** Tento příspěvek byl poprvé prezentován na mezinárodní muzikologické konferenci s tématem Jevištní díla Bohuslava Martinů v kontextu doby jejich vzniku, kterou uspořádala Nadace Bohuslava Martinů ve dnech 15. – 17. 12. 2000 v Praze. Autorčiným záměrem bylo upozornit na některé dosud neznámé a nezveřejněné dopisy Bohuslava Martinů, jež se určitým způsobem dotýkaly tématu konference.

**2)** Viz *Bohuslav Martinů: Dopisy domů. Z korespondence do Poličky*, ed. Iša Popelka, Mladá fronta, Praha 1996. Autor edice se v úvodu na s. 8 zmiňuje o zkatologizovaných 633 dopisech, adresovaných vesměs rodině, jež jsou uloženy v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. Viz též MAÝROVÁ, Kateřina: *Bohuslav Martinů (inventář fondu korespondence z pražských institucí a privátních zdrojů)*, Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1989. Tento soupis martinůvské korespondence, evidované převážně v pražských fondech, obsahoval v době dokončení práce 1333 inventárních jednotek. Se založením Nadace Bohuslava Martinů v Praze (NBM) a Institutu Bohuslava Martinů (IBM) se vytvořilo v Praze v 90. letech 20. století badatelské centrum s mezinárodním dosahem, jehož cílem je systematicky pokračovat v evidenci a odborném shromažďování všech dostupných hudebních i nehudebních pramenů, týkajících se skladatelova života a díla. Nedílnou součástí muzikologického výzkumu IBM tvoří pátrání po další martinůvské korespondenci a její odborné vyhodnocování. K 30. 6. 2008 je v IBM evidováno celkem 79 souborů s kopiemi martinůvské korespondence, z nichž je dosud v systému KPwin zkatologizováno 58 souborů a 21 souborů je evidováno chronologicky. Počet systematicky evidované korespondence lze odhadnout přibližně na 3000 položek.



### Bohuslav Martinů

Fotografie / Photograph, Drtikol,  
Praha / Prague, ca. 1923  
NM-ČMH 1, F 9368

Miloše Šafránka (1894–1982); ten se také nemalou měrou zasloužil o umělcovo prosazení v domácích i zahraničních hudebních kruzích.<sup>4</sup> V průběhu posledních let se díky pokračující evidenci martinůvské korespondence podařilo objevit nové zajímavé dokumenty – dopisy, a to nejen samotného Martinů, ale i jeho současníků a spolupracovníků. Úhel pohledu, kterým na tuto korespondenci nahlížíme, se může velmi lišit a zahrnout jak ediční politiku jednotlivých nakladatelství,<sup>5</sup> tak např. skladatelovu aktivitu při hledání námětů vhodných k baletnímu či opernímu zpracování. Z dopisů se tak dozvídáme o umělcových neuskutečněných záměrech a plánech v divadelní oblasti. Martinů někdy věnoval promyšlení určitého

a hledačský postoj Bohuslava Martinů ke všemu, co se bezprostředně týkalo nalézání ideálního tvaru pro jakýkoli hudebnědramatický či baletní námět. Většinu svých podstatných tvůrčích představ a idejí z oblasti hudebního dramatu, zejména opery, uveřejňoval skladatel v době premiér i v polemicky zaměřených článcích a statích. Vyhodnocování jeho početné operní i baletní tvorby ostatně potvrzuje dojem, že Martinů patřil k oněm typům tvůrců, kteří neustále hledali nové náměty, podněty a výzvy, aby dosáhli optimálního uměleckého řešení jednotlivých problémů, jimiž žilo tehdejší hudební divadlo. I když je zřejmé, že operní a baletní tvorba Martinů obsahuje jakési konstantní motivy, vybízející ho neustále k hudebnímu zpracování,<sup>3</sup> není vhodné pohlížet na jeho hudebnědramatická díla pouze jako na nějaký navzájem vnitřně propojený vývojový oblouk.

Značná část důležitých materiálů, vztahujících se k hudební a divadelní poetice Bohuslava Martinů, už byla publikována v obsáhlé práci skladatelova přítele, diplomata

3) Srov. např. BŘEZINA, Aleš: *David Pountney o Řeckých pašijích*, Harmonie, 1999, č. 9, s. 14–15. (Rozhovor s britským režisérem Davidem Poutneyem v souvislosti se světovou premiérou neznámé první verze opery Řecké pašije.)

4) Srov. *Divadlo Bohuslava Martinů*, ed. Miloš Šafránek, Editio Supraphon, Praha 1979. Problematikou hudebnědramatické tvorby Bohuslava Martinů se zabývá i další literatura, např. *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, ed. Rudolf Pečman, Praha 1967. KARBUSICKÝ, Vladimír: *Der erträumte und nacherlebte Surrealismus. Martinůs Oper „Juliette ou La clé des songes“*, in: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 13, Laaber Verlag, Hamburg 1995, s. 271–336. *Opernworkshop 1999. Bohuslav Martinů: Griechische Passion*, Bregenzer Festspiele GmbH, Bregenz 1999. DOSTÁLOVÁ, Růžena – BŘEZINA, Aleš: *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů*, Set Out, Praha 2003. RENTSCHOVÁ, Ivana: *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.

5) Viz MAYROVÁ, Kateřina – KLOS, Richard: *K problematice souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů*, in: *Kritické edice hudebních památek. Sborník příspěvků z konference katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993 a 1994*, Univerzita Palackého, Olomouc 1996, s. 105–110.

divadelního sujetu značné úsilí, než se rozhodl pro jiný, vhodnější námět. Jindy uvažoval o literárních tématech pro zhudebnění spíše jen letmo; velice záhy je opustil, když zjistil, že se pro hudebnědramatické zpracování nehodí. V každém případě však jsou tyto náměty součástí umělcevo tvořivého potenciálu:<sup>6</sup> kromě jiného nám totiž odhalují jeden důležitý rys jeho práce – otevřenost, maximální vnímavost k nejrůznějším inspiračním podnětům, která byla podvědomě zakotvena v tvůrčí metodě Martinů a umožňovala mu při vytváření hudebnědramatického tvaru nelpět pouze na jednom východisku. S obdobnou otevřeností postupoval např. vůči jednotlivým nakladatelským domům, kdy o vydávání svých operních a baletních opusů jednal hned s několika stranami najednou.

## ● PETR PAN

Jedním z dopisů, v němž Martinů píše o námětu vhodném k baletnímu zpracování, je nedatovaný dopis patrně z doby po roce 1916 a s největší pravděpodobností určený choreografu a baletnímu mistru Národního divadla v Praze, Augustinu Bergerovi (1861–1945).<sup>7</sup> O námětu se sice autor velice povrchně zmiňuje také v dopise Stanislavu Novákovi,<sup>8</sup> ale teprve z písemné nabídky Bergerovi, kdy Martinů dává svůj nový balet k posouzení a popisuje jeho obsah, vyplývá, že se jednalo o originální pohádkový sujet, který nijak nesouvisel s předchozím baletem *Stín* (1916) a rovněž byl velice vzdálen budoucí sklada- telově orientaci na sumerskou literaturu, tak jak se později manifestovala v jeho baletu *Istar* (1918–1923).<sup>9</sup> Uvažované pohádkové téma však nepostrádá prvky fikce a snové fantazie s důležitým akcentem na roli vzpomínky, tedy momenty charakteristické pro umělcův osobní sloh.<sup>10</sup>

6) O skladatelově hledání inspiračních zdrojů ze světové literatury pro vlastní tvorbu pojednává např. MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů a světová literatura*, in: *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu*, Brno 1981, s. 197–202. K obsahu torza skladatelovy osobní knihovny, která je nyní součástí sbírkových fondů Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, srov. též BŘEZINA, Aleš: *Knihovna Bohuslava Martinů*, *Hudební rozhledy* 48, 1995, č. 3, s. 33–35; BŘEZINA, Aleš: *Knihovna Bohuslava Martinů II*, *Hudební rozhledy* 48, 1995, č. 4, s. 32–33.

7) Nadace Bohuslava Martinů v Praze zakoupila tento dopis v r. 1997 v antikvariátu Erasmus v Basileji a nyní je uložen v NBM. Kromě toho Národní muzeum v Praze, Historické muzeum – divadelní oddělení vlastní pozůstalost Augustina Bergera (H 6 P 63/64), která obsahuje dopis B. Martinů z 28. 8. 1921, adresovaný Bergerovi.

8) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, př. č. 33/1978/3, dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi datovaný v Poličce, 22. (měsíc nečitelný), asi z roku 1917. Na s. 3–4 tohoto dopisu Martinů píše: „Jinak jsem pracoval na tom novém celovečerním baletě, který Ti vysvětlím v Praze a je velmi hezký a jemný a autorem libreta jsem sám (poněkud též pan J. M. Barie [sic], zemřel v Anglii 1888 [sic]). A toho už mám kus trvající půl hodiny úplně docela celý...“ Na citovaný dopis naráží i Jaroslav Mihule ve své monografii o Bohuslavu Martinů (MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*, Editio Supraphon, Praha 1974, s. 200.) Že se vskutku nejednalo o námět, který by měl něco společného s pozdějším baletem *Istar*, vyplývá až z konkrétního obsahu nyní poprvé publikovaného dopisu.

9) O baletech *Stín* i *Istar*, jejich genezi a divadelním uplatnění viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů* (pozn. č. 4), zvl. s. 19–20 a 22–25.

10) Viz zejména *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, ed. Rudolf Pečman, op. cit. v pozn. č. 4, především tyto studie: HALBREICH, Harry: *Bohuslav Martinů und die Welt des Traumes*, s. 57–74; MIHULE, Jaroslav: *Der Mensch und die Welt im musikdramatischen Schaffen Bohuslav Martinůs*, s. 75–95.

Martinů píše:

Slovutný mistře!

Dovoluji si Vás obtěžovati, a sice v záležitosti mého baletu, zda-li možno počítati s provedením. Prosím,<sup>11</sup> kdybyste působil svojí mocnou přimlouvou na pana chefa, vždyť ten ballet klade požadavky tak malé, že vypravení jeho není pro Národní divadlo takřka ničím, a co pro mne by to znamenalo, nemusím přec psáti. Myslel jsem, že bude s Copelií. Mistře, prosím Vás snažně, sdělte mi, možno-li počítati s vypravením kusu v této saisoně? A ještě s jednou věcí jdu k Vám na radu. Při mé poslední návštěvě jste mluvil o nedostatku balletu. Mistře, měl bych pro Vás celovečerní ballet, na kterém nyní pracuji, a chtěl bych se poradit, zda-li libretto vyhovuje požadavkům scény. Dovolím si napsati Vám stručný obsah: Libretto jsem si napsal sám, s částečným užitím jedné angl. novelly J. Barrieho.<sup>12</sup> Jedná se o mladé děvče Maemii,<sup>13</sup> které se nechalo zavřít přes noc v zahradách Kensingtonských. Prolog je dětský pokojík ráno, Maemie a její bratříček právě vstávají a při snídani jim vypravuje matka o oněch zahradách, o skřítcích, o Peterpanovi atd., až Maemii pojme úmysl nechati se do zahrad zavřít přes noc, což smluví se svým bratrem. To je mluvené. Balet přichází teprve v 1. dějství, a sice Maemie se skutečně nechá zavřít (bratr uteče). Sotva zaklapnou dveře, začnou se stromy protahovat a procházet, což přejde v tanec. Sem tam přicházejí malé víly a propletají se. Přibíhá víla „Hnědinka“, která neopatrně spadne do jakési louže a je odtamtud zachráněna Maemií. Mezitím přichází průvod světlých broučků a dále průvod skřítků, vil a Královna vil a květin Mab s cizím princem, o kterém vypravuje, že si přijel získat srdce některé víly. Víly před ním tančí, ale tělesný doktor stále konstatuje chlad jeho srdce. Až konečně Hnědinka vítězí. Maemie radostí nad štěstím své přítelkyně hlasitě zatleská. Všechno stichne, točí se po ní a Maemie prchá a celý dav ji honí po scéně, až Maemie klesá unavena. Ale Hnědinka zatím ji vyprosila milost. Náhle začíná sněžit a víly přemýšlejí, jak by Maemii zachránily, až konečně se ustanoví, že nad ní postaví chaloupku, což se teč stane. Chaloupka je hotová a v dálce ozve se šalmaj Peter-pana. Všechno běží do zadu za scénu. Zde by mohl končit 1. akt. Dále: všechno jako dříve. Přichází Peter-pan a hraje. Maemie se probouzí a vylézá střechem z domečku. Pak následuje představení a Maemie tančí s Peter-panem. Dochází k polibku a Peter-pan slibuje Maemii, že ji ukáže slavnost vil. Zahraje na šalmaj a se všech stran se sbíhají víly atd. Přichází i princ a Hnědinka i Královna a dívají se na tanec, kterého se i Maemie zúčastní. Na konec skřítkové předehrávají jakési divadélko a svítá, brány se otevírají a celý dav prchá. Branou vchází bratříček Maemie s matkou. Maemii jim běží vstříc a odchází s nimi. Po cestě jim vypravuje příběh té noci. S tím zajdou a opona padá. To je druhý akt.

**11)** Martinů má zřejmě na mysli svůj balet *Stín*, který byl dokončen o vánocích v roce 1916 a o jehož uvedení na pražském Národním divadle se v této době marně pokoušel. K baletu se ve svém posudku z 2. 12. 1919 kriticky vyjádřil tehdejší dramaturg opery Národního divadla Otakar Ostrčil. Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 119.

**12)** Heslo *Barrie, Sir J[ames Matthew]*, in: *The Cambridge Guide to Literature in English*, ed. Ian Ousby, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 66. Heslo *Barrie, Sir James (Matthew), Baronet*, in: *The New Encyclopaedia Britannica*, volume 1, A-Bayes, Chicago et al. 1993, s. 916. První povídky, v nichž Barrie uvedl poprvé ve známost postavu Petra Pana, byly uveřejněny v roce 1902 pod názvem *The Little White Bird*. Po nich v roce 1904 následovala hra *Peter Pan* a v roce 1911 vyšla v Londýně pohádka o Petru Panovi pod názvem *Peter and Wendy*.

**13)** Martinů používá jméno hlavní hrdinky ve tvaru Maemie nebo Maemii, jméno Peter Pan uvádí ve tvarech Peterpan, Peter-pan, Píterpan či Píter-pan. Interpunkce je doplněna podle současných pravidel. Zachovány zůstaly slovní tvary, které sice neodpovídají dnešním jazykovým normám, ale přibližují čtenáři originální text B. Martinů. V přepisu respektujeme původní podtrhávání.

Třetí akt je po určitém čase, třeba po 10 letech. Maemie již co velké děvče přichází do zahrad, aby si obnovila vzpomínky na dětství. Přichází na to samotné místo jako tenkrát a usedá na lavičku. Malí motýlkové, kroužící jí okolo hlavy, ji ukolébají v spánek a Maemie uvidí v spánku zase všechno znova. Přichází Hnědinka, princ, královna, Peter-pan atd., všechno jako tenkrát, jenže se to tančí jakoby v dálce (snad za takovou jemnou oponou organtinovou jako je z Pohádky do Pohádky), a což je hlavní, je tento balet na rozdíl od dřívějšího proveden úplně celý děťmi. Všechno je malé i Hnědinka i princ i Peter-pan a všechny víly, všechno. Tančí se a Maemie je zlákána vzpomínkami, začíná v spánku tančit zvolna s nimi. Tím se probouzí a všechno ji mizí z očí. Maemie je udivena a volá Peter-pana. Ale nikdo se neokáže, jen ozvěna se vrací. Maemie je toho všeho dětsky líto a cítí, že něco zmizelo ze života, něco krásného, co se už nikdy nevrátí. Volá stále Peter-pana a zachází hlouběji a hlouběji do zahrad, odkud je slyšet vzdalující se její hlas. Jen ozvěna po Peterpanovi se stále vrací a na scenu přibíhají malé víly s Peterpanem, které by rády jaksi se Maemii ukázaly, ale je to již nemožno. To bylo tenkrát, ale nyní již to prchlo. Scena tím končí a zdálky je slyšeti ještě hlas Maemie, volající Peterpana.

A teď prosím za prominutí, že jsem tím dlouhým dopisem Vás přepadl ve Vaši práci. A jsem tak smělý, že prosím o úsudek Váš, zda-li byste tento balet mohl potřebovat pro scénu. Mám již půl prvního aktu celou hotovou a myslím, že přes zimu to dokončím. Tedy ještě jednou prosím za prominutí a

zůstávám

v nejhlubší úctě

Bohouš Martinů

Polička

Komparací sujetu k zamýšlenému baletu B. Martinů a tvorby J. M. Barrieho dostupné v češtině i angličtině můžeme dojít k závěru, že předlohou k baletu muselo být jedno z ranějších anglických vydání dětských pohádek o Petru Panovi, a to *Peter Pan in Kensington Gardens* (Hodder and Stoughton Limited, London 1906). Martinů sice v této době anglický jazyk neovládal, Barrieho příběh mu však mohl být zprostředkován buď dobovým německým překladem, anebo ještě pravděpodobněji mu ho přeložil někdo z okruhu jeho přátel (např. Gabriela Čechová, Alice Masaryková nebo Karel Mušek).<sup>14</sup> Pohádkový námět o malém chlapci Petru Panovi, který nikdy nedospěl, a o jeho dobrodružných setkáních s holčičkou Maimie v Kensingtonském parku si získal u dětských čtenářů nesmírnou popularitu a vyšel ještě v dalších vydáních (1912, 1929) a v převyprávěných verzích.<sup>15</sup>

**14)** Zatím se nepodařilo vypátrat žádné separátní vydání tohoto příběhu, např. jako literární přílohy poličského časopisu *Jitřenka* nebo tehdejších pražských kulturních časopisů. Nelze ani vyloučit možnost, že překladatel her J. M. Barrieho Karel Mušek, který byl od roku 1889 angažován v Národním divadle v Praze jako herec a v letech 1902–1920 jako režisér, nebo někdo z členů tzv. „Anglické kolonie v Praze“, se mohl se skladatelem setkat a poskytnout mu nástin povídky J. M. Barrieho, ačkoliv se Martinů ve svém náčrtu baletního libreta držel spíše českého překladu originálních anglických jmen v Petru Panovi. Srov. dále ROSSOVÁ-HUSOVÁ, Marcela: *Karel Mušek*, in: *Lexikon české literatury*, sv. 3/1, M–O, Academia, Praha 2000, s. 384–385.

**15)** V převyprávěné verzi D. S. O'Connora vyšla tato kniha s titulem *Peter Pan Keepsake* (Chatto & Winduse, London 1907) a v úpravě G. D. Drennana pod prostým názvem *Peter Pan* (Mills & Boon, London 1909). Za uvedené informace děkuji dr. Grahamu Melville-Masonovi a za pomoc při komparaci anglických vydání dr. Michaelae Freemanové.

V českém překladu se poprvé objevil až v roce 1925.<sup>16</sup> Martinů se Barrieho předlohy držel pouze v prvních dvou dějstvích, poslední třetí dějství, tak jak ho Bergerovi v citovaném dopise líčí, je skladatelovým originálním nápadem.

## ● OKNA DO MLHY

Další zajímavé dokumenty, které nás informují o literárním námětu, jehož se Martinů nakonec vzdal, jsou dva skladatelovy dopisy z 20. let, zaslané českému literárnímu historiku, divadelnímu kritiku a básníku Otokaru Fischerovi (1883–1938).<sup>17</sup> Týkají se románu *Okna do mlhy* od českého prozaika a publicisty Jana Havlasy (1883–1964).<sup>18</sup> O souhlas použít tento námět jako předlohu k opernímu libretu žádal Martinů přímo autora románu<sup>19</sup> a výše zmiňované dopisy naznačují, že o tématu uvažoval ještě koncem července 1920. Dokazuje to např. část z prvního dopisu Martinů Fischerovi, kde celkem detailně popisuje obsah II. a III. aktu zamýšlené opery. Svým mystickým, symbolistním založením by se toto dílo řadilo ještě do skladatelovy první tvůrčí etapy. Cesta k tehdy módnímu japonskému sujetu však nebyla jednoduchá.

V Havlasově pozůstalosti<sup>20</sup> se nachází tisk čtyř povídek, které vyšly pod společným názvem *Four Japanese Tales* (Czechoslovakian Foreigners' Office, Prague 1919). Třetí povídku *The Darling of the Gods* s ústřední hrdinkou – dívkou O-Take-San obdržel Martinů ke zhudebnění zřejmě ještě dříve, než se s literátem dohodl použít pro kompozici opery jiný jeho japonský námět, který detailně popsal ve svém dopise Otokaru Fischerovi a který opravdu sujetově odpovídá románu *Okna do mlhy*.

V nezpracované části pozůstalosti se nalézá Havlasův dopis, adresovaný jeho dlouholetému příteli Ing. Miloslavu Haluzovi a datovaný 9. listopadu (recte: prosince) 1959, kde Havlasa píše:

Martinů kdysi v 1920 chtěl po mně, abych mu udělal libreto z *Oken do mlhy*, ale řekl jsem mu, že už na to není pokdy, antož jsme se chystali do Brazílie. Udělal si s mým dovolením sám první akt a zhudebnil (prý), ale prosil mne, abych mu v Paříži opatřil notový papír na celou partituru. Učinil jsem tak, z Paříže mu balík poslal, ale nikdy mně ani nepoděkoval.<sup>21</sup>

Martinů zacházel s Havlasovou literární předlohou volně: zachoval pouze jména hlavních hrdinů příběhu nešťastné lásky, O-gin-san a Genžira, a dvě důležitá místa děje, *Dívčí*

**16)** BARRIE, J. M.: *Petr Pan v Kensingtonském parku*, řada Dětská četba. Sbírkka knížek pro děti, ed. Milena Jesenská, překlad Jirka Malá, Pražská akciová tiskárna, Praha 1925.

**17)** Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, pozůstalost Otokara Fischera, př. č. LA PNP 43/56 – 67/92. První z dopisů je datován „V Poličce 8. 5. 1920“ a druhý nese datum „Polička, 24. 7. 1920“. Srov. dále MOURKOVÁ, Jarmila: *Inventář literární pozůstalosti Otokara Fischera*, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1990, inv. č. 487, s. 21.

**18)** Viz TAXOVÁ, Eva: *Havlasa, Jan*, in: Lexikon české literatury, sv. 2/I, H–J, Academia, Praha 1993, s. 106–108.

**19)** Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 27–28. Dopis Havlasův, kde spisovatel vyslovuje svůj souhlas s tím, aby si Martinů vytvořil své vlastní libreto na jeho japonský námět, je datován 20. 3. 1920.

**20)** Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, pozůstalost Jana Havlasy, př. č. 24/2000.

**21)** Srov. též pohlednici, kterou Havlasa zaslal Bohuslavu Martinů z Paříže (2. 5. 1920). Tato pohlednice je součástí pozůstalosti Marie Martinů a je uložena v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.



hory a Jošivaru.<sup>22</sup> Svě vlastní libreto pak konzultoval s Otokarem Fischerem jako uznávaným literárním expertem:

Ctěný pane !

Dovoluji si napsati Vám další scénář. První akt končí smírně, O-gin-san loučí se s Genžirem, sbor za scénou zavírá celý akt. **II. akt.** Slavnost chrysanthém v Tokiu v Jošivaře. Čilý ruch na ulicích, velké exponování sboru. Přichází Genžiro se svojí sestrou, která mu sděluje, že otec O-gin-san byl uvězněn a O-gin-san sama že se obětovala a odjela jako gejša do Jošivary. Genžiro je zdrcen a vrhá se do proudícího davu ji hledat. Přichází O-gin-san a vzpomíná na Takasaki, na Genžiro. Náhle se zarazí a cítí Genžirovu blízkost, jeho přítomnost. Přichází Genžiro. Shledání obou, silně dramatické, a úmluva podrobení se osudu a společné smrti. Celý akt je velice rušný, za stálé asistence sboru při slavnosti, tedy široce rozvržen.

**Proměna.** Lučina na Dívčích horách (z 1. jednání). Krátké jednání, v němž oba milenci loučí se s krajinou, se vším, vzpomínají na dětství atd. Úplně smírně, vyjasněné a uklidněné jednání, v němž přibližující se smrt je vykopením a dotvrzením, důvěrou v štěstí obou, které nastane v příštím shledání. Přicházejí na kraj propasti a vrhají se dolu.<sup>23</sup>

**III. akt.** Lučina na Dívčích horách. Mírný ruch na scéně. Poutníci k chrámu se střídají. Přichází Genžiro, sešlý, rozervaný, šílený. Dav si o něm vypravuje a vysvětluje jeho lásku a jeho nezdařený pokus o společnou smrt. Genžiro chová se úplně netečně ke všemu. Z dále přichází velký sbor poutníků ke chrámu. Během bohoslužby ozvou se některá známá mota, která upoutají pozornost Genžiro. Rozpomíná se na minulé příběhy a v okamžiku, kdy vzpomene na O-gin-san, ozve se za scénou její hlas, volající jej, a Genžirovi se zdá, že vidí poletovati černého motýla, sleduje jej až na kraj propasti a zřítí se dolu. Celý tento monolog i s árií O-gin-san za scénou je přerušován mluveným parlandem sboru poutníků, odříkávajících své modlitby, a vzmahajícím se v jakési náboženské blouznění, stále se vzmahajícím, takže tento akt slibuje být dramaticky silně působivý.

Proměna. Apotheosa. (Všecko v pozadí, jen matně.)

Bílé stíny pohřebního průvodu a Genžiro klečí a přichází O-gin-san, zvedá jej k sobě a oba odcházejí světlou stezkou do dálky. Zde je exponován ovšem celý aparát. Vysoké sbory ženské a dětské, orchestr z picol, fléten, a houslí za scénou atd.

Tím opera končí. V celém díle ovšem budu dělati změny dle toho, jak budu postupovati při komposici i dle toho, jak dlouhé budou jednotlivé scény, aby to bylo ucelené. Ovšem změny jenom příležitostně, hlavní děj zůstává. Děkuji Vám za Vaši ochotu i námahu a prosím, sdělte mi svoje mínění a svoje rady, milerád se dle nich zařídím. Dovoluji si gratulovat Vám k úspěchu „Herakla“. Se srdečnými pozdravy a uctivým poručením milostivé paní

jsem s projevem hluboké úcty

B. Martinů

Zda Fischer Martinů odpověděl a jakým způsobem reagoval, zatím nelze přesně zjistit.

**22)** Havlasovu sujetu se vzdáleně blíží „žaponský román“ Julia Zeyera *Gompači a Komurasaki* (Eduard Valečka, Praha 1884). Jiným způsobem pojal téma tragické lásky Joe Hloucha v cyklu povídek *Polibky smrti* (Josef R. Vilímek, Praha 1912), kde v příběhu *Chrámová tanečnice* vystupuje jako sok v lásce rytíř Kuroda Gendžiró.

**23)** Motiv společné sebevraždy milenců je v japonské literatuře a dramatu častý. Smrt z lásky je nazývána „šindžu“. V Havlasově románu se hlavní hrdinové příběhu, osudem pronásledovaná milenecká dvojice O-gin-san a Genžiro, rozhodnou spáchat společnou sebevraždu a nechají se na kolejích přejet projíždějícím vlakem. Zahyne však pouze O-gin-san a Genžiro zůstane naživu s trvale znetvořeným obličejem a v psychicky narušeném stavu.

## ● STARÁ HISTORIE

Nerealizován zůstal také skladatelův nápad zhudebnit jako komickou operu veselohru Julia Zeyera *Stará historie*. V této záležitosti korespondoval skladatel roku 1922 s Českou akademií věd a umění, jejíž IV. třídu žádal o souhlas se zhudebněním hry.<sup>24</sup> Libreto ani hudební materiál k této komické opeře se dosud nenalezly, zajímavá je však skutečnost, že Zeyerova hra mohla zprostředkovat motiv krokodýla – symbol zesměšnění odmítnutého nápadníka, který o patnáct let později použil Martinů ve své opeře *Julietta*. U Zeyera má sice tento motiv pouze epizodní charakter (srov. I. dějství, s. 8 vydání z roku 1906),<sup>25</sup> v *Juliettě* však Juliettino zesměšnění Michela při jejich setkání v lese představuje jeden z nejdramatičtějších momentů. Původní text Neveuxovy hry: »Si c'est bien cette image-la, il me semble que vous étiez complètement ridicule et que j'ai ri seulement parce que l'appartement de mes parents est plein de crocodiles empaillés ramenés des colonies, et que vous m'avez rappelé le plus gros de ces crocodiles...«<sup>26</sup> tu má svou českou paralelu: „Byl jste dokonale směšný, a smála jsem se proto, že jsme měli doma plno vycpaných krokodýlů, a Vy jste mi připomínal toho největšího!“<sup>27</sup> Aníž bychom se snažili posuzovat možnou prioritu zmíněného zdroje „krokodýlí“ symboliky v *Juliettě* ve prospěch Zeyerovy či Neveuxovy předlohy, jisté je, že v evropské literární a dramatické tradici 1. třetiny 20. století byl tento symbol poměrně častým migrujícím motivem.

## ● SVATÝ VÁCLAV

Ve třicátých letech, tedy právě v době, kdy Martinů začal hledat ideální látku pro své nové, moderní pojetí operního dramatu, ho na určitou dobu zaujal svatováclavský příběh z našich národních dějin.<sup>28</sup> Ve svém článku *Poznámky k cyklu Hry o Marii*<sup>29</sup> se skladatel zmiňuje o tom, že se snažil hledat materiál v českém lidovém divadle a ve středověkém liturgickém dramatu. Odtud vedla cesta k námětu, symbolicky spjatému s postavou knížete Václava, mučedníka a patrona české země, o němž pojednává korespondence, kterou si v průběhu března až

24) Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 28. Srov. též MAÝROVÁ, Kateřina: *Korespondence Bohuslava Martinů s Českou akademií věd a umění*, samostatná příloha časopisu *Hudební věda* XXXVII, 2000, č. 1–2, zvl. s. 23–24.

25) ZEYER, Julius: *Dramatická díla II* (Stará historie – Sulamit – Šárka), Unie, Praha 1906, zvl. s. 8.

26) NEVEUX, Georges: *Thé tre. Le Voyage de Thésée, Juliette ou la Clé des Songes, Ma Chance et ma Chance*, René Juliard, Paris 1946. Zvl. Juliette ou la Clé des Songes, s. 168. Hra poprvé vyšla tiskem v květnu roku 1930 jako příloha pařížského časopisu *Les Cahiers de Bravo*.

27) Srov. MARTINŮ, Bohuslav: *Julietta (Snář)*. Lyrická zpěvohra o 3 jednáních (klavírní výtah s textem upravil Karel Šolc), Melantrich, Praha 1947. II. jednání, scéna V. Srov. též BOSKOVITS, M.: *Krokodil*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. 2, ed. Engelbert Kirschbaum, Herbert, Rome etc. 1990, s. 659.

28) Bohuslav Martinů se inspiroval melodií středověkého svatováclavského chorálu – písně *Svatý Václave* již ve své kantátě *Česká rapsodie* z roku 1918.

29) Viz MARTINŮ, Bohuslav: *Poznámky k cyklu hry o Marii*, Divadelní list, roč. 10, č. 14, Brno, 2. 2. 1935. Srov. též ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 206–208.

června roku 1933 vyměnil s dramatikem a divadelním kritikem Stanislavem Mojžíšem-Lomem (1883–1967), tehdejším ředitelem Národního divadla v Praze (1932–1939).<sup>30</sup>

První písemný kontakt se Stanislavem Lomem navázal Martinů 3. 3. 1933; ukazuje se, že ho již tehdy zaujaly některé legendy o smrti z Bretagne a že měl v té době načrtnutou základní osnovu své budoucí opery *Hry o Marii*. Ostatně Lomovi v tomto prvním dopise sděluje:

Chtěl bych spíše styl a formu lidových her, a rovněž ne celovečerní operu, nýbrž tři nebo čtyři hry rozdílné a ne dlouhé. Něco ze zlomků našich mytů, ale upraveno lidově, dosti brutálně, abych řekl venkovsky, skoro ve stylu středověkých her, kde bych mohl užítí to, co se i dříve jmenovalo ‚la musique profane‘. Píši Vám svoji ideu jen v hrubých rysech, protože sám nemám dosud přesný sujet, na kterém bych určitě vysvětlil svoji myšlenku, ale v každém případě by to byly staré hry nebo legendy upravené pro současnou scénu.

Z dochovaných čtyř dopisů Bohuslava Martinů mají v uvedeném kontextu největší význam poslední dva. Třetí dopis, zasláný Lomovi z Paříže 8. 4. 1933, naznačuje, že návrh na zpracování svatováclavské látky zřejmě nabídl skladateli sám autor dramatu *Svatý Václav*.<sup>31</sup>

Vážený pane,

děkuji Vám srdečně za Váš dopis a za návrh ohledně dramatu o Sv. Václavu. Jestliže se shodujeme v základním řešení dramatu jako scénického mysteria, tedy Vás ujišťuji, že by mne sujet velmi lákal ku práci. Sám bych také nemyslel na tuto formu jako na slavnostní operu, nýbrž spíše jako, mohu-li to tak definovati, scénické oratorium. Řešení jako operu by mi poněkud překáželo, a myslím, že není současně ani dobře možné. Shodujete-li se s mým názorem, byl bych velmi rád, kdybyste mi poslal Vaše drama, případně s návrhem Vašeho řešení a já bych Vám napsal svoji úpravu, kterou byste dle Vaší vůle zkorigoval. Přes to, že by dílo bylo psáno pro scénu, chtěl bych se hlavně vyhnouti theatrálnímu pathosu opery, který by určitě působil rušivě, zvláště v díle s historickým sujetem. Prosté, spíše odosobněné, spíše lidské řešení by mne mnohem více zajímalo a myslím, že je to i Váš názor. [...]

**30)** Korespondence Bohuslava Martinů se Stanislavem Mojžíšem-Lomem je uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze a je součástí Lomovy pozůstalosti. Viz LA PNP, č. př. 57/68/1572–1575. Srov. dále KIRSCHNEROVÁ, Jana: *Inventář literární pozůstalosti Stanislava Mojžíše-Loma*, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1981, edice inventářů č. 385, s. 24. Celkem se jedná o čtyři dopisy Martinů Lomovi, datované 1) Cannes, 3. 3. 1933 (žádost o spolupráci na libreto pro nové dílo, které by se mělo nést v duchu lidových her, na způsob žánru *Legenda o sv. Dorotě*), 2) Paříž, 29. 3. 1933 (prosba o vyjádření, zda Lom hodlá na nové opeře spolupracovat), 3) Paříž, 8. 4. 1933 (Martinů poprvé navrhuje spolupráci na svatováclavském námětu), 4) Paříž, 25. 6. 1933 (Martinů informuje o svých scénických předstávách a názorech na vztah libreta a hudby, konkrétně zvaných na Lomově hře *Svatý Václav*). Tři kopie Lomových odpovědí na Martinů dopisy jsou rovněž součástí této pozůstalosti, srov. LA PNP, č. př. 57/68/3593–3595, viz KIRSCHNEROVÁ, op. cit., s. 49.

**31)** MOJŽÍŠ-LOM, Stanislav: *Svatý Václav. Tragická hra z českých dějin*, Aventinum, Praha 1929. Hra byla poprvé provedena jako slavnostní představení svatováclavského milenia na pražském Národním divadle 28. 9. 1929 v režii K. H. Hilara. Lom své drama později přepracoval a vydal (L. Mazáč, Praha 1935). V této nové úpravě a novém nastudování s obnovenou Hilarovou režii byl *Svatý Václav* poprvé proveden na scéně Národního divadla 7. 6. 1935.

Důvody, proč nakonec svatováclavský sujet Martinů opustil, jsou nepřímo obsaženy v posledním dopise, který skladatel odeslal Lomovi z Paříže 25. června 1933:

Vážený pane,

omlouvám se Vám za tak pozdní odpověď. Mám mnoho práce a obíral jsem se, pokud mi čas stačil, rovněž Vaší hrou, abych Vám mohl napsati něco určitého, pokud se týče mého názoru a mojí práce. Abych se Vám upřímně vyznal, jsem dosud ještě poněkud bezradný. Vaše hra se mi samozřejmě velmi líbí, ale nevidím dosud přesný charakter, který by na sebe vzalo řešení operní. Nechci rovněž tuto otázku řešiti povrchně, je to příliš vážná práce, a nechci k ní přistoupiti, aniž bych znal dosah všech možností. Také by to byla pro mne první práce toho druhu, a chtěl bych ji podniknouti s přesným vědomím toho, co chci dělat. Mám dosud jen jakési tušení, kterým směrem by se práce brala, a to je spíše řešení hudební, které je stále ohroženo konkrétním provedením scénickým, kde, jak jsem již psal, bych se chtěl vyhnouti všemu opernímu, a také rovněž ale bych se vystříhal, aby hra byla nudnou. Víím, že Vy sám byste provedl adaptaci hry pro operní scénu, ale já nemohu dosud definovati svůj názor, co se týče této úpravy, protože nemám dosud správnou představu ani celku, ani jednotlivých složek. Totiž určitou představu celku mám, ale to nedostačuje ještě k realizaci. A právě z práce tohoto druhu je důležité míti obraz velmi detailně v duchu vypracovaný a to znamená, přemyslet věc velmi důkladně, na což jsem dosud neměl dostatečný čas, který je k tomu třeba. Rozvrh hry Vaší by se mi líbil, přes to myslím, že pro hudební výraz by bylo nutno nechat jen tu nejhlavnější strukturu, bez vedlejších scén. Trochu stručný, skoro telegrafický styl dialogů by mi ovšem vadil mnoho, ale to by byla otázka úpravy. Také problem – Václav Boleslav by bylo nutno rychleji vyexponovat. To všechno jsou ostatně otázky adaptace na hudební hru. Podle mne by hra trvala nejdéle 2 hodiny a celý ráz by byl klidný, slavnostní, jako legenda, s dvěma [sic] nebo třemi body dramatického vzepjetí, jež bych nazval spíše vnější, tj. scénické, kupř. II. scéna, na hradě nebo ve stanu Jindřicha. Co se týče vnitřního dramatu, to by byl samozřejmě konflikt Boleslava a Václava a smrt Václava, ale v tom bych se právě chtěl vystříhati romantického dramatismu a chtěl bych, aby hudební výraz neopustil tón legendy, tedy vnitřní, a ne vnější tragika. Teď je ovšem otázka, stačí-li toto řešení na působivost scénického provedení operního. Otázka, kterou bych mohl zodpovědět, až bych znal Váš projekt operní úpravy. Co se týče lidových výstupů, myslím, že by ani nepřicházely v úvahu, myslím, že by vypadaly spíše jako výplň, a mám dojem, že by bylo nutno sbor uplatniti spíše jako doprovod nebo vykládače hry. Scény s vědmou by myslím byly dobré.

Omlouvám se Vám znovu, že Vám píši jen sumárně. Velmi rád bych poznal Váš vlastní názor, byť jen v obrysech, na uspořádání hry pro operní provedení.

Se srdečnými pozdravy a projevem úcty

B. Martinů

P. S. Myslím, že by bylo správné řešiti hru, jako by měla býti napsána pro provedení ve volné přírodě (kupř. na hradě, jak píšete), že by bylo možno se vyhnouti mnoha věcem, které mechanicky jsou přijímány při divadelním, scénickém řešení a které by v důsledku mohly vyvolati možnost nového řešení při provedení divadelním.

Z Lomových odpovědí vyplývá, že dramatik skladatelův zájem uvítal. Již ve svém prvním dopise ze 7. 3. 1933 se zmínil o tom, že by dal přednost celovečernímu zpracování jedné legendy před několika různými tématy (a jako možný námět navrhl vlastní hru o svatém Václavu), zároveň však upozornil na své pracovní vytížení ředitele pražského

Národního divadla. Umělecká spolupráce by podle jeho názoru byla možná až v příštím roce. O měsíc později (3. 4. 1933) sděluje Lom Martinů, že o věci přemýšlel a došel k tomuto závěru: „k Vašemu účelu nejlépe [by se] hodilo, kdybych svoje drama o Svatém Václavu zpracoval na hrdinské mysterium o tomto knížeti a světcí. Ovšem, na celý večer, protože látka toho vyžaduje, a kromě toho obecnost odmítá program, sestavený z několika menších celků...“ Pokud by skladatel souhlasil, prosil ho o vyjádření, jakou úpravu dramatu by potřeboval a s jakými lhůtami by počítal.

Třetí Lomův dopis ze 16. 5. 1933 se konečně dotýká jeho vlastní představy, jak by mělo být svatováclavské téma zpracováno:

[...] Představuji si veliké zjednodušení látky k vašemu (i mému) účelu. Chci, aby byl zachován pohyb na jevišti, děleném na tři roviny: popředí pro drobné scény lidové (Mastičkář ve staročeské literatuře), střed pro veliká sola, pozadí pro sbory. [...]

Hudebně i dramaticky si to předběžně rozvrhuji na tři díly, vesměs s ústřední funkcí motivu svatováclavského (v nejširším slova smyslu, nejen motiv chorálu):

První: konfrontace knížete Václava s českou vlastí (Vědma, zástupce pohanského mythu, tu nabude větší platnosti než v dramatu)

Druhá: konfrontace Václavova s německořímským císařstvím, ono známé přemožení Jindřicha Ptáčníka

Třetí: konfrontace Václavova s bratrstvím: prohra Boleslavova krvavého činu. Klatba vraždě. Nový člověk, nová víra: Nedej zahynouti !

Napište mi, prosím, co nejpodrobněji, jak vy si představujete dějový předpoklad pro svou skladbu, abychom si dobře rozuměli. Myslím, že oratoriem se to vůbec nesmí nazvat a s mysteriem si to ještě rozmyslíme. Snad stačí legenda, ale na to všechno je dost času. [...] Byl už vysloven zájem na provedení také někde na Hradčanech, např. ve třetím nádvoří, mezi hradem a kostelem. Týkalo se to mé hry, ale myslím, že by mnohem vhodněji se k tomu dalo použít této nové skladby, jakmile bude ustálena v Nár. divadle. A docela laická prosba: zachovejte co nejvíce, zejména v závěru, svatováclavský chorál. Na Smetanovo použití Božích bojovníků tu čeká ještě analogie. [...]

Vzájemná výměna názorů mezi Martinů a Lomem ukazuje, že dramatik měl představu slavnostního, reprezentativního celovečerního díla, ale skladatel ve své koncepci zastával již zcela jinou vizi, odlišnou od klasického chápání operního dramatu, které vycházelo ještě z divadelní a operní estetiky 19. století. Tragický námět mučednické Václavovy smrti se vzpíral uplatnění lidových profánních prvků a je možné, že právě patetický tón Lomova dramatu skladatele odradil od operní realizace této látky.

## ● POMLUVA

Ve skladatelově korespondenci s básníkem Miloslavem Burešem z 20. 4. 1956<sup>32</sup> a 22. 5. 1956<sup>33</sup> je zmíněn nápad zpracovat krátkou povídku Antona Pavloviče Čechova formou jednoaktové komické opery.<sup>34</sup> Martinů ji v dopise z 20. 4. 1956 označuje jako Pomluva

32) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, sign. PBM KB 6.

33) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, sign. PBM KB 645.

34) MAÝROVÁ, Kateřina: *B. Martinů – jeho přátelé, žáci a současníci ve světle korespondence, dochované v pražských institucionálních i privátních fondech*, in: *Colloquium Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries*, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 1990, s. 105–111.

a stručně charakterizuje Burešovi její obsah.<sup>35</sup> Dalším dokumentem, ilustrujícím skladatelův zájem o tento námět, je strojopisná synopse libreta s rukopisným přípisem Martinů, která pochází z literární pozůstalosti Bedřicha Slavíka.<sup>36</sup> Druhá strojopisná synopse libreta a xerokopie anglického tisku této Čechovovy povídky (*The Slanderer*), z něhož Martinů nejspíše vycházel, jsou uloženy v pozůstalosti Charlotty Martinů.<sup>37</sup> Komický námět o trapné příhodě učitele krasopisu Sergeje Kapitonyče Achinějeva Martinů zaujal a jedině postupující smrtelná choroba ho odvedla od plánu uskutečnit „novou *Prodanou*“.

S každým literárním námětem pracoval Bohuslav Martinů velmi samostatně a kreativně, s porozuměním pro konečný divadelní tvar zamýšleného baletního nebo operního opusu. Nerealizované práce nejsou v tomto ohledu výjimkou. O šíři skladatelových zájmů a inspirací z oblasti světové i naší literatury svědčí jeho dochovaná privátní a úřední korespondence a nabízí další možnosti, jak na tuto sondu navázat.



**Stanislav Mojžiš-Lom**

Fotografie / Photograph, Vaněk Praha  
NM-ČMH, fond Urbánek

**35)** ČECHOV, Anton Pavlovič: *Celá Rus* (výbor z povídek). Klevety, Vydavatelstvo Družstevní práce, Praha 1950. Vůbec poprvé vyšla tato povídka separátně v Petrohradě r. 1883 (časopis *Oskolki*, č. 46, 12. 11. 1883, s. 4–5).

**36)** Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, č. př. 110/2000. Bedřich Slavík zamýšlel napsat monografii o M. Burešovi, a proto si zapůjčil od Burešovy rodiny vybrané materiály. Touto cestou se kopie synopse ocitla ve Slavíkově pozůstalosti.

**37)** Synopse libreta je odborně zpracována v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce (soubor nenotových autografů Bohuslava Martinů, signatura PBM Na 55). Martinů čerpal z anglického překladu Hermana Bernsteina (*Globe and Commercial Advertiser*, London 1901).

# The Unfinished Stage Works of Bohuslav Martinů:

New Findings from  
his Personal and Professional Correspondence<sup>1</sup>

KATEŘINA MAÝROVÁ

Based on unknown and previously unpublished letters of Bohuslav Martinů from ca. 1917 to 1956, the author discusses several subjects for musical-dramatic works this Czech composer considered but never realized: *Peter Pan* by J.M. Barrie, *Okna do mlhy* (Windows into the Mist) by Jan Havlasa, *Stará historie* (An Old Story) by Julius Zeyer, *Svatý Václav* (St. Wenceslas) by Stanislav Mojžíš-Lom, and *The Slanderer* by A.P. Chekhov. The letters are presented either in full or in quotations that contain their most important passages. Each is accompanied by commentary placing Martinů's thoughts in the context of their time. The study is a contribution toward knowledge of Martinů's aesthetic opinions and his work with literary subjects.

opera - ballet - Martinů - correspondence - Peter Pan - literary subject - Czech music of the twentieth century - Julius Zeyer - A.P. Chekhov

**B**ohuslav Martinů (1890-1959) lived at a time when technological development was quite advanced, but in comparison with today's generation of artists he was still 'deprived' of such conveniences of modern technology as e-mail, fax, and the internet. His life abroad from 1923 until his death and his cosmopolitan way of living meant he had to rely mainly on written correspondence for contact with his homeland and with many of his places of work abroad, in both personal and professional matters.

Fortunately for today's researchers, it has been possible to catalogue an enormous quantity of written source materials pertaining to Martinů, including a large amount of his correspondence with the most varied persons, music ensembles, associations, offices, and cultural institutions, e.g. with theatres, publishing houses, and copyright

**1)** This study was first presented at an international musicological conference on *The Stage Works of Bohuslav Martinů in the Context of Their Time*, held by the Bohuslav Martinů Foundation 15-17 Dec. 2000 in Prague. The author's intent was to draw attention to some previously unknown and unpublished letters of Martinů having a bearing on the subject of the conference.

organizations.<sup>2</sup> All these assembled sources help to reveal the sometimes complicated paths of Martinů's personal life, providing insight into his inner thoughts—so closely associated with the world of musical visions and fantasy—and allow us to clarify the background against which his seemingly hidden but thus all the more purposeful struggle to realize his artistic credo was played out.

Martinů's preserved and published professional correspondence with colleagues in the sphere of musical theatre (e.g. with Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, František Muzika, and Václav Talich) demonstrates convincingly his absolutely unbiased, open, and searching attitude toward everything related directly to finding an ideal form for any musical-dramatic or ballet subject. Martinů made public most of his fundamental artistic notions and ideas concerning musical drama, especially opera, at the times of his premieres, sometimes in argumentative articles and essays. In any case evaluation of his numerous operatic and ballet works confirms the impression that he was the type of artist who constantly sought new subjects, stimuli, and challenges to achieve the optimal artistic solution to various problems with which musical theatre of the time was concerned. Although it is clear that his operas and ballets contain certain constant elements in their subjects that always lured him toward musical treatment,<sup>3</sup> it is not appropriate to view his musical-dramatic works only as a sort of internally interconnected developmental arch.

A considerable portion of the important source materials relating to Martinů's musical and theatrical poetics has already been published in a large work by his friend the diplomat Miloš Šafránek (1894-1982), who also deserves much credit for promoting

**2)** See *Bohuslav Martinů: Dopisy domů. Z korespondence do Poličky* (Bohuslav Martinů's Letters Home: From the Letters to Polička), ed. Iša Popelka, Prague: Mladá fronta, 1996. On p. 8 in his introduction Popelka mentions 633 catalogued letters Martinů addressed to members of his family now deposited in the Památník Bohuslava Martinů (Bohuslav Martinů Memorial) in Polička. And MAÝROVÁ, Kateřina, *Bohuslav Martinů (inventář fondu korespondence z pražských institucí a privátních zdrojů)* (Bohuslav Martinů: An Inventory of Correspondence Held by Prague Institutions and Privately), Prague: Národní muzeum – Muzeum české hudby (National Museum - Museum of Czech Music), 1989. This catalogue of Martinů's correspondence, mainly held in Prague institutions, shows 1,333 items inventoried by that time.

With establishment of the Nadace Bohuslava Martinů v Praze (NBM—the Bohuslav Martinů Foundation in Prague) and the Institut Bohuslava Martinů (IBM) in the 1990s a research centre was formed in Prague having international outreach, whose aim is to continue systematically in collecting and professional cataloguing of all accessible musical and non-musical sources related to Martinů's life and work. An inseparable part of the IBM's musicological research consists of searching for additional correspondence of Martinů and professional evaluation thereof. By 30 June 2008 there was a total of seventy-nine sets with copies of Martinů's correspondence inventoried at the IBM, of which fifty-eight sets have been computer-catalogued in the KPwin system so far and twenty-one are inventoried chronologically. The number of items of correspondence catalogued systematically can be estimated at ca. 3,000.

**3)** Cf. e.g. BŘEZINA, Aleš, 'David Pountney o Řeckých pašijích' (David Pountney on *The Greek Passion* [an interview with the British stage director on the occasion of the world premiere of the previously-unknown first version of this opera]), *Harmonie*, 1999, No. 9, pp. 14-15.



Martinů in both Czech and foreign musical circles.<sup>4</sup> In recent years continuing collection and cataloguing of Martinů's correspondence has led to discovery of new and interesting documents—letters written not only by Martinů himself but by his contemporaries and collaborators.

The points of view from which we examine this correspondence may vary widely and may include both publishing policies of various publishing houses<sup>5</sup> and e.g. Martinů's activities in seeking suitable subjects for treatment as ballets or operas. Thus from these letters we learn about Martinů's intentions and plans in the area of theatre that remained unfulfilled. He sometimes devoted considerable efforts to pondering a certain theatrical subject before deciding in favour of different, more suitable material. At other times he considered setting literary material to music only briefly, soon abandoning the idea when he realized the material was not appropriate for musical-drama treatment. In any case, however, these rejected subjects represent a part of Martinů's creative potential:<sup>6</sup> among other things they reveal one important trait of his work—openness and maximum receptiveness to the most varied inspirational stimuli. This trait was subconsciously anchored in his creative method and allowed him to devise a musical-dramatic form without clinging to a single point of view. He proceeded with analogous openness e.g. in relations with various publishing houses when he negotiated with several parties at the same time concerning publication of his operas and ballets.

## ● PETER PAN

One of the letters in which Martinů writes about a subject suitable for treatment as a ballet is an undated letter apparently written not long after 1916, addressed in all likelihood to the choreographer and ballet master of the National Theatre in Prague Augustin Berger

4) Cf. ŠAFRÁNEK, Miloš, ed., *Divadlo Bohuslava Martinů* (The Theatre of Bohuslav Martinů), Prague: Editio Supraphon, 1979. Concerning Martinů's stage works see also e.g. PEČMAN, Rudolf, ed., *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, Prague, 1967; KARBUSICKÝ, Vladimír, 'Der erträumte und nacherlebte Surrealismus. Martinůs Oper *Juliette ou La clé des songes*', in *Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 13, Hamburg: Laaber Verlag, 1995, pp. 271-336; *Opernworkshop 1999. Bohuslav Martinů: Griechische Passion*, Bregenz: Bregenzer Festspiele GmbH, 1999; DOSTÁLOVÁ, Růžena - BŘEZINA, Aleš, *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů* (*The Greek Passion: The Fate of One Opera—Correspondence of Nikos Kazantzakis with Bohuslav Martinů*), Prague: Set Out, 2003; and RENTSCHOVÁ, Ivana, *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.

5) See MAYŘOVÁ, Kateřina - KLOS, Richard, 'K problematice souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů' (Issues Concerning the Complete Critical Edition of the Works of Bohuslav Martinů), in *Kritické edice hudebních památek. Sborník příspěvků z konferencí katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993 a 1994* (Critical Editions of Musical Monuments: A Collection of Contributions from Conferences of the Department of Musicology of the College of Liberal Arts of Palacký University in Olomouc in 1993 and 1994), Olomouc: Univerzita Palackého, 1996, pp. 105-10.

6) Martinů's searches for inspiration for his works in world literature are discussed e.g. in MIHULE, Jaroslav, 'Bohuslav Martinů a světová literatura' (Bohuslav Martinů and World Literature), in *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu* (Music of Slavic Nations and Its Influence on European Musical Culture), Brno, 1981, pp. 197-202. Concerning the content of the torso of Martinů's personal library held today in the collections of the Bohuslav Martinů Memorial in Polička cf. also BŘEZINA, Aleš, 'Knihovna Bohuslava Martinů' and 'Knihovna Bohuslava Martinů II' (Bohuslav Martinů's Library [an article published in two parts]), *Hudební rozhledy*, Vol. 48 (1995), No. 3, pp. 33-35 and No. 4, pp. 32-33.

(1861-1945).<sup>7</sup> Martinů refers to the same subject in passing in a letter to Stanislav Novák,<sup>8</sup> but only the letter to Berger, where Martinů offers his new ballet for assessment and describes its plot, allows us to understand that this was a new fairy-tale subject in no way related to his previous ballet *Stín* (The Shadow), and was also far removed from his future orientation toward Sumerian literature as manifested in his ballet *Istar* (1918-23).<sup>9</sup> However, the fairy-tale subject Martinů was considering is not lacking in elements of fiction and dreamy fantasy with major emphasis on the role of reminiscence—features characteristic of his personal style.<sup>10</sup>

Martinů writes:

Esteemed master!

I take the liberty of troubling you in the matter of my ballet, as to whether its performance may be expected.<sup>11</sup> Please try to exert your powerful influence with the director. After all, this ballet poses such modest demands that staging it is almost nothing for the National Theatre, and I don't have to tell you how much this would mean to me. I thought it would be with *Coppélia*. Master, I beg of you, let me know—can it be expected that this piece will be staged this season? And I also ask your advice in one other matter. During my last visit you spoke of a lack of ballets. Master, I would have a full-length ballet for you on which I'm presently working, and I should like your advice as to whether the libretto meets the requirements of the theatre. Allow me to give you a brief summary. I wrote the libretto myself, with partial usage of an

**7)** This letter was purchased by the Bohuslav Martinů Foundation in Prague in 1997 from the Erasmus antiquarian dealership in Basel, Switzerland and is now deposited with the Foundation. In addition, the Theatrical Division of the Historical Museum of the National Museum in Prague possesses memorabilia from the estate of Augustin Berger (Catalogue No. H 6 P 63/64) including a letter from Martinů to Berger of 28 August 1921.

**8)** Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Acquisition No. 33/1978/3, letter from Martinů to Stanislav Novák dated 'in Polička 22 [month illegible]', probably written in 1917. On pp. 3-4 of this letter Martinů writes:

Otherwise I have been working on that new full-length ballet, which I'll explain to you in Prague; it is very nice and fine, and the libretto is by me (also a little by Mr. J.M. Barie [sic], who died in England in 1888 [sic]).

And I already have a whole section of it lasting half an hour.

This letter is mentioned in MIHULE, Jaroslav, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla* (Bohuslav Martinů: A Profile of His Life and Work), Prague: Editio Supraphon, 1974, p. 200. That the subject had nothing to do with Martinů's later ballet *Istar* is evident only from the particular content of the letter now being published for the first time.

**9)** Concerning the ballets *Stín* and *Istar*, including their genesis and stagings, see ŠAFRÁNEK, op. cit., especially pp. 19-20 and 22-25.

**10)** See especially PEČMAN, op. cit., in particular two studies therein: HALBREICH, Harry, 'Bohuslav Martinů und die Welt des Traumes' (pp. 57-74) and MIHULE, Jaroslav, 'Der Mensch und die Welt im musikdramatischen Schaffen Bohuslav Martinůs' (pp. 75-95).

**11)** Here Martinů apparently has in mind his ballet *Stín*, which he finished at Christmas in 1916 and which he was trying in vain to have staged at the National Theatre in Prague at that time. Otakar Ostrčil, dramaturg of the opera of the National Theatre during that period, criticized the work in his assessment of 2 Dec. 1919. See ŠAFRÁNEK, op. cit., p. 119.

English story by J. Barrie.<sup>12</sup> It involves a young girl, Maemie,<sup>15</sup> who had herself locked in Kensington Gardens overnight. The prologue is in a children's bedroom in the morning. Maemie and her little brother are just getting up, and during breakfast their mother tells them about those gardens, about the elves, about Peter Pan, etc., until Maemie gets the idea of having herself locked in the gardens overnight, which she arranges with her brother. This is spoken. The ballet doesn't begin until the first act, when Maemie is actually locked in. (The brother runs away.) Hardly has the gate shut when the trees begin to stretch and walk about, which passes into a dance. Here and there little fairies come out and weave amongst each other. A fairy named 'Hnědinka' [a Czech translation of Barrie's 'Brownie'—translator's note] runs in and carelessly falls into some sort of puddle, from which she is rescued by Maemie. In the meantime a procession of fireflies approaches, and then a procession of elves, fairies, and the queen of the fairies and flowers Mab together with a foreign prince who, she says, has come to win the heart of one of the fairies. The fairies dance before him, but a doctor finds that his heart remains cold. Until finally Hnědinka triumphs. Maemie applauds loudly in joy over the good fortune of her friend. Everyone falls silent. They turn on her, Maemie flees, and the whole crowd chases her about the stage until Maemie collapses exhausted. But in the meantime Hnědinka has won a pardon for her. Suddenly it begins to snow and the fairies ponder how to save Maemie, until finally it is decided that they will build a cottage over her, which happens. The cottage is finished and in the distance sounds the pipe of Peter Pan. Everyone runs to the back and off the stage. This could be the end of the first act. Then: everything as before. Peter Pan enters and plays his pipe. Maemie wakes up and climbs out of the little house through the roof. Then the two are introduced and Maemie dances with Peter Pan. They kiss and Peter Pan promises to show Maemie the fairies' festival. He plays his pipe and fairies run in from all sides, etc. The prince also enters, and Hnědinka and the queen, and they watch the dance in which Maemie also participates. In the end the elves perform a sort of little play and dawn arrives, the gates open, and the whole crowd runs away. Through the gate come Maemie's little brother and their mother. Maemie runs to them and leaves with them. Along the way she tells them the events of the night. They walk off the stage and the curtain falls. This is the second act.

The third act takes place after a lapse of time, perhaps ten years. Maemie, now a young woman, comes to the gardens to refresh the memories of her childhood. She comes to the place where it all happened and sits down on a bench. Little butterflies circling around her head lull her to sleep, and in her sleep Maemie sees everything again. Hnědinka, the prince, the queen, Peter Pan, etc., enter, everything as before, except that the dancing seems to be in the distance (perhaps behind a thin curtain as in *Z pohádky do pohádky* [From Fairy Tale to Fairy Tale—a ballet by Oskar Nedbal—translator's note], and most importantly this ballet, unlike the earlier one, is performed entirely by children. All the dancers are little, including Hnědinka, the prince, Peter Pan, and all the fairies—everyone. They dance and Maemie is enticed by her memories.

**12)** 'Barrie, Sir J[ames] [Matthew]', in *The Cambridge Guide to Literature in English*, ed. Ian Ousby, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 66. Also 'Barrie, Sir James (Matthew), Baronet', in *The New Encyclopaedia Britannica*, Vol. 1, A-Bayes, Chicago etc., 1993, p. 916. Barrie first introduced the character of Peter Pan in stories published in 1902 under the title *The Little White Bird*. Then in 1904 came the play *Peter Pan*. The fairy tale about Peter Pan was published in London in 1911 under the title *Peter and Wendy*.

**13)** Martinů uses the form 'Maemie' for the name of the main heroine, whom Barrie calls 'Mamie'. For Peter Pan Martinů uses the forms 'Peterpan', 'Peter-pan', 'Piterpan', and 'Piter-pan'. Underlining of words in the translation of Martinů's letter is according to the original.

In her sleep she begins to dance slowly with them. Then she wakes up and everything disappears before her eyes. Maemie is astonished and calls for Peter Pan. But nobody appears—only an echo comes back. Maemie is sorry about all this like a child and feels that something has disappeared from her life, something beautiful that will never return. She continuously calls for Peter Pan and goes deeper and deeper into the gardens, from which her voice can be heard growing more distant. Only the echo of the call for Peter Pan comes back again and again, and little fairies run onto the stage with Peter Pan; they want to show themselves to Maemie somehow, but it's no longer possible. That was then, but now it's vanished. With this the scene ends and from the distance Maemie's voice calling for Peter Pan can still be heard.

And now I beg your pardon that I've interrupted your work with this long letter. And I'm so bold as to ask your opinion as to whether you might need this ballet for the theatre. I already have half of the first act completely finished, and I think during the winter I'll complete it. So once more I beg your pardon and

remain  
in deepest respect  
Bohouš Martinů  
Polička

Comparison of the story of Martinů's intended ballet with J.M. Barrie's works available in English and/or in Czech translation leads us to conclude that Martinů must have been using one of the earlier English editions of the children's fairy tale about Peter Pan, namely *Peter Pan in Kensington Gardens* (London: Hodder and Stoughton Limited, 1906). Martinů did not understand English at that time, but he may have used a German translation or, more likely, one of his friends or acquaintances may have translated the story for him, e.g. Gabriela Čechová, Alice Masaryková, or Karel Mušek.<sup>14</sup> The fairy tale of the boy Peter Pan who never grew up and his adventurous encounters with the girl Mamie in Kensington Gardens won immense popularity among young readers and was published in two more editions in 1912 and 1929 as well as in adapted versions.<sup>15</sup> The first Czech translation did not appear until 1925.<sup>16</sup> Martinů adhered to Barrie's story only in his first two acts; the closing third act, as he described it to Berger in the quoted letter, was of his own invention.

**14)** No separate publication of this story, e.g. as a literary supplement to the *Polička* magazine *Jitřenka* (Morning Star) or one of the Prague cultural revues of the time, has yet been found. It is possible that Karel Mušek, who had been engaged by the National Theatre as an actor in 1889, who served as a stage director there from 1902 to 1920, and who translated some of Barrie's plays, or perhaps one of the members of the 'English colony in Prague' of that time, may have met Martinů and given him an outline of Barrie's story—although in his outline of the ballet libretto Martinů tended to use Czech translations of the original English names. Cf. also ROSSOVÁ-HUSOVÁ, Marcela, 'Karel Mušek', in *Lexikon české literatury* (An Encyclopaedia of Czech Literature), Vol. 3/1, M-O, Prague: Academia, 2000, pp. 384-85.

**15)** This book was published as retold by D.S. O'Connor under the title *Peter Pan Keepsake* (London: Chatto & Windus, 1907), and in an adaptation by G.D. Drenman as simply *Peter Pan* (London: Mills & Boon, 1909). I thank Graham Melville-Mason for this information, and Michaela Freemanová for help in comparing the English editions.

**16)** BARRIE, J.M., *Petr Pan v Kensingtonském parku* (Peter Pan in Kensington Park), trans. Jirka Malá, Prague: Pražská akciová tiskárna, 1925, in the series *Dětská četba. Sbíрка knížek pro děti* (Children's Reading: A Collection of Books for Children), ed. Milena Jesenská.

## ● WINDOWS INTO THE MIST

Additional interesting documents that inform us about a literary subject Martinů abandoned in the end are two letters of his from the 1920s to the Czech literary historian, theatre critic and poet Otokar Fischer (1883-1938)<sup>17</sup> concerning the novel *Okna do mlhy* (Windows into the Mist) by the Czech prose writer and journalist Jan Havlasa (1883-1964),<sup>18</sup> whom Martinů had asked directly for permission to use this story as the basis for an opera libretto.<sup>19</sup> The two letters to Fischer indicate he was still considering the subject in late July 1920, as shown e.g. by the part of the first letter where he describes in some detail the content of the second and third acts of the intended opera. The mystical, symbolic orientation of this work would place it still within Martinů's first compositional period. However, the path to the then-fashionable Japanese subject was not simple.

The papers from Havlasa's estate include a printed copy of four stories published under the collective title *Four Japanese Tales* (Prague: Czechoslovakian Foreigners' Office, 1919).<sup>20</sup> Martinů apparently received the third of them, called 'The Darling of the Gods', with a girl heroine named O-Take-San, for musical treatment some time before he and the writer agreed on use of a different Japanese story of his for an opera, namely *Okna do mlhy*, as described in detail in Martinů's letter to Fischer which corresponds to that novel.

The uncatalogued part of the papers from Havlasa's estate includes a letter he wrote to his long-time friend Miloslav Haluza dated 9 November [should be December] 1959 where he says:

Sometime in 1920 Martinů wanted me make *Okna do mlhy* into a libretto for him, but I told him I no longer had time because we were preparing to leave for Brazil. With my permission he wrote the first act himself, and (he said) set it to music, but he asked me to get him staff paper in Paris for the whole score. I did so, and sent him the package from Paris, but he never even thanked me.<sup>21</sup>

Martinů treated Havlasa's work freely, keeping only the names of the main heroes O-gin-san and Genzhiro in this story of unhappy love, and two important sites of the action—The Maidens' Mountains and Yoshiwara.<sup>22</sup> He then asked Otokar Fischer, a renowned literary expert, for advice:

**17)** Památník národního písemnictví v Praze (Memorial of National Literature in Prague), Literary Archive, in the collection from the estate of Otokar Fischer, Acquisition Nos. LA PNP 43/56-67/92. The first of the letters is dated 'In Polička, 8 May 1920', and the second 'Polička, 24 July 1920'. Cf. also MOURKOVÁ, Jarmila, *Inventář literární pozůstalosti Otokara Fischera* (Inventory of the Literary Estate of Otokar Fischer), Prague: Literární archiv Památníku národního písemnictví, 1990, Inventory No. 487, p. 21.

**18)** Cf. TAXOVÁ, Eva, 'Havlasa, Jan', in *Lexikon české literatury* (An Encyclopaedia of Czech Literature), Vol. 2/I, H-J, Prague: Academia, 1993, pp. 106-08.

**19)** See ŠAFRÁNEK, op. cit., pp. 27-28. Havlasa's letter granting Martinů permission to write his own libretto using his Japanese subject is dated 20 March 1920.

**20)** Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague, papers from the estate of Jan Havlasa, Acquisition No. 24/2000.

**21)** Cf. also Havlasa's postcard of 2 May 1920 sent to Martinů from Paris. This postcard is found in the papers from the estate of Marie Martinů, deposited in the Bohuslav Martinů Memorial in Polička.

**22)** Remotely resembling Havlasa's subject is Julius Zeyer's 'Japanese novel' *Gompači a Komurasaki* (Gompachi and Komurasaki), published in Prague by Eduard Valečka in 1884. Joe Hloucha conceived the theme of tragic love differently in his series of stories *Polibky smrti* (Kisses of Death), published in Prague by Josef R. Vilímek in 1912, where one of the heroes in the story 'Chrámová tanečnice' (The Temple Dancer) is the knight Kuroda Gendžiró.

Honoured sir!

I take the liberty of describing for you the continuation of the story. The first act ends in reconciliation. O-gin-san parts with Genzhiro and an off-stage chorus ends the whole act. **Act II.** The chrysanthemum festival in Tokyo, in Yoshiwara. Hustle and bustle in the streets, prominent use of the chorus. Genzhiro enters with his sister, who tells him that O-gin-san's father has been imprisoned and that O-gin-san has sacrificed herself and gone to Yoshiwara to work as a geisha. Genzhiro is crushed and throws himself into the streaming crowd to look for her. O-gin-san enters and recalls Takasaki and Genzhiro. Suddenly she stops and feels Genzhiro's closeness, his presence. Genzhiro enters. Their meeting, highly dramatic, and their agreement to submit to fate and death together. The whole act is very busy, with constant assistance from the chorus during the festival, thus laid out broadly.

**Scene change.** A meadow in the Maidens' Mountains (from the first act). A short act in which the two lovers part with the land, with everything, recall their childhood, etc. A completely reconciled, luminous, and calm act, in which the approaching death is a redemption and affirmation through faith in the happiness that both will experience at their next meeting. They come to the edge of a chasm and throw themselves down.<sup>25</sup>

**Act III.** A meadow in the Maidens' Mountains. Mild bustle on the stage. Pilgrims take turns going to the temple. Genzhiro arrives, decrepit, chaotic, and mad. The crowd talks about him and explains his love and his failed attempt at a shared death. Genzhiro shows complete indifference to everything. A large chorus of pilgrims comes to the temple from afar. During the worship service some well-known sayings are heard and attract Genzhiro's attention. He reminisces about experiences of the past. When he recalls O-gin-san, her voice is heard calling him from off stage, and it seems to Genzhiro that he sees a black butterfly fluttering about. He follows it to the edge of the chasm and plummets into it. This whole monologue including the off-stage aria of O-gin-san is periodically interrupted by a spoken parlendo of the chorus of pilgrims chanting out their prayers and waxing into a sort of religious delirium, constantly strengthening, so this act promises to be very effective dramatically.

Scene change. Apotheosis. (Everyone in the background, only vaguely visible).

The white shadows of a funeral procession. Genzhiro kneels. O-gin-san enters and lifts him to herself, and both walk into the distance on a luminous path. Here of course the whole apparatus is deployed. High choruses of women and children, orchestra of piccolos, flutes, and violins off stage, etc.

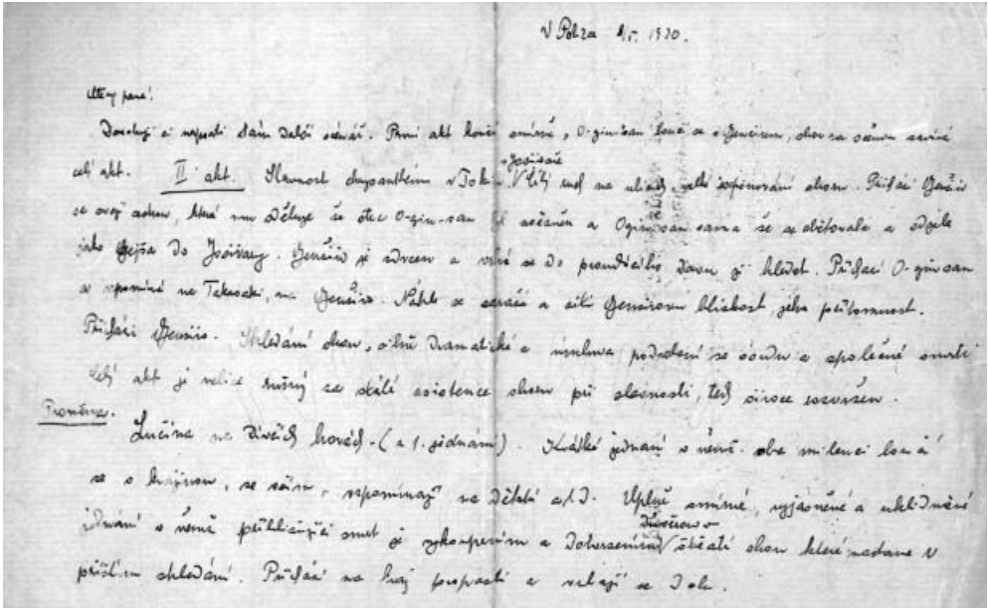
With this the opera ends. In the whole work, however, I'll make changes according to how I proceed in composing it and according to how long the individual scenes are, so that it will be unified. But only occasional changes—the main action remains. I thank you for your willingness and trouble. Please let me know your opinion and your advice; I shall be glad to be guided by them. Allow me to congratulate you on the success of *Heracles*. With cordial greetings and respectful regards to your gracious wife,

in deep respect

B. Martinů

So far it has not been possible to determine whether Fischer answered Martinů or in what way.

**23)** The subject of shared suicide of lovers is frequent in Japanese drama and literature, where the term 'shinju' means death out of love. In Havlasa's novel the main characters O-gin-san and Genzhiro—the pair of lovers condemned by fate—decide to commit suicide together under the wheels of a passing train. However, only O-gin-san dies; Genzhiro survives, but is psychically disturbed and has a permanently disfigured face.



**Dopis Bohuslava Martinů Otokaru Fischerovi / Bohuslav Martinů's Letter to Otokar Fischer**

Polička, 8. 5. 1920, rukopis, citát z 1. strany dopisu /

Polička, on 5 May, 1920, manuscript, quotation from the first page of the letter

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP) /

The Literary Archive of the Museum of Czech Literature, č. př. / shelf-mark 43/56

● **AN OLD STORY**

Another idea of Martinů's that remained unrealized was that of setting Julius Zeyer's comedy *Stará historie* (An Old Story) to music as a comic opera. In 1922 he corresponded in this matter with the Czech Academy for Sciences, Literature, and Art, asking the institution's Section IV for permission to set the play to music.<sup>24</sup> So far neither a libretto nor any music for this opera have been discovered. It is interesting, however, that Zeyer's play may have provided an idea Martinů used fifteen years later in his opera *Julietta*: a crocodile as a symbol for ridiculing a rejected suitor. Although with Zeyer this motive is only episodic (see p. 8 in Act I in the 1906 edition),<sup>25</sup> in *Julietta* the scene of Julietta ridiculing Michel during their meeting in the forest constitutes one of the most dramatic moments. The original text of Neveux's play:

Si c'est bien cette image-la, il me semble que vous étiez complètement ridicule et que j'ai ri seulement parce que l'appartement de mes parents est plein de crocodiles

**24)** See ŠAFRÁNEK, op. cit., p. 28. Cf. also MAÝROVÁ, Kateřina, 'Korespondence Bohuslava Martinů s Českou akademií věd a umění' (Correspondence of Bohuslav Martinů with the Czech Academy of Sciences and Art), independent supplement to *Hudební věda* (Musicology), Vol. 37 (2000), Nos. 1-2, especially pp. 23-24.

**25)** ZEYER, Julius, *Dramatická díla II (Stará historie – Sulamit – Šárka)* (Dramatic Works, Vol. II: An Old Story, Sulamit, Šárka), Prague: Unie, 1906, pp. 1-85, especially p. 8.

empaillés ramenés des colonies, et que vous m'avez rappelé le plus gros de ces crocodiles.<sup>26</sup>

is paralleled by a sentence in Czech saying:

You were utterly ridiculous, and I laughed because we had many stuffed crocodiles at home and you reminded me of the biggest one!<sup>27</sup>

Without attempting to determine which source (Zeyer or Neveux) was primary for the crocodile symbolism in *Julietta*, we can be certain that this symbol was a relatively frequent migratory motive in the European literary and dramatic tradition of the first third of the twentieth century.

### ● SAINT WENCESLAS

In the 1930s, i.e. just at the time Martinů was beginning to seek an ideal subject for his new, modern conception of operatic drama, he was fascinated for a time with the story of svatý Václav (St. Wenceslas) from Czech national history.<sup>28</sup> In his article 'Poznámky k cyklu Hry o Marii' (Notes on the Series *The Plays of Mary*)<sup>29</sup> he mentioned that he sought material in Czech folk theatre and in Medieval liturgical drama. From here the path led to a subject symbolically connected with the figure of Prince Wenceslas, martyr and patron of the Czech lands, as we learn from correspondence Martinů exchanged from March through June 1933 with the playwright and theatre critic Stanislav Mojžíš-Lom (1883-1967), director of the National Theatre in Prague from 1932 to 1939.<sup>30</sup>

Martinů established written contact with Lom in a letter of 3 March 1933, which shows that already at that time he was interested in some legends about death from Brittany, and that he had a basic outline sketched for his future opera *Hry o Marii*. Otherwise he wrote:

**26)** NEVEUX, Georges, *Thé tre. Le Voyage de Thésée, Juliette ou la Clé des Songes, Ma Chance et ma Chanson*, Paris: René Julliard, 1946; see especially p. 168 in *Juliette ou la Clé des Songes*. This play was first published in May 1930 as a supplement to the Parisian journal *Les Cahiers de Bravo*.

**27)** Cf. MARTINŮ, Bohuslav, *Julietta (Snář)*. Lyrická zpěvohra o 3 jednáních (Juliette or The Key to Dreams: A Lyrical Opera in Three Acts), piano-vocal reduction with text prepared by Karel Šolc, Prague: Melantrich, 1947, Act II, Scene V. Cf. also BOSKOVITS, M., 'Krokodil' in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 2, ed. Engelbert Kirschbaum, Rome, etc.: Herbert, 1990, p. 659.

**28)** Martinů had already been inspired by the melody of the medieval chant Svatý Václave (Oh, St. Wenceslas) in his cantata *Česká rapsodie* (Czech Rhapsody) from 1918.

**29)** See MARTINŮ, Bohuslav, 'Poznámky k cyklu Hry o Marii' (Notes on the Series *The Plays of Mary*), *Divadelní list* (Theatrical News), Vol. 10, No. 14 (Brno, 2 Feb. 1935). Cf. also ŠAFRÁNEK, op. cit., pp. 206-08.

**30)** Martinů's correspondence with Mojžíš-Lom is deposited as part of Lom's papers in the Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague (Acquisition Nos. 57/68/1572-75). Cf. also KIRSCHNEROVÁ, Jana, *Inventář literární pozůstalosti Stanislava Mojžíše-Loma*, Prague: Literary Archive of the Memorial of National Literature, 1981, editions of inventories No. 385, p. 24. In all there are four letters from Martinů to Lom, dated 1) Cannes, 3 March 1933 (a request for collaboration on a libretto for a new work in the style of folk plays, in the manner of *Legenda o sv. Dorotě* (The Legend of St. Dorothy); 2) Paris, 29 March 1933 (asking whether Lom intended to collaborate on the new opera), 3) Paris, 8 April 1933 (proposing for the first time collaboration on a St. Wenceslas story), and 4) Paris, 25 June 1933 (giving information on his ideas about theatre and his opinions on the relation between libretto and music, using the example of Lom's play *Svatý Václav*). Three copies of Lom's replies to Martinů's letters are also contained in his papers. Cf. LA PNP, Acquisition Nos. 57/68/3593-95). See KIRSCHNEROVÁ, op. cit., p. 49.



I would probably prefer the style and form of folk plays, and not a full-length opera but rather three or four plays contrasting and not long. Something from fragments of our myths, but adapted in folk style, rather roughly, in rural fashion so to speak, almost in the style of Medieval plays, where I could utilize that which was called even earlier 'la musique profane'. I am giving you my idea only in rough outlines, because I myself don't yet have a precise subject through which to explain my conception definitely, but in any case they would be old plays or legends adapted for the modern theatre.

Of Martinů's four preserved letters to Lom it is the last two that have the greatest importance for our purposes here. The third letter, sent to Lom from Paris on 8 April 1933, indicates that the proposal for Martinů to treat the St. Wenceslas story came from the author of the drama Svatý Václav himself.<sup>31</sup>

Respected sir,

I thank you heartily for your letter and for the proposal concerning the drama about St. Wenceslas. If we agree on the basic treatment of the drama as a stage mystery, then I assure you that the subject would strongly entice me to work. I, too, would not think of this form as a celebratory opera, but rather more as a staged oratorio, if I can so define it. Treatment as an opera would be somewhat of an impediment to me, and I don't think it's even feasible at the present time. If you agree with my opinion, I would be very glad if you would send me your drama, possibly with your suggestion for treatment, and I would write you my adaptation, which you would correct according to your wishes. Although the work would be written for the stage, I should like mainly to avoid the theatrical pathos of opera, which would certainly be a distracting factor especially in a work with a historical subject. A simple, rather depersonalised, rather human treatment would interest me much more, and I think this is your opinion as well [...]

The reasons why in the end Martinů abandoned the St. Wenceslas story are suggested indirectly in the last of his letters to Lom, sent from Paris on 25 June 1933:

Respected Sir,

I apologize for answering so late. I have much work, and as soon as I had time I turned my attention to your play so that I could write you something definite about my opinion and my work. I must confess frankly that I'm still rather at a loss. Of course I like your play very much, but so far I don't see the precise character that an operatic treatment would take. And I don't want to handle this matter superficially: this project is too serious, and I don't want to approach it without knowing the full range of possibilities. Also it would be the first work of this type for me, and I should like to undertake it with precise awareness of what I want to do. So far I have only a sort of sense of the direction the work would take, and that is rather a musical treatment, which is always threatened by the particular staging, where, as I have already written, I should like to avoid everything operatic, but I would also like to prevent the play from being boring. I know that you yourself would adapt the play for the operatic stage, but so far I can't define my opinion concerning this adaptation because

**31)** MOJŽIŠ-LOM, Stanislav, *Svatý Václav. Tragická hra z českých dějin* (St. Wenceslas: A Tragic Play from Czech History), Prague: Aventinum, 1929. The play was first performed on 28 September 1929 in the National Theatre in Prague on the occasion of the millenium of Wenceslas's death, directed by Karel Hugo Hilar. Later Lom reworked and published his drama (Prague: L. Mazáč, 1935). It was given for the first time in this new version with a new staging, again with Hilar's stage direction, in the National Theatre on 7 June 1935.

I don't yet have a proper idea either of the whole or of the individual components. Actually I have a certain idea of the whole, but this is not yet enough for realization. And precisely for a work of this type it is important to have a very detailed image of it worked out in one's mind, and that means thinking the matter through very thoroughly, for which I haven't yet had as much time as is needed. I would like the layout of your play, but nevertheless I think that for musical expression it would be necessary to leave only the most major structural components, without secondary scenes. However a somewhat brief, almost telegraphic style of dialogue would bother me very much—but that would be a matter of adaptation. Also, the issue of Wenceslas/Boleslav would have to be presented more quickly. Anyway, these are all questions of adaptation for a musical play. In my opinion the play would last two hours at most, and the whole character would be calm, ceremonial, like a legend, with two or three points of dramatic intensification, which I would call rather outward, i.e. staged, e.g. the second scene, at the castle, or in Henry's tent. As concerns the internal drama, that would of course be the conflict between Boleslav and Wenceslas, and the death of Wenceslas, but it is precisely here that I should like to avoid romantic dramaticism, and I should prefer that the musical expression not depart from the tone of a legend, i.e. inward rather than outward tragedy. Now, however, there is the question of whether this treatment is sufficient for a staged operatic performance to be effective—a question I would be able to answer only when I come to know your proposal for an operatic adaptation. As concerns the folk scenes, I think they would be out of the question. I think they would look rather like filler, and I have the impression it would be necessary to use the chorus rather as accompaniment or as an interpreter of the action. The scenes with the seer would I think be good.

I apologize once more for writing to you only in a summary fashion. I should be very glad to learn your own opinion, even if only in outline, for adapting the play for performance as an opera.

With cordial greetings and respect,

B. Martinů

P.S. I think it would be good to treat the play as though it were to be written for performance in the open air (e.g. at a castle, as you write), that one could avoid many things that are accepted mechanically in theatrical treatment on stage, and which consequently could evoke the possibility of a new treatment in theatrical performance.

Lom's answers indicate that he welcomed Martinů's interest. Already in his first letter, of 7 March 1933, he mentioned that he would prefer a full-evening treatment of one legend rather than several different subjects—and as a possible subject he suggested his own play about St. Wenceslas. But he also pointed out his heavy work load as director of the National Theatre in Prague. In his opinion he would not be able to engage in artistic collaboration until the next year. A month later, on 3 April 1933, Lom wrote to Martinů that he had been thinking over the matter and reached the following conclusion:

What would suit your purpose best is if I were to adapt my drama about St. Wenceslas as a heroic mystery play about this prince and saint—but for a full evening, because the subject requires this, and besides audiences reject a program put together from several smaller units.

He asked that Martinů, provided he agreed, tell him what kind of adaptation of the drama he would need and by what deadlines.

Lom's third letter, of 16 May 1933, finally concerns his own ideas for how the St. Wenceslas subject should be treated:

[...] I imagine the material much simplified for your (and my) purpose. I want to preserve motion on the stage, divided into three levels: the foreground for small folk scenes (the Quack in Old Czech literature), the middle for big solos, the background for choruses. [...]

Musically and dramatically I am laying it out provisionally in three parts, all centred around the St. Wenceslas motive (in the broadest sense of the word, not just the motive of the chant):

First: Prince Wenceslas confronting his Czech homeland. (The Seer, representing pagan myth, will take on greater importance here than in the drama.)

Second: St. Wenceslas confronting the Holy Roman Empire; the well-known defeat of Henry the Fowler.

Third: St. Wenceslas confronting the brotherhood: the defeat of Boleslav's bloody deed. Denunciation of the murder. New humankind, new faith: Let us not perish!

Please write me in the greatest possible detail how you imagine the action as a basis for your composition, so that we understand each other well. I think it must not be called an oratorio at all, and we'll think more about the idea of a mystery play. Perhaps it suffices to call it a legend, but there is enough time for all that. [...] Interest has already been expressed also in a performance somewhere at the Prague Castle—for example in the third courtyard between the castle and the church. This pertained to my play, but I think this new composition could be used for this much more suitably, once it gets established at the National Theatre. And I have a request as a lay person: use the St. Wenceslas chant as much as possible, especially at the end. An analogy to Smetana's use of 'Warriors of God' is still awaited [...]

The exchange of opinions between Martinů and Lom shows that while the dramatist imagined a celebratory, showpiece work lasting a whole evening, the composer argued for a completely different vision, unlike the traditional understanding of an operatic drama still based on the theatrical and operatic aesthetic of the nineteenth-century. The tragic story of Wenceslas's death as a martyr resisted the use of folk, 'profane' elements and it may have been precisely the tone of pathos in Lom's drama that dissuaded Martinů from an operatic treatment of this material.

## ● THE SLANDERER

In Martinů's letters to the poet Miloslav Bureš of 20 April 1956<sup>32</sup> and 22 May 1956<sup>33</sup> he mentioned an idea to adapt a short story by Anton Pavlovich Chekhov as a one-act comic opera.<sup>34</sup> The letter of 20 April identifies the story as *The Slanderer* and briefly describes

32) Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Catalogue No. PBM KB 6.

33) Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Catalogue No. PBM KB 645.

34) MAÝROVÁ, Kateřina, 'B. Martinů – jeho přátelé, žáci a současníci ve světle korespondence, dochované v pražských institucionálních i privátních fondech' (Bohuslav Martinů – His Friends, Pupils, and Contemporaries in the Light of Correspondence Preserved in Prague Institutional and Private Collections), in *Colloquium Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries*, Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (Institute of Musicology of the College of Liberal Arts of Masaryk University), 1990, pp. 105-11.

its content.<sup>35</sup> Martinů's interest in this subject is also documented by a typed synopsis of the libretto with a hand-written annotation by him found among the papers of Bedřich Slavík.<sup>36</sup> Another typescript synopsis and a photocopy of an English edition of this story by Chekhov, which Martinů probably used as his basis, are deposited among materials from the estate of Charlotte Martinů.<sup>37</sup> Martinů was fascinated by this comic story about an embarrassing experience of a calligraphy teacher named Sergey Kapitonich Akhineyev, and it was only his advancing fatal illness that prevented him from realizing his plan for 'a new *Bartered Bride*'.

Bohuslav Martinů worked with every literary subject very independently and creatively, with an understanding for the final theatrical form of the intended ballet or operatic work. The works he did not realize are no exception in this respect. His preserved personal and professional correspondence attests to the breadth of his interests in Czech and worldwide literature and the inspirations he found there, and offers further possibilities for research continuing along the lines of the sampling in the present study.



**Národní divadlo v Praze /  
The National Theatre in Prague**

Dobová pohlednice ze soukromé sbírky /  
Period picture postcard

**35)** CHEKHOV, Anton Pavlovich, *Celá Rus* (All of Russia) (selected stories), 'Klevety' (The Slanderer), Prague: Vydavatelstvo Družstevní práce, 1950. This story was first published separately in St. Petersburg in 1883 in the magazine *Oskolki* (No. 46, 12 Nov. 1883, pp. 4-5).

**36)** Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague, Acquisition No. 110/2000. Bedřich Slavík intended to write a book about Miloslav Bureš, for which purpose he borrowed selected materials from Bureš's family; this is how a copy of the synopsis made its way into Slavík's estate.

**37)** This synopsis of the libretto is catalogued in the Bohuslav Martinů Memorial in Polička (in the set of non-musical autographs of Martinů, Catalogue No. PBM Na 55). Martinů used the English translation by Herman Bernstein, published in *The Globe and Commercial Advertiser*, London, 1901.



**J. M. Barrie:**

**Petr Pan v Kensingtonském parku /  
Peter Pan in Kensington Gardens**

Ilustrace na s. 81 českého vydání /  
Illustration from p. 81 of the Czech edition  
Pražská akciová tiskárna,  
Praha / Prague 1925,

řada / in the series Dětská četba.

Sbírka knížek pro děti, ed. Milena Jesenská,  
překlad / translated Jirka Malá,  
Knihovna Památníku národního písemnictví  
(K PNP) / Library of the Museum of Literature,  
M 165 h 32



**Sigismund Bouška:**

**Bájná nestvůra – ilustrace k románu  
Jana Havlasa Okna do mlhy /**

**Mythical Monster: Illustration to the novel  
Windows into the Mist by Jan Havlasa**

kresba tuší, akvarel, nesignováno, nedatováno /  
ink drawing, watercolor, unsigned, undated  
Umělecké sbírky Památníku národního  
písemnictví (US PNP) /

Art Collections of the Museum of Literature,  
č. inv. / Inventory No. 7/94-62

Paříž 8/4.1933.

Vážený pane,

Děkuji Vám oběma za dva dopisy i za návrhy  
objevně dramatu o 2. deklaru. Jakkoli se objednávám v  
sahatím našem dramatu jako scénického myšlení  
tedy do určité míry se k tomu slyšet velmi rád bych  
přátel. Já bych však nemohl na tuto formu jako  
na obecnou operu myšlet spíše jako, možná, k  
kde definovat. scénické oratorium. Řešení jako operu  
by mi poměrně předstálo, a myšlet se nemí  
zřejmě ani dobře možné. Především se s mým ná-  
rohem, byl bych velmi rád, byste mi poslal vaše  
drama, případně s návrhem dalšího řešení a já bych  
Vám mohl svoji práci, kterou byste mohl sáti  
adaptovat. Pevně se k tomu jako formu pro scénu.  
Měl bych se hlavně vyjádřit kreativnímu patřím  
opery, který by určitě poskytl měřítka, volně s  
díl s historickým smyslem. Proti, spíše osobně

LA 57/68/1574

**Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Mojžíšovi-Lomovi /  
Bohuslav Martinů's Letter to Stanislav Mojžíš-Lom**

Paříž, 8. 4. 1933 / Paris, on 8 April, 1933

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP) /

The Literary Archive of the Museum of Czech Literature,

č. inv. / Inventory No. 57/68-1574

opíše lidové řešení by nás mnohem více zajímalo a  
mnohem se jí to i dás mávat.

Co se týče čistě kn. práce, samostatně děje  
že v nám muslo časem nealyjra, byl by jen sádaty  
na čistý neprovedenosty jeníš alyj) měl možnost  
vyprávět: "málo ubí dílo - jednotně čimí, což nemuší  
jisti blitě vyprávěly, by sám zradk. lete jeníš  
selmí Dobře. Dokadí, píšo to se pracuji selmí lete a  
poměrně vyjše, píšo jen sama manuální práce part-  
ky sábeu dost čaru ably ni moll Da dávat' po čáskij.  
Samostatně hlavně řešení a vypracování každý samostatně  
musel definiciové radk. napíe). S finančními podmín-  
kami souhlasím.

Děkuji se káit' na dásí a jeníš a jeníš

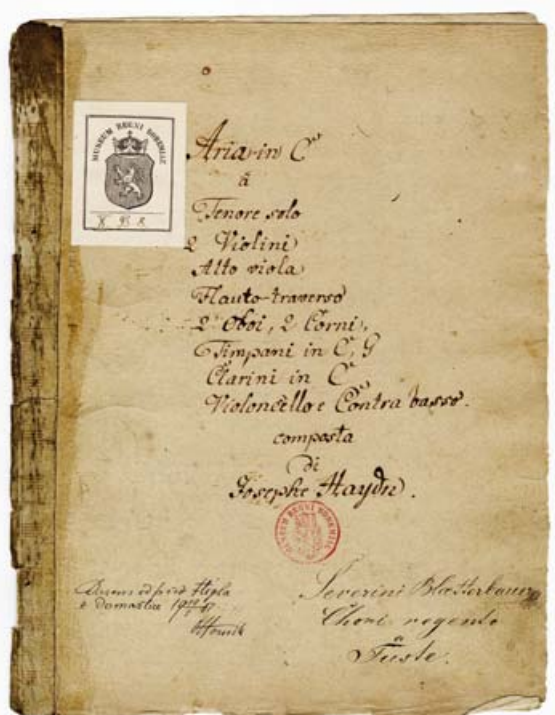
o projesení sítij

B. Martin

Sp. 16. 7.

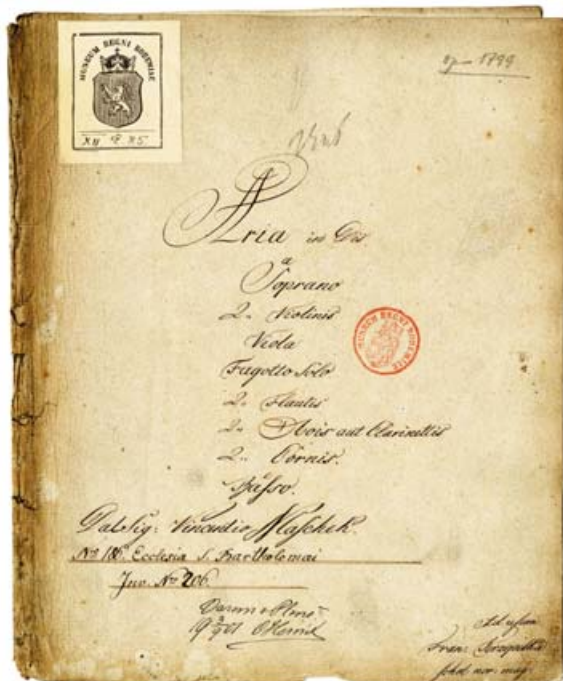
102. rue de Vanves  
Paris 14<sup>e</sup>





**Joseph Haydn: Die Schöpfung, árie Uriela / Uriel's aria Mit Würd' und Hoheit angetan (Hob:XXI:2)**

Opis árie upravené pro římskokatolickou bohoslužbu, titulní list psaný Vinzenzem Maschkem / Transcription of an aria for Roman catholic mass, title page by Vinzenz Maschek NM-ČMH 1, X B 8



**Vinzenz Maschek: Aria in Dis**

Dobový opis pořízený roku 1799 v Plzni Františkem Kržepelkou / Contemporary copy from 1799 made in Plzeň by František Kržepelka NM-ČMH 1, XII E 85



# Díla Vinzenze Maschka (1755–1831) dochovaná v Horníkově sbírce hudebnin

J I Ř Í M I K U L Á Š

V hudebněhistorickém oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby (ČMH) jsou mimo jiné uloženy rozsáhlé sbírky, které vznikly díky sběratelskému úsilí jednotlivých osobností. Patřil mezi ně také Ondřej Horník (1864–1917), profesor na Pražské konzervatoři, varhaník, skladatel a organizátor koncertů i hudebního spolkového dění.<sup>1</sup> Od 90. let 19. století systematicky sbíral zajímavé skladby z důležitých lokalit v Čechách a částečně na Moravě. Většinu své sbírky pořídil především v prvním desetiletí 20. století a jak svědčí jeho příписy na hudebninách, dostával je až na výjimky darem. Nejvíce notových materiálů pochází z českých kostelních kůrů. Svůj archiv odkázal Občanské záložně v Karlíně, odkud byl v roce 1919 předán do Národního muzea.<sup>2</sup>

Mezi autory, jejichž skladby se v Horníkově sbírce zachovaly, patří také Vinzenz Maschek (1755–1831)<sup>3</sup> s celkovým počtem 209 hudebnin.<sup>4</sup>

Vinzenz Maschek, všestranný skladatel, virtuos, učitel klavírní hry, kapelník, ředitel kůru, obchodník s hudebninami, soudní znalec v oboru muzikálíí pro celou Prahu, člen pražské Tonkünstler-Sozietät a čestný člen vídeňského spolku Kirchenmusikverein zu St. Anna, byl bezpochyby jednou z nejvýznamnějších osobností hudebního života v Pra-

**1)** Horníkova sbírka obsahuje asi 15 000 rukopisných a tištěných hudebnin od počátku 18. století do počátku 20. století, soubor několika set grafik a fotografií s hudební tematikou, hudební knihovnu (550 titulů) a soubor hudebních nástrojů (135 kusů). Představuje tak nejrozsáhlejší celek svého druhu uložený v ČMH. Horník sbíral také biografický materiál ke slovníku českých hudebníků, neboť zamýšlel napsat velké dílo o starší české hudbě.

**2)** ŠTĚDRŮN, Bohumír: *Horník, Ondřej*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1., Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 474.

**3)** Psán též Vincenzo, Wenzel, Mascheck, Massek, Václav Vincenc Mašek. Ve zvíkovecké matrice je zapsán jako Wenceslaus Vincentius, syn Tomáše Machka! On sám se podepisoval jako Vinzenz (či Vincenzo) Maschek. V současné době uvádím jméno tohoto skladatele důsledně tak, jak se sám podepisoval a jak jej uvádí nejnovější odborné slovníky: viz MIKULÁŠ, Jiří: *Maschek*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Personenteil 11, Bärenreiter, Kassel 2004, s. 1249–1254; MIKULÁŠ, Jiří: Maschek Vinzenz*, in: JAKUBCOVÁ, Alena, et al.: *Česká divadelní encyklopedie. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století, Divadelní ústav, Praha 2007, s. 364–367.*

**4)** Jde o skladby, u nichž je alespoň jednou v pramenech uvedeno celé, tedy i křestní jméno skladatele. V ostatních případech není možné prokázat, zda jsou vůbec připisovaná Vinzenzi Maschkovi, nebo jinému skladateli z rodiny Maschků.

ze na přelomu 18. a 19. století.<sup>5</sup> V Horníkově sbírce se až na výjimky nacházejí jeho skladby chrámové, a tak má pro toto téma stěžejní význam Maschkova činnost ředitele kůru, jímž byl jmenován nejprve krátce v kostele P. Marie Sněžné na Novém Městě pražském (1. 7. 1794 – 31. 12. 1794) a poté u Sv. Mikuláše na Malé Straně (1. 1. 1795 – 31. 10. 1831), kde působil téměř až do své smrti. V této době se stal Sv. Mikuláš společně s katedrálou sv. Víta na Hradčanech nejdůležitějším centrem chrámové hudby v Praze. V polovině 90. let výrazně zesílil Maschkův kompoziční zájem o chrámovou hudbu, k jeho skladatelskému profilu však především patří skladby klavírní (mimo jiné první skutečně virtuózní koncerty pro klavír zkomponované v Čechách), hudba k baletům, písně, kantáty, komorní hudba a v neposlední řadě úpravy oper včetně skladeb Mozartových. Maschkova hudba zněla nejen v Praze, ale i v tehdejší habsburské monarchii, Německu, Polsku, Švýcarsku a Velké Británii.

V současné době se ČMH podílí na řešení výzkumného záměru podporovaného MK ČR (MK00002327202) Osobnosti české vědy a kultury s dílčím tématem Přínos sběratelské činnosti Ondřeje Horníka (1864–1917) pro pramennou základnu k dějinám hudby v Čechách. Do jeho rámce jsem zasadil také svůj dlouholetý badatelský zájem o Vinzenze Maschka.<sup>6</sup>

**5)** Hudební vzdělání získal v Praze u J. N. Segera a F. X. Duschka. Koncertoval v několika německých městech (Berlín, Drážďany, Hamburk, Lipsko) a roku 1787 vystoupil jako první profesionální hráč na fortepiano v Kodani. Díky dochovaným údajům o povolání v pražských matrikách a v soupisu obyvatelstva se můžeme domnívat, že byl kapelníkem v pražských divadlech. Hrál také (často i s manželkou Johannou) na skleněnou harmoniku. Velmi příznivě byla hodnocena akademie manželů Maschkových konaná ve Vídni (Burgtheater) 21. května 1791. Maschek se pokusil též o zdokonalení tohoto nástroje, o čemž podává svědectví zpráva uvedená v Prager Oberpostamtzeitung z listopadu 1786, která informuje o jeho skleněné harmonice s klaviaturou vlastní konstrukce.

**6)** MIKULÁŠ, Jiří: *Klavírní variace Vincence Maška z majetku rodiny Desfourových a Sturmfederových z Hrádku u Sušice*, in: Sborník studentských vědeckých prací, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1988, s. 203–223; MIKULÁŠ, Jiří: *Klavírní dílo Václava Vincence Maška (1755–1831)*. (Variace a koncerty pro klavír a orchestr), [s.l.], 1989, notová příl. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy; MIKULÁŠ, Jiří: *Koncert pro klavír a orchestr Es-dur V. V. Maška*, Hudební věda, roč. 27, 1990, č. 3, s. 253–273; MIKULÁŠ, Jiří: *Klavírní koncerty Václava Vincence Maška. Koncert E-dur (sign. II G 60) a Koncert C-dur (sign. II G 59) ze sbírek Státního zámku v Kroměříži*, Opus musicum, roč. 22, 1990, č. 4, s. XVIII–XXIII; MIKULÁŠ, Jiří: *Vinzenz Maschek und seine Opernparaphrasen*, in: Miscellanea musicologica, roč. 35, Univerzita Karlova, Praha 1996, s. 43–96; MIKULÁŠ, Jiří: *Das Ehepaar Maschek – bedeutende Darsteller des Prager Musiklebens auf der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: ŠKULJ, Edo: Maškov zbornik, Družina, Ljubljana 2002, s. 7–15; MIKULÁŠ, Jiří: *Konzertorgeln in den figuralen Kirchenkompositionen von Jan Křtitel Kuchař und Vinzenz Maschek*, in: ČERNÝ, Jaromír – KOCH, Klaus Peter: *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*. Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000, Edition IME Band 8, Studio, Sinzig 2002, s. 117–124; MIKULÁŠ, Jiří: *Kozácký tábor na Starém Městě pražském L. P. 1785*, Divadelní revue, roč. 13, 2002, č. 3, s. 86–99; MIKULÁŠ, Jiří: *Hudební skladatel Vinzenz Maschek (1755–1831), významný zvůlkovecký rodák*, in: Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka, č. 15, Muzeum Dr. Bohuslava Horáka, Rokycany 2003, s. 55–72; dále viz pozn. č. 3.

Výstava k 240. výročí narození V. Maschka se konala od 2. 11. 1995 do 6. 1. 1996 v Lobkovickém paláci na Pražském hradě. K této příležitosti byl vydán katalog – MIKULÁŠ, Jiří: *Ausstellung zum 240. Geburtstag des bedeutenden Prager Musikers*, Jiří Mikuláš & Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1995. Příloha k němu obsahuje soupis exponátů, vybraných z originálních autografů, nototisků a dobových opisů Maschkových děl i z dalších pramenů k jeho životu a dílu.

Práce na tematickém katalogu děl Vinzenze Maschka<sup>7</sup> vyžaduje, aby byly prozkoumány nejrůznější hudební sbírky, nejen ona Horníková, třebaže má velký význam. Při studiu každé sbírky se zaměřuji na problémy, které spolu úzce souvisí: **potvrzení autorství a datace děl tohoto skladatele.**<sup>8</sup> Vzhledem k tomu, že není zachována Maschkova pozůstalost, nemáme a pravděpodobně ani mít nebudeme ucelený soubor notových autografů, korespondenci či případné osobní deníky nebo autobiografii. Nemáme k dispozici ani tematický či alespoň netematický soupis jeho děl pořízený krátce před smrtí nebo krátce po smrti skladatele.<sup>9</sup> Nevíme tedy, kdy a jaká díla vlastně zkomponoval a kolik jich bylo. Autografů V. Maschka známe do dnešních dnů jen několik a ty jsou všechny nedatované.<sup>10</sup> Dále je dochováno několik až na jednu výjimku nedatovaných dobových nototisků. Většinu děl Vinzenze Maschka známe převážně z nedatovaných opisů ve formě hlasového materiálu. Nevíme, do jaké míry tyto opisy zachycují původní představu skladatele (nástrojové obsazení, užití texty u figurálních chrámových skladeb), a co je daleko závažnější, nemáme stoprocentní jistotu, zda jde vůbec o kompozice V. Maschka. Připisována mu totiž byla i díla jiných skladatelů a naopak, jak se na přelomu 18. a 19. století stávalo celkem běžně. Velký problém představují opisy a nototisky, na jejichž titulních listech či partech je uvedeno pouze příjmení, neboť v téže době jako Vinzenz Maschek komponoval jeho mladší bratr Paul Maschek (1761–1826) a ve dvacátých letech 19. století již komponují synové Vinzenze Maschka Kaspar Maschek (1794–1873) a Albin Maschek (1804–1878).<sup>11</sup> Je nutné si dát pozor také na záměnu děl „pražského“ Vinzenze Maschka (1755–1831) se skladbami jeho stejnojmenného synovce Vinzenze

**7)** V roce 2001 jsem získal grant Ministerstva kultury ČR na dokončení tematického katalogu Maschkových děl. První rukopisná verze tohoto tematického katalogu byla dokončena v lednu 2005. V současné době eviduji na 400 údajných děl Vinzenze Maschka, dochovaných především prostřednictvím dobových opisů uložených v knihovnách, archívech, muzeích a chrámových kúrech na území České republiky, Slovenska, Německa, Rakouska, Švýcarska, Maďarska, Itálie, Chorvatska, Rumunska, Slovinska, Polska, Belgie, Velké Británie, Švédska, USA. Xerokopie tohoto katalogu je uložena na Ministerstvu kultury ČR.

**8)** Na tyto problémy jsem upozornil již koncem roku 2000 v Olomouci na konferenci Kritické edice hudebních památek IV a v roce 2004 na mezinárodní doktorandské konferenci Výzkumy doktorandů uměnovědných a uměnovýchovných oborů, konané též v Olomouci. Viz MIKULÁŠ, Jiří: *Tematický katalog díla Vinzenze Maschka*, in: Kritické edice hudebních památek IV, Univerzita Palackého, Olomouc 2001, s. 169–175. MIKULÁŠ, Jiří: *Vinzenz Maschek (1755–1831): Život a dílo*, in: *Miscellanea doctorandica I. Sborník z mezinárodní doktorandské konference „Výzkumy doktorandů uměnovědných a uměnovýchovných oborů“*, Univerzita Palackého, Olomouc 2004, s. 91–94.

**9)** Existují pouze stručné a neúplné soupisy skladeb Vinzenze Maschka, které uvádějí ve svých lexikonech J. G. Dlabacz a Gerber.

**10)** Že se jedná skutečně o autografy, jsem ověřil komparací těchto údajných notových autografů s třemi dosud známými dopysy Vinzenze Maschka: z r. 1792 (Národní archiv Praha – fond Zemský výbor, karton 1187, fasc. 84/40, inv. č. 4089), r. 1802 (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, sign. Mus. Autogr. Maschek, V.) a z r. 1817 (Bayerische Staatsbibliothek München, sign. Autogr. VIII F Maschek V. Mus. mss 21792). Mezi nejčennější autografy patří partitury – pracovní manuskripty pastorální mše, několika krátkých chrámových skladeb a jediná krátká skica chrámové kompozice. Pojem pracovní manuskripty a jeho definici přejímám z edičních zásad Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka: „Pracovní manuskripty jsou autografy, které na základě mnohonásobných změn a korektur dokumentují proces vzniku díla resp. pozdější přepracování a revize...“ *The New Dvořák Edition* [online]. c2006, NDE (c) 2006 [cit. 2008-07-08]. Dostupný z: <[http://www.antonindvorak.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=26&Itemid=32](http://www.antonindvorak.org/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=32)>.

**11)** Albin Maschek v roce 1826 dokonce zastupuje svého otce během jeho nemoci ve funkci ředitele kůru v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Údaj E. Troidy. Viz pozůstalost E. Troidy, NM-ČMH, S 199/417a;b.

Maschka (cca 1800 – cca 1875), působícího v 1. pol. 19. století v oblasti Banátu.<sup>12</sup> V těchto případech možných záměn s jednotlivými členy bohatě rozvětvené skladatelské rodiny nemůže být vodítkem ani přibližná doba vzniku opisů, zjištěná např. při studiu filigránů nebo na základě životních dat kopistů. Skladby „pražského“ Vinzenze Maschka byly totiž opisovány i po jeho smrti, a to minimálně až do konce 19. století. Nabízí se zásadní otázka, které se však netýkají pouze děl Vinzenze Maschka, ale je možné je položit do souvislosti s jinými hudebními skladateli 18. a první poloviny 19. století. Jaké kompozice považovat za naprosto nezpochybnitelná díla Vinzenze Maschka? Do jaké míry má autor tematického katalogu věřit dobovým opisům a nototiskům? Máme za prokazatelné dílo Vinzenze Maschka uznat pouze kompozici dochovanou prostřednictvím notového autografu a ostatní díla považovat pouze za údajné skladby Vinzenze Maschka?

V této neutěšené situaci nám o autorství a dataci vypovídají následující prameny.

A) Autorství určují:

**a) autografy**

b) nedatované opisy světských či chrámových skladeb,

**zčásti psané Vinzenzem Maschkem**

Vzhledem k adresám uvedeným na titulních listech světských skladeb je zřejmé, že jde o hudebniny, které Vinzenz Maschek prodával přímo ve svém bytě. Jejich výpovědní hodnota se téměř rovná autografu. Prostřednictvím uvedených adres je možné určit alespoň přibližnou dobu vzniku těchto hudebnin.<sup>13</sup>

c) partitury chrámových skladeb Vinzenze Maschka **psané jeho synem**

**Albinem Maschkem**

Co do určení autorství se jedná o hodnověrné prameny, je však sporné, do jaké míry se tyto Albinovy opisy shodují s otcovými autografy. Na jednom opisu Albina Maschka se totiž nachází poznámka, že jde o úpravu díla Vinzenze Maschka.

d) převážně nedatované nototisky skladeb V. Maschka, které **v Praze vydal skladatel vlastním nákladem**

I v tomto případě máme dochovanou autentickou podobu Maschkova díla. Většinu těchto nototisků se podařilo přesně datovat díky zprávám (resp. anoncím) v pražském periodickém tisku.<sup>14</sup>

**12)** Tohoto banátského skladatele dosud světové hudební encyklopedie MGG a New Grove neuvádějí, dostupné údaje o něm poskytují např. webové stránky METZ, Franz: *Romanische Weisen aus dem Banate für Königin Elisabeth. Auf den Spuren des Banater Komponisten Vinzenz Maschek in fünf Ländern* [online]. Franz Metz, München c2006 [cit. 2008-06-04]. Text v němčině. Dostupný z WWW: <[http://www.edition-musik-suedost.de/html/vincens\\_maschek.html](http://www.edition-musik-suedost.de/html/vincens_maschek.html)>. Jeho skladby jsou mimo Banát dochovány např. ve Vídni, Drážďanech a Jindřichově Hradci.

**13)** Výčet dosud známých adres, na kterých Vinzenz Maschek bydlel s uvedením přibližné doby pobytu, určené na základě studia pražských matrik, uvádím v publikaci MIKULÁŠ, Jiří: *Ausstellung zum 240. Geburtstag des bedeutenden Prager Musikers*, s. 15. Viz pozn. 6.

**14)** Tyto zprávy mi poskytl dr. Jiří Berkovec. Přepisy zpráv týkající se V. Maschka z pražského periodického tisku 18. století jsou zahrnuty v publikaci BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Státní knihovna ČSR, Praha 1989.

- B) Dataci děl (alespoň přibližnou) určují:
- a) zprávy, anonce a recenze v periodickém tisku
  - b) dobové katalogy jednotlivých sbírek
  - c) adresy uvedené na titulních listech některých hudebnin prodávaných V. Maschkem
  - d) záznamy o dataci na opisech hudebnin

Podle anonce Vinzenze Maschka uveřejněné v pražském periodickém tisku víme, že v druhé polovině roku 1806 nabízel offertoria a gradualia s texty pro všechny neděle a svátky: *ferner sind Offertorien und Graduale auf jeden Sonn- und Feyertag*;<sup>15</sup> *Offertorien und Graduale mit dem Text aus dem Missal für jeden Sonntag und Feyertag zu 1 fl. 45 kr.*<sup>16</sup> Většinu chrámových skladeb mešního propria zkomponoval do roku 1806. Z této skladatelovy informace vyplývá, že ještě zdaleka neznáme jeho veškerá offertoria a gradualia. K sestavení co nejuplněnějšího tematického katalogu je nezbytné neustále vyhledávat, evidovat a pečlivě prostudovat veškeré dochované hudebniny s jeho díly, včetně opisů pořízených mnoho let po smrti skladatele.

S tímto náhledem na problematiku určování kompozic Vinzenze Maschka je nutno přistupovat i ke studiu hudebnin sebraných Ondřejem Horníkem. Otázka týkající se proveniencí, ze kterých Horník rukopisy získával, je sice důležitá, protože potvrzuje výskyty Maschkových děl takřka po celém území České republiky, ty ale můžeme doložit také prostřednictvím jiných sbírek. Mnohdy dokonce stačí prostudovat dodnes existující původní sbírky, z nichž Horník hudebniny získal, a najdeme v nich další exempláře s Maschkovými skladbami. U Horníka se vlastně jedná o umělou sbírku (tj. jednotliviny vytažené z jiných původních sbírek) a pouhé sledování proveniencí by nás sice dovedlo ke konstatování o širokém geografickém rozšíření Maschkových skladeb, více však vypovídá o osobě samotného sběratele (jaké typy sbírek ho zajímaly, které oblasti navštívil, co z těch sbírek ho zaujalo). Daleko důležitější význam u této sbírky v souvislosti s Maschkem vidím především ve **způsobu zápisu** jednotlivých hudebnin – zda se jedná o opisy, skladatelovy autografy, částečné autografy apod. Tím se mohou některé rukopisy stát významnými prameny pro potvrzení autorství skladeb. Dále je cenný jakýkoli údaj zaznamenávající **dataci**, kdy hudebnina vznikla (připis opisovače), či prokazatelně již existovala (přípisy hudebníků o provedení). I neautorizovaný opis tak může přinášet svědectví o tom, že Maschkova skladba musela být zkomponována před tímto datem. Uvážíme-li, že Vinzenz Maschek své autografy vůbec nedatoval, jsou tyto opisy neobyčejně důležitým podkladem k přibližné dataci jeho děl. A v poslední rovině jde o to, zda hudebnina zachycuje skladbu, kterou známe pouze v tomto exempláři – jedná se o **jediný známý výskyt**.

15) MASCHEK, Vinzenz: N. 2019. *Musikanzeige, K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*, 8. 9. 1806, N. 108, Beilage Nr. II, s. 1270.

16) MASCHEK, Vinzenz: N. 2683. *Nachricht, K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*, 28. 11. 1806, N. 143, Beilage, s. 1682.

Z těchto tří výše popsaných kritérií jsem vycházel při hodnocení hudebnin s díly Vinzenze Maschka ve sbírce Ondřeje Horníka. V tematickém katalogu děl Vinzenze Maschka jsou skladby rozčleněny systematicky podle jednotlivých hudebních druhů.<sup>17</sup>

Hudebniny v Horníkově sbírce s díly Vinzenze Maschka pocházejí původně z 51 různých lokalit na území dnešní České republiky.<sup>18</sup> Místo jejich získání si Ondřej Horník pečlivě zapisoval zpravidla na titulní listy spolu se jménem předchozího majitele a způsobem získání. Jestliže tyto Horníkovy údaje chybí, nelze původ exempláře zjistit. Potíž ale nastává i v případě, že údaj o lokaci nechybí, je však mnohdy obecný a omezuje se pouze na název města či obce. Neprozrazuje, zda pramen byl součástí hudební sbírky tamější instituce, spoluvytvářející hudební život dané lokality, a jestli vznikl pro potřeby této instituce. Mohl se dostat do rukou místního majitele ze vzdálenější oblasti a bez hlubší vazby k danému místu. V případě, že o historii pramene nic bližšího nevyovídají ani žádné jiné příписy předchozích majitelů či opisovače a jejich jména slovníková hesla nezachycují, pomáhá lokalitu zpřesnit prostudování a porovnání s hudebninami z dochovaných sbírek místních institucí. Dosud se mi podařilo určit sedm sbírek. Je to důležité pro zpětnou rekonstrukci původní sbírky a pro přesnější obraz historie tamního hudebního života.

**17)** Systematické a nikoli chronologické řazení katalogu se ukázalo jako nezbytné kvůli již zmíněným problémům s datací skladeb (nezřídka lze určit jen velmi přibližnou dobu vzniku) a s nemožností uzavřít katalog jako definitivní (nevíme, kolik skladeb Maschek zkomponoval, vždy se může objevit jeho další skladba nám dosud neznámá). Neustálé zpřesňování či doplňování katalogu bude tudíž úkolem i pro příští generace badatelů. Z toho důvodu jsem zvolil takovou strukturu katalogu, která by umožnila jeho srozumitelné zpřesňování a doplňování, bez rizika záměn a nejasností, jaké by mohly vzniknout např. přečíslováváním katalogových čísel. Každé číslo tematického katalogu děl Vinzenze Maschka je proto **nezaměnitelným identifikačním znakem**, jenž nemá souvislost s chronologií, ani s jakýmkoli jiným řazením skladeb. To umožňuje skladby v každé skupině neomezeně doplňovat, nebo z katalogu vyjmout a jeho identifikační číslo ponechat navždy prázdné s patřičným vysvětlujícím komentářem, jestliže se např. prokáže Maschkovo autorství jako mylné. Pro snadné vyhledávání v katalogu pak slouží rejstříky. Katalogová čísla budu nadále v této studii používat, aby byly Maschkovy skladby nezaměnitelně identifikovatelné.

**18)** Abecední seznam lokalit: Bohdaneč, Brandýs nad Labem, Česká Třebová, České Budějovice, Český Brod, Dobruška, Domažlice, Dvůr Králové nad Labem, Georgswald[e] (nyní Jiříkov), Heřmanův Městec (Kníž. Kinského archiv), Chleny, Chrudim, Jičín, Kostelec nad Labem, Kostelec nad Orlicí, Křemešník, Kunwald (nyní Kunvald), Kvasice, Liboc (nyní Praha-Liboc), Lukavice, Lysá nad Labem, Měřín, Mladá Boleslav, Nová Cerekev, Nové Benátky, Nový Bydžov, Pelhřimov, Písek, Plzeň, Potštýn (nyní Potštejn), Praha – kůr Týnského chrámu, Přáslavice, Příbram, Rovensko, Roztoky, Rožmitál, Rychnov nad Kněžnou, Sadská, Slaný, Stará Boleslav, Střebisko (nyní Třebsko), Sukdol u Kutné Hory (nyní Suchdol), Škvorec, Švabín (nyní Zbiroh-Švabín), Ústí nad Orlicí, Vamberk, Vlašim, Votice, Vyšehrad (nyní Praha-Vyšehrad), Zlatá Koruna, Žleby.

Dosud identifikované sbírky, z nichž byly O. Horníkovi věnovány hudebniny s díly Vinzenze Maschka			
NM-ČMH, sbírka O. Horníka		Sbírka hudebnin, z níž Horník obdržel hudebniny	
Provenience uvedená O. Horníkem	Počet hudebnin s díly Vinzenze Maschka	Současné uložení sbírky	Počet hudebnin s díly Vinzenze Maschka
Dobruška	12 (z toho 2 opisy částečně psané rukou V. Maschka)	Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (provenience Dobruška – František Michálek)	4 (z toho 2 opisy částečně psané rukou V. Maschka)
Domažlice	8 (z toho 1 opis částečně psaný rukou V. Maschka)	Domažlice, arciděkanský kostel Narození Panny Marie	4
Chrudim	1	Chrudim, arciděkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie	4
Mladá Boleslav	4	Státní oblastní archiv Praha, Státní okresní archiv Mladá Boleslav (provenience Mladá Boleslav – kostel)	11
Písek	11	Písek, děkanský kostel Narození Panny Marie	4
Praha, kůr Týnského chrámu	1 (ms. Albin Maschek)	Praha 1 – Staré Město, kostel Matky Boží před Týnem (Týnský chrám)	11 (z toho 3 ms. Albin Maschek)
Slaný	10 (z toho 1 opis částečně psaný rukou V. Maschka)	Slaný, Vlastivědné muzeum v Slaném (provenience děkanský kostel sv. Gotharda)	4 (z toho 2 opisy částečně psané rukou V. Maschka)

Tento postup, tzn. seznámení se s původní sbírkou, pokud se dochovala, volím i v případě, že příписы na hudebnině z Horníkovy sbírky vypovídají jasně o její historii. Jde o zkompletování hudebnin s Maschkovými díly tak, jak se nacházely v původní sbírce, z níž Horník hudebniny obdržel. Díky tomu víme, že si z Maschkových skladeb vybral několik exemplářů, další ponechával na místě. Kritérium výběru rozhodně nespočívalo v upřednostňování autorských či nejstarších opisů, neboť ty někdy zůstávaly ponechány.

Další velice důležitý poznatek, který mi ze studia Maschkových hudebnin v Horníkově sbírce vyplynul, je ten, že zřejmě Ondřej Horník minimálně jednou hudebniny ze své sbírky mezi sebou promíchal. Jedná se o případ, kdy dvě hudebniny z původně různých lokalit zachycují zápis téže skladby. Chybějící hlas v jedné je evidentně doplněn hlasem z druhé hudebniny, např. u árie *Contemplando astra coeli* (sign. XII E 74), získané Horníkem z Příbrami. Celou hudebninu opisoval Joseph Hrachovec na papír s označením „zu Prag bey Marco Berra“.<sup>19</sup> Berra v Praze otevřel hudební nakladatelství až roku 1811.<sup>20</sup>

**19)** Tento tištěný údaj nalezen na hlasu druhého fagotu.

**20)** ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: *Berra, Marco*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1., Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 91.



**Vinzenz Maschek: Offertorium pro Dominica Resurrectionis**

Částečný autograf – titulní list  
psaný skladatelem /  
Partial autograph - title page written by author  
NM-ČMH 1, XII E 95

Jedině hlas označený „Marcia“ je psán na jiném papíru, písařem podepsaným „Kržepelka“ a s datací „[1]799“. Tento hlas se strukturou a rozměry papíru, písařem i datací plně shoduje s hudebninou se sign. III C 17, kterou Horník obdržel z Plzně. Písař Kržepelka byl plzeňským regenschorim. Není vyloučeno, že takových záměn hlasů mezi jednotlivými hudebninami může být v Horníkově sbírce více.

Datace jednotlivých hudebnin z Horníkovy sbírky má v případě skladeb Vinzenze Maschka dva aspekty: určuje dobu vzniku a dokládá šíření a provozování jeho děl po skladatelově smrti ve 2. pol. 19. a ve 20. století. Nejstarší datovanou hudebninou této sbírky jsou písně vyšlé tiskem v Praze r. 1789 (sign. IV E 135).<sup>21</sup> Mezi nejstarší a nejcennější rukopisné hudebniny patří exempláře získané z plzeňského chrámu sv. Bartoloměje, psané rukou Fr. Kržepelky a datované 1799. Plzeňská lokalita je v kolekci Maschkových skladeb z Horníkovy sbírky zastoupena nejpočetněji. Celkově v tematickém katalogu skladeb Vinzenze Maschka evidují 17 děl, jejichž nejstarší datace byla určena podle notového pramene ze sbírky Ondřeje Horníka.

Hudebniny s kompozicemi Vinzenze Maschka v Horníkově sbírce vypovídají také o rozsáhlé provozovací praxi těchto děl ještě dlouho po skladatelově smrti. Na mnohých z nich jsou přípisy o provedeních po smrti Vinzenze Maschka, kromě toho byly pořizovány také zcela nové opisy.

**21)** *Sammlung einiger Lieder für die Jugend: bei Industrialarbeiten mit den hiezu gehörigen Melodien*, Gesammelt und herausgegeben von Franz Stiasny, K. k. Normalschul = Buchdruckerey, Prag 1789.



K nejvýznamnějším notovým pramenům v Horníkově sbírce patří devět opisů chrámových děl Vinzenze Maschka, z nichž každý je zčásti psán samotným skladatelem.

Opisy děl Vinzenze Maschka ve sbírce Ondřeje Horníka zčásti psané samotným skladatelem			
sign. NM-ČMH	Provenience	Název skladby	ČísloTK* Mikuláš
<b>IX C 34</b>	? – O. Horník	Jubilatae Deo universa – Offertorium	<b>XXV:273</b>
<b>XII D 26a</b>	Domažlice – O. Horník	Missa Pastoralis in C	<b>XXI:5</b>
<b>XII D 64b</b>	Slaný – O. Horník	Alleluja ascendit – Graduale	<b>XXV:14</b>
<b>XII D 73</b>	Kostelec nad Labem – O. Horník	Lauda anima mea – Offertorium in C	<b>XXV:141</b>
<b>XII D 75</b>	Brandýs nad Labem – O. Horník	O Redemptor O Jesu pie – Offertorium	<b>XXV:177</b>
<b>XII D 90</b>	Kostelec nad Labem – O. Horník	Diffusa est gratia – Offertorium in G	<b>XXV:69</b>
<b>XII E 95</b>	Kostelec nad Labem – O. Horník	1) Terra tremuit – Offertorium; 2) Pie gentes	<b>XXV:250 – 1)</b> <b>XXV:192 – 2)</b>
<b>XII E 133</b>	Dobruška – O. Horník	Convertere Domine – Graduale	<b>XXV:274</b>
<b>XII E 137</b>	Dobruška – O. Horník	Immittet Angelus – Offertorium	<b>XXV:114</b>

\* TK = Tematický katalog, viz pozn. č. 7.

Kromě původních děl Vinzenze Maschka nalezneme v Horníkově sbírce také některé z jeho četných úprav skladeb jiných skladatelů. Mezi nejvýznamnější patří rukopis úpravy Cavatiny z Mozartovy opery *Le nozze di Figaro* (sign. XII E 120, provenience O. Horník – Brandýs nad Labem), zčásti psané Vinzenzem Maschkem. Na titulním listu je jeho rukou uvedena adresa na Starém Městě pražském s čp. 501,<sup>22</sup> na které bydlel mezi lety 1791–1794, jak dokládají zápisy z matrik a Maschkova inzerce v periodickém tisku. Tato Maschkova hudebnina vznikla až v 1. pol. 90. let 18. století a je tedy důkazem obliby Mozartovy Figarovy svatby ještě mnoho let po jejím prvním pražském uvedení v r. 1786.

V Horníkově sbírce je též dochován opis árie Uriela *Mit Würd' und Hoheit angetan* z druhého dílu oratoria Josepha Haydna *Stvoření* (*Die Schöpfung*, Hob. XXI:2), jehož zpěvní hlas Tenore je však opatřen latinským textem *Tibi o Numen placeat quod mentem*. Na vzniku této hudebniny se podílel sám Vinzenz Maschek. Z jeho pera pochází titulní strana, sólový zpěvní hlas Tenore (včetně podloženého latinského textu) a přípis na některých hlasech.<sup>23</sup> Jedná se patrně o jeho úpravu této árie z Haydnova oratoria pro římskokatolickou bohoslužbu. O tom, že Vinzenz Maschek podobné úpravy pořizoval, svědčí

**22)** Podle číslování domů užívaného před r. 1805.

**23)** NM-ČMH X B 8 (provenience O. Horník – Domažlice). Hudebnina pochází z arciděkanského kostela Narození Panny Marie v Domažlicích. Dle přípisu na titulní straně „*Severini Blaetterbauer || Chori=regento || a || Tuste.*“ vlastnil tuto hudebninu Severin Blätterbauer (1801–1892), v letech 1828–1871 učitel a ředitel kůru v Domažlicích. (ŠTĚDRŮN, Bohumír: *Blätterbauer, Severin*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1., Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 105).

dobový opis dueta se sborem z třetího dílu Haydnova oratoria Stvoření s latinským textem *Quod provenit ad Domino*.<sup>24</sup> Na titulním listu této hudebniny je následující údaj „*di Giuseppe Hayden, meso per ta || Chiesa di Vincenzo Mashek [sic]*“.<sup>25</sup>

Maschek pravděpodobně neupravoval pro chrámovou potřebu pouze vokálně-instrumentální skladby Josepha Haydna. Ve sbírce O. Horníka jsou dochovány dva manuskripty přetextované árie se sborem z kantáty *Quanto è mai tormentosa* Leopolda Koželucha (Poštolka XIX:2),<sup>26</sup> a to ve formě hlasového materiálu. Oba rukopisy mají latinský text *Quaso ad me*. Na titulním listu prvního z nich (sign. XII E 88) je jako autor uveden Vinzenz Maschek. Titulní list druhého (sign. XI C 88, Poštolka XXV:4) psal Vinzenz Maschek, bez uvedení autora. Přípis „*compos: || di Leopoldo Koželuch*.“ byl dopsán později jinou rukou. Autorem úpravy je tedy zřejmě Vinzenz Maschek, který tuto hudebninu patrně prodával.

Mezi nejvýznamnější hudebniny v Horníkově sbírce týkající se Vinzenze Maschka patří jediný dosud známý dobový opis jeho úpravy opery Wolfganga Amadea Mozarta *Die Zauberflöte* pro smyčcové kvarteto.<sup>27</sup> I v tomto případě jde asi o hudebninu, kterou Maschek prodával ve svém obchodě. Tato úprava není v žádném případě pouhou mechanickou redukcí operní partitury, jakousi orchestrální partiturou vtěsnanou do čtyř hlasů smyčcových nástrojů. Maschek operní partituru pasivně nepřejímá, ale na mnoha místech přepracovává. Veškeré zásahy do původní předlohy vedou k jedinému cíli – k vyhotovení skvěle znějící a snadno hratelné kvartetní kompozice. Maschek v podstatě vytváří na základě převzatého motivického materiálu a formového půdorysu novou uměleckou kvalitu. Nejde tedy o pouhou úpravu (redukcí) operní předlohy, ale o parafrázi, v níž hlavní roli hraje ornamentální variace, ve které byl Maschek velkým mistrem.<sup>28</sup>

Albin Maschek často opisoval skladby svého otce, a to chrámovou hudbu pro potřeby kostelních kůrů. Sám vykonával funkci regenschoriho. Ještě za života otce působil při chrámu sv. Tomáše na Malé Straně, po jeho smrti se stal regenschorim u Sv. Petra na Poříčí, v Týnském chrámu a nakonec stejně jako on zastával místo ředitele kůru u Sv. Mikuláše na Malé Straně. Ze svatomikulášského kůru se zachovaly v Horníkově sbírce opisy skladeb různých autorů, pořízených Albinem Maschkem.

**Opisy skladeb Vinzenze Maschka ve sbírce Ondřeje Horníka, pořízené jeho synem Albinem Maschkem**

Sign. NM-ČMH	Provenience	Název skladby	ČísloTK Mikuláš
XII D 101c	Příbram – O. Horník	Ne pulvis – Motetto in D	XXV:159
XII D 103	Praha, kůr Týnského chrámu – O. Horník	Benedicite gentes – Offertorium	XXV:39

**24)** Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, Hob. XXI:2/15.

**25)** NM-ČMH sine sign. (provenience Kozly). Faksimile titulního listu otištěno v MIKULÁŠ, Jiří: *Music in Prague 1760–1810*, Národní muzeum, Praha [2006], s. 10.

**26)** POŠTOLKA, Milan: *Leopold Koželuh. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964.

**27)** NM-ČMH XII E 126 (provenience O. Horník – Kostelec nad Labem). Hudebnina je psána jedním anonymním kopistou, který se podílel na vyhotovení některých opisů s Maschkovými přípisy.

**28)** MIKULÁŠ, Jiří: *Opery prováděné v Praze v úpravách Vinzenze Maschka*, in: Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780-1800, Archiv hlavního města Prahy, Praha 2006, s. 122–126.

Z tisků děl V. Maschka se v Horníkově sbírce dochovaly tři exempláře: již výše zmíněné písničky pro mládež<sup>29</sup> a dva totožné tisky offertoria *Ave Maria* (sign. XII D 85a, XII D 85b, provenience Liboc a Jičín, Mikuláš XXV:28), skladby hojně rozšířené jak v rukopisech, tak tiscích. Mimo Horníkovu sbírku eviduji v tematickém katalogu další tři exempláře tohoto tisku a 47 dobových opisů. Naopak značný počet hudebnin v této sbírce obsahuje unikátní zápisy Maschkových skladeb, tento počet se však neustále mění v souvislosti s pokračujícím stavem bádání.

Nakonec je třeba se zmínit o skladbách nejistého autorství a dílech mylně připisovaných Vinzenzi Maschkovi. Při tehdejší provozovací praxi, kdy se díla šířila převážně rukopisnými opisy, k omylům nezřídka docházelo, zvláště u skladatelů chrámových děl.

<b>Skladby sporného autorství. Na některých opisech je jako skladatel uveden Vinzenz Maschek (1755-1831), na jiných opisech jsou za autory hudby označeni jiní skladatelé.</b>			
<b>Signatura NM-ČMH</b>	<b>Provenience</b>	<b>Jméno skladatele ?</b>	<b>Název skladby</b>
<b>XII D 35</b>	Domažlice – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Haan Václav	Missa Pastoritia (D-dur)
<b>XII D 40</b>	Nový Bydžov – O. Horník	1) <b>Maschek [Vinzenz]</b> 2) Mozart Wolfgang Amadeus 3) Haydn Joseph	Missa (B-dur)
<b>XII D 43</b>	Plzeň – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vaňhal Jan Křtitel 3) Mozart Wolfgang Amadeus	Missa (Es-dur)
<b>XII D 47</b>	Nová Cerekev – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Mozart Wolfgang Amadeus 3) Haydn Michael 4) Neržad Wenz[el] 5) Tomaschek Václav Jan	Requiem (Es-dur)
<b>XII D 62</b>	Vamberk – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Röder Georg Valentin	Beatus vir – Graduale
<b>XII D 100</b>	Písek – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Dittersdorf Karel Ditters	Estote fortes
<b>XII E 42</b>	Vyšehrad – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Müller [Wenzel]	Suscipe mecum – Terczetto In B
<b>XII E 104</b>	Dvůr Králové nad Labem – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Brixi Fr[antišek Xaver]	Vidi Aquam – Egređientem de Templo
<b>XII E 106</b>	Nová Cerekev – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Ryba [Jakub Šimon Jan]	Veni Sancte Spiritus
<b>XII E 110</b>	Nový Bydžov – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vitásek Jan Nepomuk August	Pange lingua
<b>XII E 130</b>	Dobruvce – O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vocet Jan Nepomuk Václav	Graduale II.

29) Viz pozn. č. 21.

Skladby ze sbírky Ondřeje Horníka mylně připisované Vinzenzi Maschkovi			
Signatura NM-ČMH	Provenience	Jméno skladatele	Název skladby
XII E 88	Georgswald[e] – O. Horník	Koželuch Leopold	Quaso ad me – Aria con Choro in Dis. Jedná se o árii z kantáty <i>Quanto è mai tormentosa</i> Leopolda Koželucha (Poštołka XIX:2), upravenou pro chrámovou potřebu. Na titulním listu mylně uvedený V. Maschek není autorem hudby, nýbrž pravděpodobným autorem úpravy.
XII D 89	Přáslavice – O. Horník	Sehling Josef Antonín	Pastores arva relinguite – Offertorium in G. Dochoval se Sehlingův autograf in: Praha, Archiv Pražského hradu, Fond Metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. 1262

Horníkova sbírka hudebnin má velký význam pro poznání a hodnocení díla Vinzenze Maschka. Obsahuje vzácné exempláře spjaté přímo se skladatelem a jeho rodinou prostřednictvím částečných autografů Vinzenze Maschka a opisů jeho syna Albina. Tyto rukopisy se stávají nezpochybnitelným pramenem k určení Maschkova autorství těchto skladeb. Jsou zde také vzácně dochované datované hudebniny, díky nimž je možné v tematickém katalogu zpřesnit dataci některých Maschkových děl. Jedinečné jsou pak rukopisy Maschkových skladeb, jejichž záznam se nikde jinde ve světě nezachoval.

Vzhledem k různým lokalitám, ze kterých Horník hudebniny získal, a k rozmanitosti pramenů představuje jeho sbírka jakýsi vzorek hudebních sbírek v českých zemích. Sběrem hudebnin sice narušil celistvost některých původních sbírek, povědomí o provenienci hudebnin se však snažil zachovat prostřednictvím svých přípisů na titulních listech. Na druhou stranu tak zachránil alespoň část hudebnin ze sbírek, které později podlely zkáze času.

Horník svojí sběratelskou činností provedl na území naší republiky první průzkum notovaných pramenů, který mohl být později doplněn a prohlouben projektem zabývajícím se evidencí hudebních památek v Čechách, jehož výsledky byly zveřejněny v publikaci *Průvodce po pramenech k dějinám české hudby*.<sup>30</sup> Tento ve své době odvážný badatelský počín dal základ pro Souborný hudební katalog Národní knihovny ČR, který je dnes nepostradatelným zdrojem informací pro mezinárodní soupis hudebních pramenů RISM. Celý pramenný výzkum, na jehož počátku se Ondřej Horník významně podílel, má nesmírnou důležitost pro poznání skladatelského odkazu Vinzenze Maschka. Význam Horníkovy sbírky je tak i po této stránce jednoznačný.

30) BUŽGA, Jaroslav, et al.: *Průvodce po pramenech k dějinám hudby. Fondy a sbírky uložené v Čechách*, Academia, Praha 1969.

# Works by Vinzenz Maschek (1755-1831) in the Horník Collection of Musical Prints and Manuscripts

JIŘÍ MIKULÁŠ

This contribution discusses issues surrounding the dissemination of works by Vinzenz Maschek via period and later manuscript sources. The introductory section summarizes previous research and findings made in association with preparation of a thematic catalogue of works by Vinzenz Maschek and other members of this family of composers. Special attention is given to problems surrounding confirmation of authorship and dating of works attributed to Maschek. Then the study traces sources for Vinzenz Maschek's works found in the music collection of Ondřej Horník, today deposited in the Czech Museum of Music. It discusses briefly how Horník's collection originated, notes the provenance of various items, and shows how and in what way sources preserved in this collection can contribute to refinement and confirmation of hitherto uncertain datings and composer attributions.

autograph - dating - Vinzenz Maschek - the Horník collection - music notation - sacred music - musical print - manuscript copy - thematic catalogue - provenance - eighteenth and nineteenth centuries - arrangements

The holdings of the Music History Division of the Czech Museum of Music include large sets of materials that originated through collecting activity on the part of individuals. One of those individuals was Ondřej Horník (1864-1917)—an organist, composer, and professor at the conservatory in Prague who was also active in musical societies and in presentation of concerts.<sup>1</sup> Starting in the 1890s he systematically collected interesting

**1)** The Horník Collection contains ca. 15,000 musical prints and manuscripts dating from the early eighteenth to the early twentieth centuries, as well as a set of several hundred works of graphic art and photographs with musical subjects, a music library with 550 titles, and a set of 135 musical instruments. It is the largest unit of its type deposited in the Czech Museum of Music. Horník also collected biographical material for a dictionary of Czech musicians, because he considered writing a major work on Czech music of earlier times.

compositions from important locations in Bohemia and to some extent in Moravia as well. The majority of the items in his collection were acquired in the first decade of the twentieth century; most of the musical manuscripts and prints came from Bohemian church collections and, as shown by Horník's annotations thereon, were received as gifts. Horník bequeathed his archive to the Občanská záložna (Citizens' Credit Union) in Karlín, from which it was transferred to the National Museum in 1919.<sup>2</sup>

Among the composers whose works are preserved in the Horník collection is Vinzenz Maschek (1755-1831),<sup>3</sup> represented therein by a total of 209 musical prints and manuscripts.<sup>4</sup>

Vinzenz Maschek, a well-rounded composer, virtuoso, piano teacher, conductor, church music director, dealer in musical prints and manuscripts, court expert in the field of music for all of Prague, member of the Tonkünstler-Sozietät in Prague, and honorary member of the Kirchenmusikverein zu St. Anna in Vienna, was undoubtedly one of the most important musical figures in Prague in the late eighteenth and early nineteenth centuries.<sup>5</sup> His works contained in the Horník Collection are almost entirely sacred; thus of key importance for this topic is his activity as a church music director, in which capacity he served first in the Church of the Virgin Mary (or Our Lady) of the Snows in Prague's New Town, from 1 July to 31 December 1794, then at St. Nicholas in Prague's Lesser Town (or Little Side–*Malá Strana*) from 1 January 1795 to 31 October 1831, i.e. until almost the end of his life. During this time St. Nicholas and the Cathedral of St. Vitus in the Prague Castle became the most important centres for church music in Prague.

In the mid-1790s Maschek's interest in writing church music grew substantially, but the main components of his compositional profile were piano works (including the first truly virtuoso concertos for piano composed in the Czech lands), music for ballets, songs,

**2)** ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, 'Horník Ondřej', in *Československý hudební slovník osob a institucí* (Czechoslovak Musical Dictionary of Persons and Institutions), Vol. 1, Prague: Státní hudební vydavatelství (State Musical Publishing House), 1963, p. 474.

**3)** Also written Vincenzo, Wenzel, Mascheck, Massek, or Václav Vincenc Mašek. In the registry of births for Zvíkovec he is entered as Wenceslaus Vincentius, son of Tomáš Machek (sic). He signed himself as Vinzenz (or Vincenzo) Maschek. In my recent work and in the present study I spell his name consistently as he himself signed it, in accord with the newest scholarly dictionaries. See MIKULÁŠ, Jiří, 'Maschek', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Personenteil 11, Kassel: Bärenreiter, 2004, pp. 1249-54. Also MIKULÁŠ, Jiří, 'Maschek Vinzenz', in JAKUBCOVÁ, Alena, et al., *Česká divadelní encyklopedie. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* (Czech Theatrical Encyclopaedia: Theatre in the Czech Lands through the End of the Eighteenth Century), Prague: Divadelní ústav (Theatrical Institute), 2007, pp. 364-67.

**4)** These are compositions for which the composer's whole name, i.e. including the first name, is given at least once in some source. In other cases it is impossible to determine whether the work is attributed to Vinzenz Maschek or to some other composer in the Maschek family.

**5)** He gained his musical education in Prague from J.N. Seger and F.X. Duschek, gave concerts in Berlin, Dresden, Hamburg, and Leipzig, and in 1787 appeared as the first professional player of the fortepiano in Copenhagen. Judging by information on his occupation preserved in Prague registries of births, deaths, and marriages and in a list of residents, it appears he worked as a conductor in Prague theatres. He also played the glass harmonica, often with his wife Johanna; a concert given by the couple at the Burgtheater in Vienna on 21 May 1791 was received very favourably. Maschek even attempted to improve this instrument, as attested by a report in the *Prager Oberpostamtzeitung* in November 1786 about his glass harmonica with a keyboard of his own construction.

secular cantatas, chamber music, and not least adaptations of operas including works by Wolfgang Amadeus Mozart. Maschek's music was performed not only in Prague but elsewhere in the Habsburg monarchy as well as in Germany, Poland, Switzerland, and Great Britain.

The Czech Museum of Music is presently sharing in a research projekt supported by the Ministry of Culture of the Czech Republic (MK00002327202) *Osobnosti české vědy a kultury* (Luminaries of Czech Science, Scholarship, and Culture) with the subtopic *Přínos sběratelské činnosti Ondřeje Horníka pro pramennou základnu k dějinám hudby v Čechách* (The Contribution of the Collecting Activities of Ondřej Horník to the Source Basis for Music History in the Czech Lands). In this framework I have put to use my long-term research interest in Vinzenz Maschek.<sup>6</sup>

My work on a thematic catalogue of the works of Vinzenz Maschek<sup>7</sup> has required research in the most varied music collections—not only that of Horník, although it has

**6)** MIKULÁŠ, Jiří, 'Klavírní variace Vincence Maška z majetku rodiny Desfourových a Sturmfederových z Hrádku u Sušice' (Piano Variations by Vincenc Mašek Held by the Desfour and Sturmfeder Family of Hrádek near Sušice), in *Sborník studentských vědeckých prací* (An Anthology of Student Scholarly Studies), Prague: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy (College of Liberal Arts of Charles University), 1988, pp. 203-23. MIKULÁŠ, Jiří, *Klavírní dílo Václava Vincence Maška (1755-1831): (Variace a koncerty pro klavír a orchestr)* (The Piano Works of Vincenc Mašek, 1755-1831: Variations and Concertos for Piano and Orchestra), s.l., 1989, 181 pp. + musical appendix, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. MIKULÁŠ, Jiří, 'Koncert pro klavír a orchestr Es-dur V. V. Maška' (The Concerto for Piano and Orchestra in E flat major by V.V. Mašek), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 27 (1990), No. 3, pp. 253-73. MIKULÁŠ, Jiří, 'Klavírní koncerty Václava Vincence Maška: Koncert E-dur (sign. II G 60) a Koncert C-dur (sign. II G 59) ze sbírek Státního zámku v Kroměříži' (Piano Concertos of Václav Vincenc Mašek: The Concerto in E flat major, Inventory No. II G 60, and Concerto in C major, Inventory No. II G 59, in the Collections of the State Stately Home in Kroměříž), *Opus musicum*, Vol. 22 (1990), No. 4, pp. XVIII-XXIII. MIKULÁŠ, Jiří, 'Vinzenz Maschek und seine Opernparaphrasen', in *Miscellanea musicologica*, Vol. 35, Prague: Univerzita Karlova, 1996, pp. 43-96. MIKULÁŠ, Jiří, 'Das Ehepaar Maschek - bedeutende Darsteller des Prager Musiklebens auf der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts', in ŠKULJ, Edo, *Maškov zbornik*, Ljubljana: Družina, 2002, pp. 7-15. MIKULÁŠ, Jiří, 'Konzertorgeln in den figuralen Kirchenkompositionen von Jan Křtitel Kuchař und Vinzenz Maschek', in ČERNÝ, Jaromír and KOCH, Klaus Peter, *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern: Konferenzbericht Prag 17.-22. September 2000*, Edition IME Band 8, Sinzig: Studio, 2002, pp. 117-24. MIKULÁŠ, Jiří, 'Kozácký tábor na Starém Městě pražském L. P. 1785' (The Cossack Camp on Prague's Old Town Square in the Year of Our Lord 1785), *Divadelní revue* (Theatrical Review), Vol. 13 (2002), No. 3, pp. 86-99. MIKULÁŠ, Jiří, 'Hudební skladatel Vinzenz Maschek (1755-1831), významný zvíkovecký rodák' (The Composer Vinzenz Maschek, 1755-1831, Distinguished Native of Zvíkovec), in *Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka* (Anthology of the Bohuslav Horák Museum) No. 15, Rokycany: Muzeum Dr. Bohuslava Horáka, 2003, pp. 55-72. See also note 3.

From 2 November 1995 to 6 January 1996 an exhibition was held in the Lobkowitz Palace in the Prague Castle for the 240th anniversary of the birth of Vinzenz Maschek, for which a catalogue was published: MIKULÁŠ, Jiří, *Ausstellung zum 240. Geburtstag des bedeutenden Prager Musikers*, Prague: Jiří Mikuláš & Národní muzeum - Muzeum české hudby (National Museum - Czech Museum of Music), 1995. An appendix thereto includes a list of items exhibited, chosen from among original musical autographs, prints, and period manuscript copies of works by Maschek and other sources pertaining to his life and work.

**7)** In 2001 I received a grant from the Ministry of Culture of the Czech Republic to complete a thematic catalogue of the works of Vinzenz Maschek, the first version of which I completed in January 2005. Presently I list ca. 400 works attributed to Maschek, preserved mainly via period manuscript copies deposited in libraries, archives, museums, and church collections in the Czech Republic, Slovakia, Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Italy, Croatia, Rumania, Slovenia, Poland, Belgium, Great Britain, Sweden, and the USA. A photocopy of this unpublished catalogue is deposited at the Ministry of Culture.

great importance. In studying each collection I focus on two problematic issues that are closely interconnected: **confirmation of authorship of works, and their dating**.<sup>8</sup> Because the papers from Maschek's estate have not been preserved, we do not have and probably never will have any substantial set of his musical autographs. Nor do we have correspondence, diary entries, any autobiographical writings, or any list of Maschek's works (thematic or otherwise) made shortly before or after his death.<sup>9</sup> Thus we do not fully know what kinds of works he composed, how many of them, or when. Only several of his musical autographs are known, all of them undated.<sup>10</sup> Also preserved are several period musical prints, all but one of them undated. Our knowledge of Maschek's works comes mainly from undated manuscript performing parts written by copyists. We do not know to what extent these parts reflect the composer's original idea (e.g. the instruments used, or texts in the case of sacred works with instrumental ensemble)—and what is a much more serious problem, we cannot be entirely sure that the compositions are really by Vinzenz Maschek. Works by other composers were ascribed to him, and vice versa, as was quite common in the late eighteenth and early nineteenth centuries. A major problem is presented by manuscript copies and prints whose title pages or parts give only the last name of the composer, because Vinzenz Maschek's younger brother Paul (1761-1826) was composing during the same time, and by the 1820s also his sons Kaspar (1794-1873) and Albin (1804-78).<sup>11</sup> One must also beware of confusion between works by the 'Prague' Vinzenz Maschek (1755-1831) and those by his nephew of the same name (ca. 1800 - ca. 1875), who worked in the Banat region (today straddling the boundaries of

**8)** I drew attention to problems in these areas already late in 2000 in Olomouc at the conference *Kritická edice hudebních památek* (Critical Editions of Musical Monuments), then in 2004 at the international conference of doctoral students *Výzkumy doktorandů uměnovědných a uměnovýchovných oborů* (Research by Doctoral Students in Fields of Art Scholarship and Art Education), also in Olomouc. See MIKULÁŠ, Jiří, 'Tematický katalog díla Vinzenze Maschka' (A Thematic Catalogue of the Works of Vinzenz Maschek), in *Kritické edice hudebních památek IV*, Olomouc: Univerzita Palackého (Palacký University), 2001, pp. 169-75. Also MIKULÁŠ, Jiří, 'Vinzenz Maschek (1755-1831): Život a dílo' (Vinzenz Maschek, 1755-1831: His Life and Work), in *Miscellanea doctorandica I: Sborník z mezinárodní doktorandské konference „Výzkumy doktorandů uměnovědných a uměnovýchovných oborů“* (proceedings of the above-mentioned conference in 2004), Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, pp. 91-94.

**9)** All that exists are brief and incomplete lists of his works given in the lexicons of J.G. Dlabacz and Gerber.

**10)** I have confirmed that they are really his autographs by comparing them with three known letters of his: from 1792 in the National Archive in Prague, Zemský výbor (Provincial Council) Collection, Carton 1187, Fascicle 84/40, Inventory No. 4089, from 1802 in the Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main, Inventory No. Mus. Autogr. Maschek, V., and from 1817 in the Bayerische Staatsbibliothek München, Inventory No. Autogr. VIII F Maschek V. Mus. mss 21792. Among the most valuable musical autographs are scores (working manuscripts) of a pastoral mass and several short sacred pieces, and a single short sketch of a church composition. I use the expression 'working manuscripts' as defined in the editorial principles for the *New Collected Edition of the Works of Antonín Dvořák*: 'Working manuscripts are autographs that show numerous changes and corrections and thus document the process of origin of a work or its later reworking and revision.' See *The New Dvořák Edition* online, c2006, NDE (c) 2006 (cit. 2008-07-08), at: <[http://www.antonindvorak.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=26&Itemid=32](http://www.antonindvorak.org/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=32)>.

**11)** In 1826 Albin Maschek even served as music director at the Church of St. Nicholas in Prague's Lesser Town, replacing his father there during an illness. This according to E. Trolde: see the collection from Trolde's estate, National Museum - Czech Museum of Music, Inventory No. S 199/417a;b.



Rumania, Hungary, and Serbia) during the first half of the nineteenth century.<sup>12</sup> In these cases of possible confusion among members of an extended family of composers we find no help in the approximate time of origin of manuscript copies, determined e.g. by study of watermarks or based on biographical information about the copyists, because works by the 'Prague' Vinzenz Maschek continued to be copied even after his death, at least until the end of the nineteenth century. This raises fundamental questions pertaining to music not only by Vinzenz Maschek but by other composers in the eighteenth and first half of the nineteenth centuries as well. What compositions are we to consider absolutely indisputable works of Vinzenz Maschek? To what extent should the author of a thematic catalogue believe period manuscript copies and prints? Are we to acknowledge as a work demonstrably by Vinzenz Maschek only one that is preserved in the form of a musical autograph, and consider the others merely as works attributed to him?

In this problematic situation we rely on the following sources for authorship and dating.

A) Authorship is determined by:

a) **autographs.**

b) undated manuscript copies of secular and sacred works

**written in part by the composer.**

From the addresses given on title pages of some secular works it is clear that Vinzenz Maschek offered them for sale directly at his home. Their informational value is almost the same as that of an autograph. Via the addresses given one can determine at least the approximate time of origin of these documents.<sup>13</sup>

c) scores of sacred works by Vinzenz Maschek **written by his son Albin Maschek.**

These are valuable sources for determining authorship, but it is debatable to what extent these copies by Albin agree with his father's autographs: on one of Albin's copies we find an annotation saying it is an adaptation of a work by Vinzenz Maschek.

d) predominantly undated prints of works by Vinzenz Maschek **published in Prague by the composer himself.**

In this case, too, we have an authentic form of the given work by Maschek. Most of these prints have been precisely dated thanks to reports and notices in the Prague periodical press.<sup>14</sup>

**12)** This Vinzenz Maschek of the Banat region so far has no article in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* or in *The New Grove*; information on him may be found e.g. in the internet-METZ, Franz, *Romanische Weisen aus dem Banate für Königin Elisabeth: Auf den Spuren des Banater Komponisten Vinzenz Maschek in fünf Ländern*, München: Franz Metz, c2006 (cit. 2008-06-04)–at [www: <http://www.edition-musik-suedost.de/html/vincens\\_maschek.html>](http://www.edition-musik-suedost.de/html/vincens_maschek.html). Outside the Banat region his works are preserved e.g. in Vienna, Dresden, and Jindřichův Hradec.

**13)** I give the known addresses where Vinzenz Maschek lived and the approximate corresponding time periods, based on study of Prague registries of births, deaths, and marriages, in MIKULÁŠ, Jiří, *Ausstellung zum 240. Geburtstag des bedeutenden Prager Musikers* (op. cit.), p. 15.

**14)** These reports were provided to me by Dr. Jiří Berkovec. Transcriptions of reports in Prague periodicals from the eighteenth century pertaining to Vinzenz Maschek are included in BERKOVEC, Jiří, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století* (*Musicalia in the Prague Periodical Press of the Eighteenth Century*), 1st ed., Prague: Státní knihovna ČSR (State Library of the Czech Socialist Republic), 1989.

B) Dating of works (at least approximate) is determined by:

- a) reports, notices, and reviews in the periodical press.
- b) period catalogues of various collections.
- c) addresses given on title pages of some musical prints offered by Maschek for sale.
- d) annotations regarding dates on manuscript copies of the works.

According to notices Maschek published in the Prague periodical press we know that in the second half of 1806 he offered offertories and graduals for sale with texts for all Sundays and feast days: *ferner sind Offertorien und Graduale auf jeden Sonn- und Feyertag*<sup>15</sup> and *Offertorien und Graduale mit dem Text aus dem Missal für jeden Sonntag und Feyertag zu 1 fl. 45 kr.*<sup>16</sup> Maschek composed most of his settings of texts from the mass proper by 1806. From the above-cited information provided by the composer we see that he composed many more offertories and graduals than the ones we know. To create the most complete possible thematic catalogue, it is indispensable to continually search for, record, and carefully study all preserved musical prints and manuscripts of his works, including manuscript copies made many years after his death.

This approach to the task of identifying compositions by Vinzenz Maschek must be applied to study of the musical prints and manuscripts collected by Ondřej Horník. Although the question of where Horník acquired his manuscripts is important because it confirms the dissemination of works by Maschek practically all over the territory of today's Czech Republic, this can also be documented via other collections. Often it suffices to study original collections still existing from which Horník acquired his musical prints and manuscripts, and we find that they contain additional prints and manuscripts of Maschek's compositions. Horník's collection is actually an 'artificial' one, i.e. consisting of individual items taken from other original collections, and although mere tracing of their provenance leads us to note the broad geographic distribution of Maschek's works, it tells us more about the collector himself—which areas he visited, what types of collections interested him, and what attracted his attention in those collections. I see far greater importance in Horník's collection as concerns Maschek in the **manner of registry** of the individual items—whether they are autographs, manuscript copies in a foreign hand, partial autographs, etc. Some of the manuscripts can thereby become important sources for confirming authorship of the works. Also valuable is any information pertaining to **dating**, i.e. when the print or manuscript originated (as in an annotation by the copyist), or by what date it must have existed (annotations by performers): even an unauthorized manuscript copy can offer testimony that a work by Maschek must have been composed before this date. Because Maschek himself never dated his autographs, these copies are an unusually important basis for approximate dating of his works. And of prime importance is that some of these items may capture a **work not known from any other source**.

<sup>15</sup>) MASCHEK, Vinzenz, N. 2019, *Musikanzeige, K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*, 8 September 1806, N. 108, Beilage Nr. II, p. 1270.

<sup>16</sup>) MASCHEK, Vinzenz, N. 2683, *Nachricht, K. k. priv. prager Oberpostamtszeitung*, 28 November 1806, N. 143, Beilage, p. 1682.

The three criteria described above served as the basis for my evaluation of musical prints and manuscripts of works by Maschek in the Horník Collection. In the Maschek thematic catalogue compositions are arranged systematically according to various musical genres.<sup>17</sup>

Musical prints and manuscripts of works by Maschek in the Horník Collection came originally from fifty-one different locations on the territory of today's Czech Republic.<sup>18</sup> Horník carefully recorded the places where he acquired them, as a rule on the title pages, together with the name of the previous owner and the manner of acquisition. If he made no such annotations then it is impossible to determine the item's origin. Also problematic are situations where the annotation is very general, limited to the name of the city or town without telling us whether the item was part of a music collection of an institution there that contributed to the musical life of the given location or whether it was made for the needs of that institution. It may have come to the local owner from a remote location, without any close tie to local culture. If there is no further information from other annotations made by previous owners or by the copyist, and there are no articles about them in dictionaries, then study of and comparison with musical prints and manuscripts from preserved collections of local institutions is of help in refining the location. So far I have been able to identify seven collections. This is important for reconstructing the contents of the original collection and for refining our picture of the history of musical life in its location.

---

**17)** The catalogue's systematic rather than chronological arrangement proved necessary because of the mentioned problems with dating of works; often the date can be determined only very roughly. Also, it is impossible to 'close out' the catalogue as being definitive: we do not know how many works Maschek composed, and a composition hitherto unknown may be discovered at any time. Continual refinement and expansion of the catalogue will thus be a task even for future generations of researchers. For these reasons I chose a structure for the catalogue that allows it to be refined and expanded in a comprehensible way without risking the confusion that might arise e.g. through reassignment of catalogue numbers. Each number in the catalogue is an **unmistakeable identification symbol** not related to chronology or to any other arrangement of the works. This allows works to be added to each group without restriction, or to be removed—in which case the number for the work remains forever empty with an appropriate explanatory comment if, e.g., the attribution of the work to Maschek has proven erroneous. Indexes facilitate searches in the catalogue. In the present study I shall henceforth use the catalogue numbers to identify works by Maschek unmistakably.

**18)** In alphabetical order the locations are: Bohdaneč, Brandýs nad Labem, Česká Třebová, České Budějovice, Český Brod, Dobruška, Domažlice, Dvůr Králové nad Labem, Georgswald(e) (now Jiříkov), Heřmanův Městec (the Archive of Prince Kinský), Chleny, Chrudim, Jičín, Kostelec nad Labem, Kostelec nad Orlicí, Křemešník, Kunwald (now Kunvald), Kvasice, Liboc (now the Liboc district of Prague), Lukavice, Lysá nad Labem, Měřín, Mladá Boleslav, Nová Cerekev, Nové Benátky, Nový Bydžov, Pelhřimov, Písek, Plzeň, Potštýn (now Potštejn), Prague (the Church of Our Lady before Týn), Práslavice, Příbram, Rovensko, Roztoky, Rožmitál, Rychnov nad Kněžnou, Sadská, Slaný, Stará Boleslav, Střebsko (now Třebsko), Sukdol (now Suchdol) near Kutná Hora, Škvorec, Švabín (now the Švabín area of Zbiroh), Ústí nad Orlicí, Vamberk, Vlašim, Votice, Vyšehrad (now the Vyšehrad district of Prague), Zlatá Koruna, and Žleby.

<b>Collections identified to date from which musical prints and manuscripts of works by Vinzenz Maschek were given to Ondřej Horník</b>			
<b>Czech Museum of Music, the Horník Collection</b>		<b>Music collection from which Horník received the given item</b>	
<b>Provenance given by Horník</b>	<b>Number of items with works by Vinzenz Maschek</b>	<b>Present place of deposition of the collection</b>	<b>Number of items with works by Vinzenz Maschek</b>
Dobruška	<b>12</b> (including <b>2</b> partly in the hand of Vinzenz Maschek)	Brno, Moravské zemské muzeum (Moravian Museum), Music History Division (from Dobruška - František Michálek)	<b>4</b> (including <b>2</b> partly in the hand of Vinzenz Maschek)
Domažlice	<b>8</b> (including <b>1</b> partly in the hand of Vinzenz Maschek)	Domažlice, Archdean's Church of the Birth of the Virgin Mary	<b>4</b>
Chrudim	<b>1</b>	Chrudim, Archdean's Church of the Assumption of the Virgin Mary	<b>4</b>
Mladá Boleslav	<b>4</b>	State District Archive in Mladá Boleslav, administered by the State Regional Archive in Prague, (from Mladá Boleslav - church)	<b>11</b>
Písek	<b>11</b>	Písek, Dean's Church of the Birth of the Virgin Mary	<b>4</b>
Prague, Týn Church	<b>1</b> (in the hand of Albin Maschek)	Prague 1, Old Town, Church of the Mother of God before Týn (the Týn church)	<b>11</b> (including <b>3</b> in the hand of Albin Maschek)
Slaný	<b>10</b> (including <b>1</b> partly in the hand of Vinzenz Maschek)	Slaný, Vlastivědné muzeum (Czech Geographical Museum) (from the Dean's Church of St. Gothard)	<b>4</b> (including <b>2</b> partly in the hand of Vinzenz Maschek)

I choose this procedure, i.e. becoming acquainted with the original collection if it has been preserved, even in cases where annotations on an item in the Horník Collection provide clear information about its history. This is a matter of completing our knowledge of musical prints and manuscripts of works by Maschek such as they were found in the original collection from which Horník received his items. Thanks to this information we know, e.g., that he chose several specimens from among Maschek's works and left others in their original location. His criterion for selection was certainly not preference for autographs or the oldest manuscript copies, which he sometimes passed over and left in their original location.

Another very important discovery I made through study of Maschek's works in the Horník Collection is that in at least one instance Horník apparently mixed components of different items in his collection. This may be the case where the same composition is represented by two items, originally from two different locations, and a missing performing part in one is evidently supplied from the other, e.g. in the aria *Contemplando astra coeli* (Inventory No. XII E 74), acquired by Horník from Příbram. The entire work was

copied by Joseph Hrachovec on paper with the designation 'zu Prag bey Marco Berra'.<sup>19</sup> Berra opened his music publishing house in Prague in 1811.<sup>20</sup> Only the part designated 'Marcia' is written on different paper, signed by the copyist 'Kržepelka' and dated '[1]799'. This part fully agrees in structure and dimensions of paper, in the identity of the copyist, and in dating with the copy bearing Inventory No. III C 17, which Horník obtained from Plzeň and whose copyist, František Kržepelka, was a church music director in that city. It is possible that there are further cases of such exchanges of parts among various musical prints and manuscript copies in the Horník Collection.

In the case of works by Vinzenz Maschek, dating of individual items of musical notation in the Horník Collection has two benefits: it helps determine the time of origin of the composition, and it documents the dissemination and performance of his works after Maschek's death—in the second half of the nineteenth century and in the twentieth century. The oldest dated items in this collection are songs published in Prague in 1789 (Inventory No. IV E 135).<sup>21</sup> Among the oldest and most valuable manuscripts are specimens obtained from the Church of St. Bartholomew in Plzeň written in Kržepelka's hand and dated 1799. Plzeň is the most frequent place of acquisition for works by Maschek in the Horník Collection. In all, I list seven works in the Maschek thematic catalogue whose earliest possible dating was determined according to a source in the collection of Ondřej Horník.

Musical prints and manuscripts of works by Maschek in the Horník Collection also give us information about the widespread performance of these works long after the composer's death. Many of them bear annotations about such performances, and completely new copies were also made after his death.

Among the most precious items of musical notation in the Horník Collection are nine manuscript copies of sacred works by Maschek written partly by the composer himself.

<b>Manuscript copies of works by Vinzenz Maschek in the Horník Collection written partly by the composer himself</b>			
<b>NM-CMM Inventory No.</b>	<b>Provenance</b>	<b>Title of work</b>	<b>Number in the Mikuláš TC*</b>
<b>IX C 34</b>	? - O. Horník	Jubilate Deo universa - Offertorium	<b>XXV:273</b>
<b>XII D 26a</b>	Domažlice - O. Horník	Missa Pastoralis in C	<b>XXI:5</b>
<b>XII D 64b</b>	Slaný - O. Horník	Alleluja ascendit - Graduale	<b>XXV:14</b>
<b>XII D 73</b>	Kostelec nad Labem - O. Horník	Lauda anima mea - Offertorium in C	<b>XXV:141</b>
<b>XII D 75</b>	Brandýs nad Labem - O. Horník	O Redemptor O Jesu pie - Offertorium	<b>XXV:177</b>
<b>XII D 90</b>	Kostelec nad Labem - O. Horník	Diffusa est gratia - Offertorium in G	<b>XXV:69</b>

**19)** This information can be seen printed on the second bassoon part.

**20)** ŠTĚDROŇ, Bohumír, 'Berra, Marco', in *Československý hudební slovník osob a institucí* (op. cit.), Vol. 1., p. 91.

**21)** *Sammlung einiger Lieder für die Jugend: bei Industrialarbeiten mit den hiezu gehörigen Melodien*. Gesammelt und herausgegeben von Franz Stiasny, Prague: K. k. Normalschul = Buchdruckerey, 1789.

<b>XII E 95</b>	Kostelec nad Labem - O. Horník	1) Terra tremuit - Offertorium; 2) Pie gentes	<b>XXV:250 - 1)</b> <b>XXV:192 - 2)</b>
<b>XII E 133</b>	Dobrovice - O. Horník	Convertere Domine - Graduale	<b>XXV:274</b>
<b>XII E 137</b>	Dobrovice - O. Horník	Immetit Angelus - Offertorium	<b>XXV:114</b>

\* TC = Thematic catalogue; see note 7.

In addition to original works by Vinzenz Maschek, the Horník Collection also contains some of his numerous adaptations of works by other composers. Among the most valuable is a manuscript of an arrangement of the Cavatina from Mozart's opera *Le nozze di Figaro* written partly by Maschek (Inventory No. XII E 120, provenance O. Horník - Brandýs nad Labem). On the title page we find an address written in his hand—Building Number 501 on Prague's Old Town Square—<sup>22</sup>where he lived from 1791 to 1794, as documented by registries of births, deaths, and marriages and by Maschek's advertisements in the periodical press. This manuscript was not written until the first half of the 1790s, and thus provides evidence of the continued popularity of this opera by Mozart many years after its first Prague performance in 1786.

Also preserved in the Horník Collection is a manuscript copy of Uriel's aria *Mit Würd' und Hoheit angetan* from Part II of Joseph Haydn's oratorio *Die Schöpfung* (The Creation), Hob. XXI:2, whose tenor part however has the Latin text 'Tibi o Numen placeat quod mentem'. Maschek himself shared in the writing of this manuscript. In his hand are the title page, the tenor part (including the underlaid Latin text), and annotations on some of the parts.<sup>23</sup> Apparently this is his adaptation of this aria from Haydn's oratorio for use in Roman Catholic worship services. Evidence that Maschek made adaptations of this sort is found in a period manuscript copy of a duet with chorus from Part III of the same oratorio by Haydn with the Latin text 'Quod provenit ad Domino'.<sup>24</sup> Its title page bears the following information: 'di Giuseppe Hayden, meso per ta || Chiesa di Vincenzo Mashek [sic].'<sup>25</sup>

Maschek's adaptations of works for use in church were probably not limited to vocal-instrumental compositions by Joseph Haydn. Also preserved in the Horník Collection are two manuscripts of a re-texted aria with chorus from the cantata *Quanto è mai tormentosa* by Leopold Koželuh (Poštolka XIX:2)<sup>26</sup> in the form of vocal performing material. Both manuscripts have the Latin text 'Quaso ad me'. The title page of the first (Inventory No. XII E 88) gives Vinzenz Maschek as the composer. The title page of the second (Inventory

**22)** According to the numbering of buildings used before 1805.

**23)** National Museum - Czech Museum of Music X B 8 (provenance O. Horník - Domažlice). This manuscript comes from the Archdean's Church of the Birth of the Virgin Mary in Domažlice. According to an annotation on the title page—'Severini Blaetterbauer || Chori=regento || a || Tuste.'—it was held by Severin Blätterbauer (1801-92), who was a teacher and church music director in Domažlice from 1828 to 1871. See ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, 'Blätterbauer, Severin', in *Československý hudební slovník osob a institucí* (op. cit.), Vol. 1., p. 105.

**24)** Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, Hob. XXI:2/15.

**25)** National Museum - Czech Museum of Music without inventory number (provenance Kozly). Facsimile of the title page published in MIKULÁŠ, Jiří, *Music in Prague 1760-1810*, Prague: National Museum, [2006], p. 10.

**26)** POŠTOLKA, Milan, *Leopold Koželuh. Život a dílo* (Leopold Koželuh. Life and Work), Prague: Státní hudební vydavatelství, 1964.



**Vinzenz Maschek: Offertorium Benedicite gentes**

Opis pořizovaný autorovým synem Albinem Maschkem, poslední strana partitury s přípisem a podpisem Albina Maschka / Copy by author's son Albin Maschek, last page of the score with an added text and signature of Albin Maschek  
NM-ČMH 1, XII D 103

No. XI C 88, Poštolka XXV:4) was written by Maschek, but without giving the name of the composer; the annotation 'compos: || di Leopoldo Koželuch.' was added later in a different hand. Thus Maschek is evidently the author of the adaptation, which he apparently offered for sale.

Among the most valuable musical items in the Horník Collection pertaining to Vinzenz Maschek is the only known period manuscript copy of his arrangement of Mozart's opera *Die Zauberflöte* for string quartet.<sup>27</sup> This is again probably an arrangement that Maschek offered for sale. It is by no means a mere mechanical reduction of the opera score—a sort of compression of an orchestral score into the four parts of a string quartet. Maschek did not passively transcribe the opera score, but in many places reworked it. All his changes are directed toward a single goal—to create a quartet composition that would sound splendid and be easily playable. In essence he created new artistic value based on borrowed motivic material and formal outline—a paraphrase of the opera in which the main role is played by ornamental variation, in which Maschek was a great master.<sup>28</sup>

Albin Maschek frequently copied sacred works by his father for the needs of churches. He himself served as a church music director: while his father was still alive he worked in the Church of St. Thomas in Prague's Lesser Town, then after his death he became music director at St. Peter in Prague's 'na Poříčí' district, then in the Týn church, and finally,

**27)** National Museum - Czech Museum of Music XII E 126 (provenance O. Horník - Kostelec nad Labem). The manuscript is written by a single anonymous copyist, who shared in preparing some copies that bear Maschek's annotations.

**28)** MIKULÁŠ, Jiří, 'Opery prováděné v Praze v úpravách Vinzenze Maschka' (Operas Performed in Prague in Adaptations by Vinzenz Maschek), in *Praha Mozartova: Kulturní a společenský život v Praze 1780-1800* (Mozart's Prague: Cultural and Social Life in Prague, 1780-1800), Prague: Archiv hlavního města Prahy (Prague City Archive), 2006, pp. 122-26.

like his father, at St. Nicholas in the Lesser Town. Preserved in the Horník Collection from the archive of the last-mentioned church are manuscript copies of works by various composers in the hand of Albin Maschek.

<b>Manuscript copies of works by Vinzenz Maschek in the Horník Collection made by his son Albin Maschek</b>			
<b>NM-CMM Inventory No.</b>	<b>Provenance</b>	<b>Title of work</b>	<b>Number in the Mikuláš TC</b>
<b>XII D 101c</b>	Příbram - O. Horník	Ne pulvis - Motetto in D	<b>XXV:159</b>
<b>XII D 103</b>	Prague, Týn church - O. Horník	Benedicite gentes - Offertorium	<b>XXV:39</b>

Three of the items in the Horník Collection showing works by Vinzenz Maschek are prints: the above-mentioned songs for youth<sup>29</sup> and two identical prints of the offertory *Ave Maria* (Inventory Nos. XII D 85a and XII D 85b, from Liboc and Jičín, Mikuláš XXV:28). The *Ave Maria* is widely disseminated in the form of both manuscripts and prints: besides the two printed copies in the Horník Collection my thematic catalogue lists another three specimens of this print and forty-seven manuscript copies from the period. On the other hand, a considerable number of manuscripts in the Horník Collection represent the only sources for works by Maschek; this number, however, is constantly changing in connection with progress in research.

Finally, mention must be made of compositions of uncertain authorship and works erroneously ascribed to Vinzenz Maschek. Given the performance practice of Maschek's time, whereby works were disseminated mainly via manuscript copies, errors occurred rather frequently especially in the case of composers of sacred works.

<b>Works of disputed authorship: some of the manuscript copies give Vinzenz Maschek (1755-1831) as the composer, while others give different composers.</b>			
<b>NM-CMM Inventory No.</b>	<b>Provenance</b>	<b>Composer?</b>	<b>Title of work</b>
<b>XII D 35</b>	Domažlice - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Haan Václav	Missa Pastoritia (D major)
<b>XII D 40</b>	Nový Bydžov - O. Horník	1) <b>Maschek [Vinzenz]</b> 2) Mozart Wolfgang Amadeus 3) Haydn Joseph	Missa (B flat major)
<b>XII D 43</b>	Plzeň - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vaňhal Jan Křtitel 3) Mozart Wolfgang Amadeus	Missa (E flat major)
<b>XII D 47</b>	Nová Cerekev - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Mozart Wolfgang Amadeus 3) Haydn Michael 4) Neržad Wenzel 5) Tomaschek Václav Jan	Requiem (E flat major)
<b>XII D 62</b>	Vamberk - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Röder Georg Valentin	Beatus vir - Graduale

<sup>29)</sup> See note 21.



<b>XII D 100</b>	Písek - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Dittersdorf Karel Ditters	Estote fortes
<b>XII E 42</b>	Vyšehrad - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Müller [Wenzel]	Suscipe mecum - Terczetto in B flat
<b>XII E 104</b>	Dvůr Králové nad Labem - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Brixi Fr[antišek Xaver]	Vidi Aquam - Egredientem de Templo
<b>XII E 106</b>	Nová Cerekev - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Ryba [Jakub Šimon Jan]	Veni Sancte Spiritus
<b>XII E 110</b>	Nový Bydžov - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vitásek Jan Nepomuk August	Pange lingua
<b>XII E 130</b>	Dobruška - O. Horník	1) <b>Maschek Vinzenz</b> 2) Vocet Jan Nepomuk Václav	Graduale II.

<b>Compositions in the Horník Collection ascribed to Vinzenz Maschek erroneously</b>			
<b>NM-CMM Inventory No.</b>	<b>Provenance</b>	<b>Composer</b>	<b>Title of work</b>
<b>XII E 88</b>	Georgswald[e]- O. Horník	Leopold Koželuch	Quaso ad me - Aria con Choro in Dis. This is an aria from the cantata <i>Quanto è mai tormentosa</i> by Leopold Koželuch (Poštolka XIX:2), adapted for use in church. 'V. Maschek', given on the title page, is not the composer but probably the adapter.
<b>XII D 89</b>	Přáslavice - O. Horník	Josef Antonín Sehling	Pastores arva relinguite - Offertorium in G. Sehling's autograph is preserved in the Archive of the Prague Castle, Metropolitan Chapter Collection, Inventory No. 1262.

Horník's collection of musical prints and manuscripts holds great importance in allowing us to become familiar with and evaluate works by Vinzenz Maschek. It contains rare specimens connected directly with the composer and his family: partial autographs of Vinzenz Maschek and manuscript copies by his son Albin. These manuscripts are an indisputable source for determining Maschek's authorship of these works. Also found here are rare dated items allowing us to refine the dating of some works by Maschek in the thematic catalogue. And there are even manuscripts of works by Maschek that are not preserved in any notation anywhere else in the world.

In view of the varied locations from which Horník acquired his musical manuscripts and prints and the diversity of the items themselves, we may say that his collection presents a sort of sampling of music collections in the Czech lands. Although Horník's acquisitions disturbed the integrity of some of the original collections, he endeavoured to preserve awareness of provenance via his annotations on title pages. And he did rescue at least some of the musical items from collections that later succumbed to the ravages of time.

Through his collecting activities Horník pioneered in the field of research concerning sources for musical works on the territory of our republic; his findings could then be supplemented and extended by a project of registering all significant musical sources in Bohemia, whose results were published in *Průvodce po pramenech k dějinám hudby*

(Guide to Sources for the History of Music).<sup>30</sup> This project, bold for its time, laid the foundation for the *Souborný hudební katalog Národní knihovny ČR* (Collected Music Catalogue of the National Library of the Czech Republic), which is now an indispensable source of information for the *RISM* international catalogue of musical sources. This continuing research into sources, at the beginning of which Ondřej Horník played a significant role, has immense importance for coming to know the compositional bequest of Vinzenz Maschek. Thus in this respect as well the Horník Collection is of key importance.



**Vinzenz Morstadt: Malostranské náměstí / The Lesser Town Square**

Kolorovaná rytina / Coloured engraving, ca. 1810

NM-ČMH 1, č. př. / shelf-mark 73/1994

**30)** BUŽGA, Jaroslav, et al., *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: Fondy a sbírky uložené v Čechách* (Guide to Sources for the History of Music: Collections Deposited in Bohemia), Prague: Academia, 1969.

# Neznámý dopis Antonína Dvořáka Richardu von Pergerovi

Jarmila Tauerová

**D**opis Antonína Dvořáka ze dne 12. října 1897 v Praze adresovaný Richardu von Pergerovi zakoupilo Národní muzeum – České muzeum hudby za finančního přispění Ministerstva kultury na aukci autografů pořádané 22. března 2006 antikvariátem J. A. Stargardt v Berlíně.<sup>1</sup>

Tento dosud neznámý skladatelův dopis rakouskému dirigentovi a uměleckému řediteli vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde R. von Pergerovi<sup>2</sup> představuje prozatím jediný doklad vzájemného kontaktu obou umělců. Vztahuje se k přípravám prvního provedení Dvořákova oratoria Svatá Ludmila op. 71 (v němčině) ve Vídni 14. listopadu 1897 a zároveň je svědectvím skladatelových zásahů do díla – škrťů v souvislosti s jeho paralelně chystaným uvedením v Praze o čtrnáct dní později.<sup>3</sup>

Jedná se o odpověď Antonína Dvořáka na nedochovaný či dosud neznámý dopis Richarda von Pergera, který skladatele kontaktoval kvůli uvažovaným zásahům do díla. Jak vyplývá z obsahu dopisu, kromě informací o přípravách vídeňské premiéry žádal autora také o svolení s vypuštěním některých čísel.

Skladatel ve své odpovědi z 12. října 1897 děkuje dirigentovi za vynaloženou námahu a starosti s nastudováním. V zásadě dává Pergerovi ve věci škrťů „volnou ruku“ a souhlasí s jeho úmyslem omezit celkovou délku trvání oratoria na dvě hodiny.

Zkrácení díla zhruba o hodinu, navrhované dirigentem, odpovídalo i Dvořákově představě o podobě Svaté Ludmily v současně připravovaném pražském uvedení. Jak v do-

**1)** Rukopis perem, německy – kurentem, dvojlíst 173 x 110 mm, popsány 4 strany; uložen v NM-ČMH 4 (Muzeum Antonína Dvořáka, dále MAD), č. př. 3/2006.

**2)** Vídeňský rodák Richard von Perger (1853–1911), žák J. Brahmsa, byl činný nejen jako dirigent, ale též jako pedagog a skladatel (mj. Koncert pro klavír a orchestr c moll, několik komorních skladeb a dvě díla jevištní). Od r. 1890 byl pět let ředitelem konzervatoře v Rotterdamu, po návratu do Vídně se stal uměleckým ředitelem Gesellschaft der Musikfreunde. V letech 1895–1900 byl z titulu své funkce odpovědný za všechny abonentní koncerty, jejich program i angažované sólisty. Jeho pozůstalost je rozptýlená. Viz též HOY (geb. Perger), Brigitte: *Richard von Perger (1853-1911). Ein Leben für die Musik. Im Schatten von Johannes Brahms*, [Dissertationsarbeit], Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, Oktober 1997.

**3)** Po úmrtí J. Brahmsa na jaře r. 1897 se Gesellschaft der Musikfreunde zaměřila na provádění velkých duchovních skladeb. Uvedení Svaté Ludmily zahajovalo sezonu 1897–1898. Praha v r. 1897 slyšela Svatou Ludmilu opět po deseti letech, a to 28. listopadu. Jediné provedení, pořádané Výpomocným spolkem členů sboru a orchestru Národního divadla, řídil za přítomnosti skladatele Mořic Anger.

**Richard von Perger**

Fotografie / Photograph,  
nedatováno / undated  
Gesellschaft der Musikfreunde Wien

připouští. Současně žádá, aby dirigent upřesnil plánované vynechání čísel z prvních dvou částí oratoria. Třetí díl patrně mínil Dvořák ponechat až na rozsáhlé *vide* v závěrečném sboru beze změny. Byl s ním, jak píše, až na závěr „srozuměn“. Tento škrť slíbil upřesnit v následujícím dopise, další vzájemná korespondence, a tedy ani ohlášený škrť, však nejsou známé.

V závěru dopisu Richardu von Pergerovi přislíbil Antonín Dvořák svou účast při provedení Svaté Ludmily ve Vídni a tento slib také splnil. Oratorium bylo přijato s velkými ovacemi a skladatel byl po každém díle publikem nadšeně vyvoláván. Vídeňská kritika reagovala na provedení dvěma články. V obsáhlém fejetonu, publikovaném tři dny po koncertě, se Eduard Hanslick zabýval nejen provedením tohoto Dvořákova díla, ale zamýšlel se také nad klady a úskalími kompozice Svaté Ludmily včetně nutnosti krácení a jejím

pise skladatel dále píše, rozhodl se po mnohých úvahách a neuspokojivých pokusech zkrátit pro tuto příležitost klavírní výtah o sto stran, tj. téměř o jednu třetinu.<sup>4</sup>

Následuje podrobný výčet konkrétních škrťů jednotlivých čísel v I. a II. dílu, včetně některých detailnějších zásahů upřesněných notovými příklady.<sup>5</sup> Tato část textu má na rozdíl od předchozích dvou stran podobu lapidárních technických pokynů, jejichž smysl je plně srozumitelný až ve spojení s partiturou. Dvořák zde upozorňuje nejen na škrty, ale zmiňuje i části, které by měly být naopak zachovány – „neškrtat“ (díl II., č. 22, 24).

Ačkoliv byl Dvořák v té době již světově proslulým skladatelem, dopis je formulován velmi zdvořile („dovoluji si navrhnout“) a je z něho patrné, jak pisateli na výsledné podobě díla záleželo. Pergerem tři konkrétně navržené škrty, jeden v II. dílu (č. 25) a dva ve III. (č. 36 a č. 38), samozřejmě

**4)** DVOŘÁK, Antonín: *Svatá Ludmila op. 71*, klavírní výtah, 1. vyd., Novello, Ewer and Co., London 1887 (číslo plotny neuvedeno). Výtisk, do něhož Dvořák zanesl zmiňované velké zásahy, se s největší pravděpodobností nedochoval. Exemplář evidovaný v ČMH-MAD pod signaturou S 226/964 nepochází ze skladatelova majetku. V Archivu Národního divadla se nachází 7 výtisků klavírního výtahu prvního vydání Svaté Ludmily, škrty a přípis v žádném z nich však zřejmě neodpovídají pražskému provedení v listopadu 1897. Je zde uložen také jeden exemplář prvního vydání partitury, který obsahuje několik vrstev škrťů a různých přípisů. Bez jejich podrobné analýzy žádné závěry o proměnách díla při různých konkrétních provedeních nelze dělat. Dvořákem zmiňovaný klavírní výtah se nenalézá ani mezi tištěnými hudebninami v majetku rodiny, které jsou deponovány ve vile Rusalka (viz NIUBŮ, Marc: *Orientační soupis knižních a notových materiálů v horním pokoji ve vile „Rusalice“ na Vysoké u Příbramě*, nepublikováno, Praha 2004, ČMH-MAD K 3563/08).

**5)** Vynechání sborů č. 5 (*Tříhlav, který patří trojí tváři*) a č. 9 (*Vždy boží s námi jsou*) z I. dílu provedl Dvořák už v létě 1895, viz ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka*, 4 sv., 3. [sv. 1, 2] a 2. [sv. 3, 4] vyd., Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954–1957. Citováno ze sv. 2, s. 256 (dále OŠ 2/256 atd.). O tom, že Ludmilu „pořádně zkrátí“, napsal i Alois Göblov z Vysoké 2. 9. 1895 (viz *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, red. Milan Kuna, 10 sv., Editio Supraphon, Praha 1987–2004, citováno ze sv. 3, s. 417 – dále ADKD 3/417 atd.).

místě v kontextu oratorní tvorby.<sup>6</sup> Důvody, respektive nutnost krácení charakterizoval a blíže rozebral Robert Hirschfeld, který rovněž zaznamenal i přibližnou délku koncertu – asi dvě a půl hodiny. I on se kromě hodnocení zmínil o vývoji a problematice oratoria. Opodstatněnost krácení viděl v rozdílu mezi posluchačem období baroka a současnosti: „Wir besitzen eben die Naität der Alten nicht mehr und wollen auf einem Sitz zu schnell Wissende werden. Darum also wird gekürzt, und das erhöht die Wirkung.“<sup>7</sup>

Také český tisk zaznamenal v nedatované zprávě uvedení Svaté Ludmily ve Vídni, i když situaci viděl poněkud odlišněji: „Skladatel dílo své pro Vídeň zkrátil, jelikož zdejší ‘uměnilovné’ obecenstvo nemá té trpělivosti, aby vyslechlo, zvláště o polednách – skladbu několikahodinovou.“<sup>8</sup>

Pokud vezmeme v úvahu Dvořákovy vyjádření o délce trvání světové premiéry, tj. tři a půl hodiny včetně přestávk,<sup>9</sup> pak nelze vyloučit, že Pergerovy zásahy ve Vídni mohly být i méně razantní než Dvořákovy v Praze. Lze tak soudit nejen z Dvořákovy souhlasu s Pergerovým návrhem na dvouhodinové trvání díla, ale i ze skladatelova údajného zkrácení klavírního výtahu o sto stran. Všechny Dvořákovy škrty nejsou známy.<sup>10</sup>

Proces hledání optimální podoby Svaté Ludmily započal Antonín Dvořák již krátce po její světové premiéře v anglickém Leedsu (15. října 1886), tj. v souvislosti s londýnskou premiérou (29. října t. r.) a pokračoval zřejmě i při prvním uvedení díla v Čechách, 25. února 1887 v Národním divadle v Praze.<sup>11</sup> Také při české premiéře i následujících pěti reprízách bylo už oratorium provedeno ve zkrácené verzi, která trvala zhruba dvě a půl hodiny.<sup>12</sup> Zásahy se týkaly především sborových čísel z I. a II. dílu. Na základě kritiky Dvořák některé škrty otevřel, jiné naopak udělal, respektive více zkrátil I. díl.<sup>13</sup>

**6)** H[ANSLICK], Ed[uard]: *Feuilleton. Die heilige Ludmila*, Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 11938, Wien, Mittwoch, 17. 11. 1897, s. 1–3. Problémy neviděl pouze v rozsahu díla: podle jeho názoru jsou obsaženy primárně v samotném námětu, následně i v celkové koncepci a dramaturgii oratoria. Věta „Zu viel für Wien!“ – „Příliš mnoho pro Vídeň!“ (překlad Jarmila Tauerová), svádějící při vytržení z kontextu k dezinterpretaci, se vztahuje k plné délce Svaté Ludmily. Jako její celkový rozsah uvádí pisatel bez udání zdroje dokonce 3,5 až 4 hodiny!

**7)** „My už zkrátka nejsme tak naivní jako ti staří a chceme vědět všechno naráz. Proto je nutno krátit, což zvyšuje účinek“ (překlad Jarmila Tauerová), viz HIRSCHFELD, Robert: *Die heilige Ludmila*, Neue Musikalische Presse, Nr. 47, 21. 11. 1897, s. 2. Délku provedení vymezil autor slovy: „Dem Werke wurde aber eine Stunde seiner Länge genommen“ – „Dílo bylo ale zkráceno o hodinu“ (překlad Jarmila Tauerová).

**8)** Rubrika *Různé zprávy*, Dalibor XX/1897, č. 3–5, s. 34. Pisatelova interpretace vyznívá jako ironická výtkka vůči vídeňskému publiku, kvůli němuž musel skladatel dílo účelově zkrátit. Je docela možné, že autor zprávy neznal ohlasy vídeňského tisku a ani si nezjistil, jak to ve skutečnosti bylo. Stejně tak neopodstatněná je jeho připomínka k době konání koncertu – nedělní polední koncerty nebyly v té době ničím mimořádným.

**9)** První provedení Svaté Ludmily v Leedsu 15. 10. 1886 trvalo včetně přestávk tři a půl hodiny (podle skladatelova svědectví zachyceného v několika dopisech: V. J. Novotnému ještě v den premiéry, A. Rusovi a J. Zubatému o tři dny později – viz ADKD 2/184, ADKD 2/186 a ADKD 2/188). Délku přestávk odhaduji na 20–30 minut. Další minuty nutno připočíst na potlesk mezi díly a na závěr, případně na krátká přerušení mezi jednotlivými čísly. Z tohoto spekulativního odhadu vyplývá, že čistá délka trvání oratoria byla zřejmě i v případě premiéry kratší než tři hodiny.

**10)** Viz poznámka č. 4.

**11)** I přes počáteční nadšení převážil u kritiky posléze negativní postoj jak k libretu a jeho překladu, tak i k délce oratoria. Nutnost krácení zmiňuje ostatně Dvořák již v dopise J. Zubatému z 18. 10. – viz ADKD 2/188. Podrobněji o reakci kritiky a krácení díla viz SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Dvořák a Anglie aneb Země, které mnoho dlužím*, Paseka, Praha – Litomyšl 1994, s. 113 ad. Londýnské provedení trvalo po škrtech bez přestávky 2 hodiny 20 minut, zdroj pisatelka neuvádí.

**12)** OŠ 2/255.

**13)** OŠ 2/255. Čtyři provedení řídil skladatel, dvě Mořic Anger.

Další etapu zásahů mohlo představovat provedení Svaté Ludmily za Dvořákova řízení v Olomouci 18. a 19. dubna 1896.<sup>14</sup> Výrazné krácení provedl v této souvislosti však už v létě 1895 ve Vysoké, o čemž informoval také přítele Aloise Göbla.<sup>15</sup> Bylo inspirováno květnovým provedením Lisztova oratoria Svatá Alžběta v Národním divadle a Dvořákovou představou o možné scénické verzi díla.<sup>16</sup>

Svědectví o tom, že se v Praze 28. listopadu 1897 jednalo opravdu o výrazné zkrácení oratoria, je obsaženo v emocionálně laděné reakci Karla Knittla: „Škoda, že objemné, bohatstvím hudebních krás a jadrným slohem oplývající dílo nemohlo býti provedeno celé a že nutno bylo činiti zkratky, které mnohé vzácné číslo nemálo poškodily. Nejhůře vedlo se v tomto ohledu čísílům sborovým... Mějme za to, že lépe by bylo provésti jeden díl takového díla celý, než z každého dílu skrovnou jeho část.“<sup>17</sup>

Dvořákovy zásahy do oratoria uvedené v dopise z 12. října 1897 cituje podrobně, ale ne vždy přesně, novodobé vydání partitury oratoria Svatá Ludmila z roku 1964, Supplemento III, prostřední sloupec.<sup>18</sup> Autoři vydavatelské zprávy k tomuto dodatku, František Bartoš a Antonín Čubr, v soupise pramenů uvádějí, že měli k dispozici fotokopii tohoto skladatelova dopisu R. von Pergerovi z majetku Muzea A. Dvořáka.<sup>19</sup>

Zmíněná fotokopie je v muzeu však již řadu let nevěstná, což dokládají také oba inventáře fondu A. Dvořák z poloviny 80. let 20. století, evidující i některé důležité kopie notových a nenotových rukopisů.<sup>20</sup> Obsah dopisu neznal zřejmě ani Otakar Šourek, a proto ve své monografii uvádí, že ve Vídni i v Praze zazněla Svatá Ludmila ve stejné, Dvořákem zkrácené verzi, kritizované Karlem Knittlem.<sup>21</sup>

Nově získaný originál dosud neznámého Dvořákova dopisu Richardu von Pergerovi z 12. října 1897 tedy umožňuje tento názor upřesnit: ve Vídni zaznělo dílo se zásahy R. von Pergera, který částečně přejal škrty navržené skladatelem. Pražské uvedení oratoria však s tímto zněním zcela totožné nebylo. Zatímco o Pergerových zásadách informuje dopis pouze částečně, Dvořákovy škrty, i když ne úplně všechny, zachycuje poměrně přesně. Nelze vyloučit, že pražské provedení Svaté Ludmily v Rudolfinu dne 28. listopadu 1897 představuje Dvořákovo nejradikálnější zkrácení tohoto díla.<sup>22</sup>

Dopis dokumentuje proměny skladby v průběhu různých provádní a je významným

**14)** V případě provedení Svaté Ludmily v Olomouci 21. a 22. 4. 1888 a v Kroměříži 25. a 26. 4. 1891 nejsou žádné aktuální zásahy do díla zaznamenány. Obě provedení řídil autor.

**15)** ADKD 3/417.

**16)** Scénické provedení Svaté Ludmily se uskutečnilo až 30. 10. 1901. Zásahy dramaturgického charakteru provedl V. J. Novotný, několik potřebných taktů hudby zkomponoval Dvořák 11. 8. téhož roku ve Vysoké. Do r. 1904 bylo oratorium pod označením duchovní opera provedeno na jevišti celkem sedmkrát.

**17)** KNITTL, Karel: *Dvořákovo oratorium Svatá Ludmila*, Dalibor 20, 1897, č. 6, 7, s. 43–44.

**18)** DVOŘÁK, Antonín: *Svatá Ludmila op. 71*, kritické vydání podle skladatelova rukopisu, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964, s. 712–713.

**19)** Tamtéž, s. 756.

**20)** ČECHOVÁ, Olga – FOJTÍKOVÁ, Jana: *Antonín Dvořák (inventář fondu S 76)*, Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1981. SLAVÍKOVÁ, Jitka – VANIŠOVÁ, Dagmar: *Antonín Dvořák (inventář fondu S 226)*, Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1986.

**21)** OŠ 4/38.

**22)** V případě dalšího koncertního provedení díla, tj. 3. dubna 1904 za řízení Oskara Nedbala, nejsou žádné aktuální zásahy ze strany autora doloženy. Skladatel již od konce předchozího roku žil ve znamení příprav na premiéru své poslední opery *Armida*. Provedení Ludmily, které bylo rovněž zkrácené, se ze zdravotních důvodů ani nezúčastnil.

přínosem pro badatele, zabývající se problematikou geneze, interpretace a recepce tvorby Antonína Dvořáka. Znamená cenné obohacení sbírkového fondu Národního muzea – Českého muzea hudby – Muzea Antonína Dvořáka.<sup>23</sup>

Diplomatický přepis předkládaného dopisu respektuje text i Dvořákův dynamický rukopis; všechny zásahy jsou uvedeny v hranatých závorkách (špatně čitelné slovo, nezřetelné místo, chybějící písmeno, odkazy na citované notové příklady).<sup>24</sup>



**Marie Sittová**

představitelka kněžny Ludmily  
v 1. pražském provedení Dvořákova oratoria /  
who sang the part of Princess Ludmila  
in the first Prague performance  
of Dvořák's oratorio (1887)  
Fotografie v neurčeném kostýmu /  
Photograph in an underdetermined costume  
Ateliér Winter, Praha / Prague,  
nedatováno / undated  
NM-ČMH 1, F 5351

**23)** Za pomoc s přepisem a překladem dopisu děkuji PhDr. Mileně Běličové a PhDr. Milanu Pospíšilovi, CSc., za podnětné rady a připomínky PhDr. Janu Dehnerovi. Obrazová dokumentace pochází z archivu Gesellschaft der Musikfreunde a byla publikována s laskavým souhlasem instituce. Dík náleží také řediteli archivu Prof. Dr. Otto Bibovi, který mi poskytl nejen tyto dokumenty, ale rovněž kopii části disertace Mag. Brigitte Hoy.

**24)** Také následující překlad do češtiny usiluje o maximální věrnost Dvořákovu německému originálu. Notové příklady ze Svaté Ludmily na třetí straně dopisu byly identifikovány podle partitury vydané Státním hudebním vydavatelstvím v Praze r. 1964, a to takto: 1) str. 223, soprán t. 157–160; 2) str. 277, violoncello/kontrabas t. 682; 3) str. 281–282, smyčcové nástroje t. 95–98.

Richardu v. Pergerovi  
12/10 97

Velevážený pane!

Přijměte, prosím, můj vřelý dík za Vaše přátelské řádky a také za mnohou náma-  
hu a starosti, jež Vám *Ludmila* způsobila a ještě způsobí, protože umím ocenit a vá-  
žit si toho, co znamená příprava takového díla. Před deseti lety jsem to sám v Anglii  
(Leeds) zakusil, i když také tam byl výborný sbor a orchestr a já musel dělat jen posled-  
ní zkoušky, přesto mě to velmi namáhalo a rozčilovalo, takže jsem byl rád, když bylo  
po provedení.

Tedy ještě jednou můj nejsrdečnější dík! Jedná-li se o krácení, resp. vypuštění  
jednotlivých kusů, pokud se mě týká, nechávám na Vás, co uznáte za nejlepší. Omezit  
trvání na dvě hodiny je každopádně vhodné, to uděláme taky zde v Praze při provedení  
v listopadu. Zkrátil jsem to tak radikálně, že odpadlo sto stran klavírního výtahu.

Nyní bych Vás chtěl ale přece jen o něco poprosit. Jedná se o vynechání a krácení  
některých čísel, kdy se může snadno na to nebo ono zapomenout. Často a dlouho jsem  
na to myslel a vždycky jsem došel k výsledkům, které mě později neuspokojovaly. Tepr-  
ve teď jsem se pokusil o nové krácení. Dovoluji si navrhnout následující škrty (celých  
kusů):

I.díl

Může celý pryč, č. 5. sbor pryč!

a bude mi to velmi milé! Číslo 9. – pryč!

Číslo 2. se může převzít ze shodného tenorového partu Bořivoje.

V čísle 7. prosím první takt-orchestr vi

pak začít od písmena C až do konce.

Číslo 10 – pryč (ad libitum)

Velký škrť v č. 11. – sbor

Č. 13 H dur sbor 5 taktů po začátku zůstane vi

pak skok až k =de, 5. takt po písmenu F

[notový příklad č. 1]

Č. 16. po A 9. takt vi na posledních

6 taktů. Č. 17. od začátku až ke 3. taktu před

E [notový příklad č. 2] vi [až k] =de 7. takt před koncem

[notový příklad č. 3]

a nyní dál až do konce!

Ve II. dílu, prosím vynechat č. 21., 22. 24. tedy prosím neškrtat. Sbor lovců – 25., duet  
ve III. a první číslo mohou se vynechat, jak mi píšete. Ale v posledním sboru jsem udě-  
lal ještě velké vi|de|: to Vám budu moci říci příště. Velmi Vás žádám, abyste mi laskavě  
řekl, která čísla jste v I., II. dílu vynechal. Se třetím jsem, až na závěr, srozuměn.

Tedy ještě jednou můj největší dík a bude-li to jen možné, přijedu k provedení.

S výrazem [hluboké] úcty

Váš nejoddanější

Antonín Dvořák

(Přeložila Jarmila Tauerová)



An Richard v. Berger  
12/10 97

Sehr geehrter Herr!

Lesen vom mir den besten Dank für  
Ihre freundlichen Zeilen entgegenzunehmen,  
so wie auch für so vielen Mühen  
und Sorgen die Ihnen Ludmila  
brachte und noch bringen wird.  
Denn ich weiß es zu schätzen und  
würdigen, was so ein Werk  
zu schaffen giebt. Vor zehn Jahren  
habe ich es selbst in England (Leeds)  
erfahren, obzwar da auch ein  
ausgezeichneter Chor und  
Orchester war, und nur zu den  
letzten Proben ich machen mußte,  
hat es mich sehr angestrengt und  
aufgeregt so daß ich froh war  
als die Aufführung vorbei war.



E. P. 3/2006

An Richard v. Berger

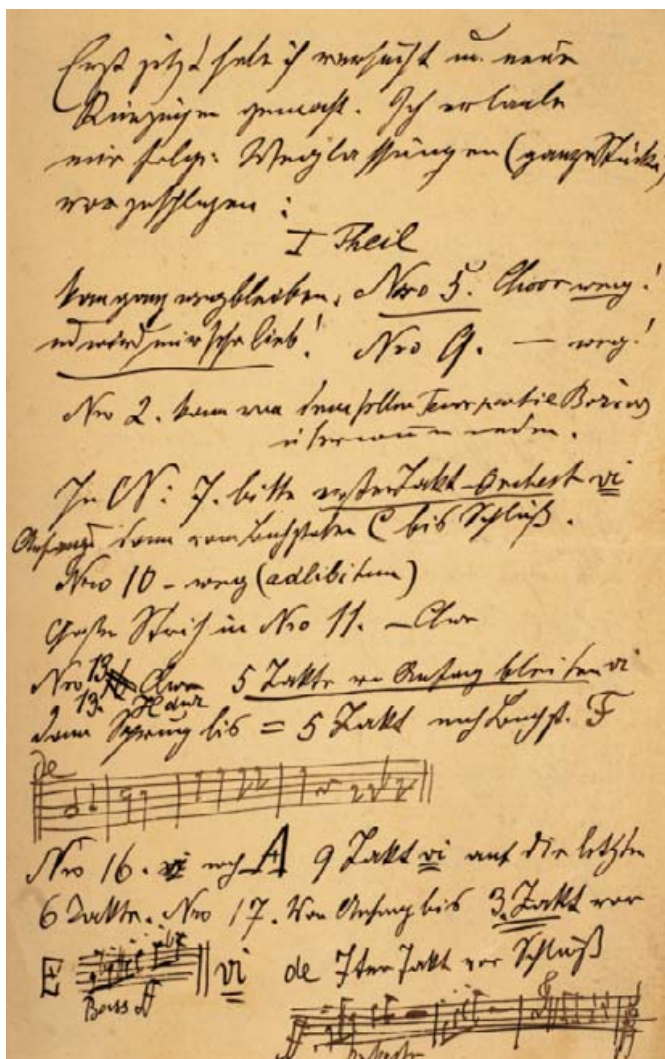
12/10 97

Sehr geehrter Herr!

Bitte vom mir den besten Dank für  
Ihre freundliche Zeilen entgegenzunehmen,  
so wie auch für so vielen Mühen  
und Sorgen die Ihnen Ludmila  
brachte und noch bringen wird.  
Denn ich weiß es zu schätzen und  
würdigen, was so ein Werk  
zu schaffen giebt. Vor zehn Jahren  
habe ich es selbst in England (Leeds)  
erfahren, obzwar da auch ein  
ausgezeichneter Chor und  
Orchester war, und nur zu den  
letzten Proben ich machen mußte,  
hat es mich sehr angestrengt und  
aufgeregt so daß ich froh war  
als die Aufführung vorbei war.

Also nochmals meinen herzlichsten Dank!  
Was nun die Kürzungen resp.  
Weglassung einzelner Stellen  
anbelangt überlasse ich Ihnen  
wie Sie es am besten gut finden.  
Die Dauer auf 2 Stunden zu  
beschränken ist jedenfalls rathsam  
das werden auch wir hier in Prag  
im November bei der Aufführung  
befolgen. Ich habe Kürzungen  
gemacht, und zwar so radicale  
daß 100 Seiten des Clavier-  
auszuges wegbleiben.  
Nun möchte ich Sie also doch um Etwas  
bitten. Es handelt sich um Weglassung  
und Kürzung einiger Nr, und kann  
man zu leicht dieß oder jenes vergessen.  
Ich habe oft und lang danach gedacht  
und immer kam ich zu den Resultaten  
die mich später nicht befriedigten.

Also nochmals meinen herzlichsten Dank!  
Was nun die Kürzungen resp.  
Weglassung einzelner Stü(c)ke  
anbelangt überlasse ich Ihnen  
wie Sie[?] es am besten gut finden.  
Die Dauer auf 2 Stunden zu  
beschränken ist jedenfalls rathsam  
das werden auch wir hier in Prag  
im November bei der Aufführung  
befolgen. Ich habe Kürzungen  
gemacht, und zwar so radicale,  
daß 100 Seiten des Clavier-  
auszuges wegbleiben.  
Nun möchte ich Sie also doch um Etwas  
bitten. Es handelt si(c)h um Weglassung  
und Kürzung einiger Nr, und kann  
man zu leicht dieß oder jenes vergessen.  
Ich habe oft und lang danach gedacht  
und immer kam ich zu den [den?] Resultaten  
die mich später nicht befriedigten.



Erst jetzt habe ich versucht und neue Kürzungen gemacht. Ich erlaube mir folgende: Weglassungen (ganze Stücke) vorzuschlagen:

I Theil

Kann ganz wegbleiben, Nro 5. Chorr weg!  
und wird mir sehr lieb! Nro 9. - weg!

Nro 2. kann von dem selben Tenorpartie Bořivoj  
übernommen we[r]den.

In N: 7. bitte erster Takt-Orchester vi  
Anfangs dann vom Buchstaben C bis Schluß.

Nro 10 - weg (ad libitum)

Großer Strich in Nro 11. - Chor

Nro 13 16 Chor 5 Takte von Anfang bleiben vi

13. H dur

dann Sprung bis = 5 Takt nach Buchst. F

de

[notový příklad č. 1]

Nro 16. vi nach A 9 Takt vi auf die letzten

6 Takte. Nro 17. Von Anfang bis 3. Takt vor

E [notový příklad č. 2] vi de 7ter Takt vor Schluß

[notový příklad č. 3]

mit mir weiter bis zum Schluß!  
 Im 2. Theil bitte <sup>wegzulassen</sup>. Nro 21.  
22. 24. bitte aber nicht zu streichen.  
 Jägerchor 25. das Duett im III.  
 und Nr erster N: können wegbleiben  
 wie Sie mir schreiben.  
 Aber im letzten Chor, habe ich  
 noch ein großes vi gemacht:  
 das ich Ihnen nächstens sagen kann.  
 Ich bitte Sie sehr darum, mir gefälligst  
 zu sagen, welche Nr im I, II  
 Theil Sie gemacht haben.  
 Mit dem dritten bin ich, bis auf den  
 Schluß, einverstanden.  
 Also nochmals mein besten Dank  
 und wird es mir möglich sein, kom  
 ich zur Aufführung.  
 Mit dem Ausdruck aus[...]  
 Ihre ergebene  
 Antonin Dvořák

und nu[n] weiter bis zum Schluß!  
 Im 2. Theil bitte! Wegzulassen. Nro 21.  
 22. 24. bitte also nicht zu streichen.  
 Jägerchor 25. das Duett im III.  
 und Nr erster N: können wegbleiben  
 wie Sie mir schreiben.  
 Aber im letzten Chor, habe ich  
 n[o]ch ein großes vi gemacht:  
 das ich Ihnen nächstens sagen kann.  
 Ich bitte Sie sehr darum, mir gefälligst  
 zu sagen, welche Nr im I, II  
 Theil Sie gemacht weggelassen haben.  
 Mit dem dritten bin ich, bis auf den  
 Schluß, einverstanden.  
 Also nochmals mein besten Dank,  
 und wird es mir möglich sein, kom  
 ich zur Aufführung.  
 Mit dem Ausdruck aus[...]  
 je Hochachtung  
 Ihr ergebe[n]ster  
 Antonin Dvořák



# An Unknown Letter from Antonín Dvořák to Richard von Perger

JARMILA TAUEROVÁ

**A**t an auction of autograph manuscripts held on 22 March 2006 by the antiquarian dealer J.A. Stargardt in Berlin, the National Museum - Czech Museum of Music with financial support from the Ministry of Culture of the Czech Republic purchased a letter written by Antonín Dvořák in Prague on 12 October 1897<sup>1</sup> to the Austrian conductor Richard von Perger, artistic director of the Gesellschaft der Musikfreunde (Society of Friends of Music) in Vienna.<sup>2</sup> This previously-unknown letter, which constitutes the only known documentation of direct contact between Dvořák and Perger, concerns preparations for the first performance in Vienna of Dvořák's oratorio *Svatá Ludmila* (St. Ludmila), Op. 71, which took place on 14 November 1897 (sung in German); it also provides information on cuts Dvořák himself made in the work for its performance in Prague two weeks later.<sup>3</sup>

Dvořák's letter is his reply to a missing letter from Perger, who had contacted him concerning cuts he was considering in the work. From Dvořák's response we can infer that, besides providing information on preparations for the Vienna premiere, Perger had asked the composer's permission to delete some numbers.

In his answer of 12 October 1897 Dvořák thanks Perger for his efforts and for the care he was taking with preparations for the performance. In principle he gives Perger a free hand in the matter of cuts, and he agrees with his intent to reduce the oratorio's total duration to two hours. The conductor's proposed shortening of the work by roughly an hour was in accord with Dvořák's own plan for the upcoming Prague performance: as he also writes in the letter, after long deliberations and unsatisfactory experiments he himself had decided to shorten the piano-vocal score for this occasion by a hundred

**1)** Manuscript in ink, in German cursive script, one folded folio measuring 173 x 110mm, four pages with writing, Acquisition No. NM-ČMH-MAD 3/2006.

**2)** Richard von Perger (1853-1911), a native of Vienna and pupil of Johannes Brahms, was active not only as a conductor but also as a teacher and a composer; his compositional output includes a *Piano Concerto in C minor*, several chamber compositions, and two stage works. For five years starting in 1890 he was director of the conservatory in Rotterdam; he became artistic director of the Gesellschaft der Musikfreunde after returning to Vienna. From 1895 to 1900 his position there carried responsibility for all subscription concerts, including choice of their programs and soloists engaged. After his death his papers were dispersed, and they are now in various locations. See also HOY (née Perger), Brigitte: *Richard von Perger (1853-1911). Ein Leben für die Musik. Im Schatten von Johannes Brahms.* (dissertation), Vienna: Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, October 1997.

**3)** After the death of Brahms in April 1897 the Gesellschaft der Musikfreunde focused mainly on performing large sacred works. The presentation of *Svatá Ludmila* opened the 1897-98 season. Prague then heard this work on 28 November for the first time in a decade. The single performance in Prague on this occasion, given by the Auxiliary Society of Members of the Chorus and Orchestra of the National Theatre, was conducted by Moric Anger with Dvořák in attendance.

pages, which is to say by almost a third.<sup>4</sup>

There follows a list of particular cuts of individual numbers in Parts I and II of the oratorio, with some details clarified by musical examples.<sup>5</sup> This part of the letter, by contrast with the previous two pages, is in the nature of dry technical instructions which can be fully understood only with the score in hand. Dvořák here not only describes cuts but also mentions numbers that by contrast should be retained: 'do not cut' (Part II, Nos. 22, 24). Although the letter is formulated very politely by a composer who was by now world renowned—('I take the liberty of suggesting')—it makes it clear that Dvořák cared about what form the work would take. He allows as a matter of course three specific cuts Perger has proposed, one of them from Part II (No. 25) and two from Part III (Nos. 36 and 38). But he asks to be further informed regarding numbers to be deleted from Parts I and II that Perger had evidently not specified in his letter. Apparently Dvořák intended to leave Part III intact except for a large cut in the closing chorus; he writes that he is in agreement regarding Part III up to the ending section. He promises to specify this cut in another letter—however, no further correspondence between Dvořák and Perger is known.

At the end of his letter Dvořák promises Perger that he will attend the Vienna performance if possible, and he was indeed present. The oratorio was received with great ovations and the composer called out by the enthusiastic audience after each of its three parts. Two articles were published by Viennese critics. In an extensive feuilleton published three days after the concert, Eduard Hanslick wrote not only about the performance but also about the merits and the problematic aspects of the composition, including the need for cuts and the place of this work in oratorio literature.<sup>6</sup> The necessity of and reasons for shortening were pointed out and further analyzed by Robert Hirschfeld in an article

4) DVOŘÁK, Antonín: *Svatá Ludmila op. 71*, piano-vocal score, 1st ed., London: Novello, Ewer and Co., 1887 (no plate number given), 325 pp. The copy in which Dvořák made these major cuts has apparently not survived. The copy held by the Antonín Dvořák Museum under Inventory No. S 226/964 does not come from the composer's possessions. Seven copies of this first edition of the piano-vocal score are deposited in the Archive of the National Theatre, but none of them seems to show cuts and annotations corresponding to those in the Prague performance in November 1897. Also deposited there is one copy of the first edition of the full score; it contains several layers of cuts and various annotations, but without a detailed analysis thereof one can draw no conclusions regarding changes made in the work for various performances. The piano-vocal score mentioned by Dvořák in his letter is also not found among the printed musical materials held by the family in Dvořák's summer home in Vysoká; see NIUBÓ, Marc, *Orientační soupis knižních a notových materiálů v horním pokoji ve vile "Rusalce" na Vysoké u Příbramě* (A Draft List of Books and Items of Musical Notation in the Upstairs Room in the 'Villa Rusalca' in Vysoká near Příbram), unpublished, Prague, 2004, held by the Dvořák Museum as ČMH-MAD K 3563/08.

5) Dvořák had cut the choruses No. 5 ('Tříhlav, který patří trojí tváří') and No. 9 ('Vždy bozi s námi jsou') from Part I already in the summer of 1895. See ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka* (The Life and Work of Antonín Dvořák), 4 volumes, 3rd ed. (Vols. 1 and 2) and 2nd ed. (Vols. 3 and 4), Prague: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (State Publishing House for Fine Literature, Music, and Art), 1954-57. Here Vol. 2, p. 256. Dvořák wrote that he had 'substantially shortened' *Ludmila* in a letter of 2 September 1895 to Alois Göbl from Vysoká; see *Antonín Dvořák: Correspondence and Documents* (hereafter *ADCD*), ed. Milan Kuna et al., 10 vols., Prague: Editio Supraphon, 1987-2004, here in Vol. 3, p. 417.

6) H[ANSLICK] Ed[ward], 'Feuilleton. Die Heilige Ludmila', *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 11938, Wien, Mittwoch, 17 Nov. 1897, pp. 1-3. Hanslick saw as being debatable not only the work's length. In his opinion there were problems primarily in the story, and consequently in the overall conception and dramatic structure of the oratorio. Hanslick's judgement 'Zu viel für Wien!' (Too much for Vienna) can be misunderstood out of context: it pertains to the oratorio in its full length—which he gives (without mentioning his source) as three and a half to four hours!

that also recorded the approximate length of the concert—about two and a half hours. He too, besides his evaluation, mentioned the development of the oratorio as a genre and related issues. He saw the justification for shortening in the difference between listeners of his time and those during the Baroque period:

We no longer have quite the naivete of the older ones, and want to know everything too quickly, all at once. And so it is shortened, and this increases the effect.<sup>7</sup>

The Czech press also reported on the performance in Vienna, but saw the situation somewhat differently:

The composer shortened his work for Vienna, because the ‘art-loving’ public there lacks the patience to listen to a composition lasting several hours, especially at noon.<sup>8</sup>

Actually, judging by Dvořák’s own report on the length of the world premiere, i.e. three and a half hours including an intermission,<sup>9</sup> we cannot rule out the possibility that Perger’s cuts in Vienna were less drastic than Dvořák’s own in Prague. This is suggested not only by Dvořák’s consent to Perger’s proposal to reduce the work to two hours, but also by his own reported shortening of the piano-vocal score by a hundred pages. Not all of Dvořák’s cuts are known.<sup>10</sup>

Dvořák began the process of seeking the optimal form for *St. Ludmila* early on, shortly after its world premiere in Leeds, England on 15 October 1886, in association with the first performance in London two weeks later on 29 October.<sup>11</sup> Apparently he continued the process in connection with the first performance in the Czech lands, given on 25 February 1887 in the National Theatre in Prague. For the Czech premiere and the ensuing

7) HIRSCHFELD, Robert Dr., ‘Die heilige Ludmila’, *Neue Musikalische Presse*, Nr. 47, 21 Nov. 1897, p. 2. The German original: ‘Wir besitzen eben die Naiwität der Alten nicht mehr und wollen auf einem Sitz zu schnell Wissende werden. Darum also wird gekürzt, und das erhöht die Wirkung.’ Hirschfeld specified the length of the performance as follows: ‘Dem Werke wurde aber eine Stunde seiner Länge genommen’ (But the work was shortened by an hour).

8) *Dalibor* XX, Nos. 3-5 (27 Nov. 1897), p. 34, in the column ‘Různé zprávy’ (Miscellaneous Reports). One wonders whether the writer knew the reviews in the Vienna press. His interpretation sounds like a sarcastic rebuke of the Viennese audience, for whose sake the composer had to shorten the work. But it would probably have been possible to determine the actual situation. Likewise unjustified is the writer’s remark on the timing of the concert: concerts at noon on Sunday were nothing unusual during this period.

9) The premiere, in Leeds, England on 15 October 1886, lasted three and a half hours including an intermission according to Dvořák’s testimony in three letters—to V.J. Novotný on the day of the premiere and to Antonín Rus and Josef Zubatý three days later. See *ADCD*, Vol. 2, pp. 184, 186, and 188. If we estimate the length of the intermission as twenty to thirty minutes and subtract additional minutes for applause between the parts of the oratorio and at the end, as well as possible short breaks between numbers, the net length of the oratorio was apparently less than three hours already in the case of the premiere.

10) See note 4.

11) Despite initial enthusiasm, the British reviews later tended to adopt a negative attitude toward the libretto, its translation, and the oratorio’s length. Dvořák mentioned the need for shortening already in his letter to Josef Zubatý of 18 October—see *ADCD* Vol. 2, p. 188. For details on British critical response and the shortening of the work see SLAVÍKOVÁ, Jitka, *Dvořák a Anglie aneb Země, které mnoho dlužím* (Dvořák and England, or A Land to Which I Owe A Lot), Prague-Litomyšl: Paseka, 1994, pp. 113ff. Slavíková reports, without giving a source, that after cuts the London performance lasted two hours and twenty minutes not counting the intermission.

five reprises the oratorio was performed in a shortened version that lasted about two and a half hours.<sup>12</sup> The cuts affected mainly choruses in Part I and Part II; based on reviews Dvořák restored some of them—but made others, further shortening Part I.<sup>13</sup>

Performances of *Svatá Ludmila* under Dvořák's baton in Olomouc on 18 and 19 April 1896 may have constituted another stage in cuts to the work.<sup>14</sup> The composer had undertaken a substantial shortening of the oratorio already in the summer of 1895 in Vysoká, as he informed his friend Alois Göbl.<sup>15</sup> This was inspired by a performance of Liszt's oratorio *St. Elizabeth* in May that year in the National Theatre and Dvořák's idea that *Ludmila* might be given in a staged presentation.<sup>16</sup>

Confirmation that the oratorio was substantially shortened in its Prague performance on 28 November 1897 comes from the emotional reaction of Karel Knittl:

It is a shame that this large work, overflowing with a wealth of musical beauties and a fine style, could not be performed in its entirety and that it was necessary to make cuts, which harmed many a precious number considerably. The choral numbers fared worst in this respect [...] Let us say that it would be better to perform one part of such a work whole than only a modest portion of each part.<sup>17</sup>

Dvořák's cuts to the oratorio given in his letter to Perger are reported in detail—but not always quite accurately—in the modern edition of the full score from 1964, in the middle column of 'Supplemento III'.<sup>18</sup> The authors of the editorial report on this addendum, František Bartoš and Antonín Čubr, state in their list of sources that they had available a photocopy of Dvořák's letter to Perger from the holdings of Antonín Dvořák Museum.<sup>19</sup> However, the museum has had no such photocopy for many years, as evidenced by both of the inventories of the Antonín Dvořák Collection from the mid-1980s—which do report some other important copies of musical and non-musical manuscripts.<sup>20</sup> Otakar Šourek was evidently not familiar with the letter's content: in his monograph on Dvořák he states

**12)** ŠOUREK, op. cit., Vol. 2, 3rd ed., p. 255. Four performances were conducted by the composer and the remaining two by Moric Anger.

**13)** Ibid.

**14)** There is no record of new changes having been made to the work for the earlier performances in Olomouc on 21 and 22 April 1888, nor for those in Kroměříž on 25 and 26 April 1891. All these performances were conducted by Dvořák.

**15)** ADCD, Vol. 3, p. 417.

**16)** The anticipated staged presentation of *St. Ludmila* was not given until 30 October 1901. Dramaturgical adaptations were carried out by V.J. Novotný, and Dvořák composed several new measures of music needed for the purpose on 11 August 1901 in Vysoká. Through 1904 the oratorio was presented on stage a total of seven times, designated as a sacred opera.

**17)** KNITTL, Karel, 'Dvořákovo oratorium Svatá Ludmila' (Dvořák's Oratorio *St. Ludmila*), *Dalibor* XX, Nos. 6-7 (11 Dec. 1897), pp. 43-44.

**18)** DVORÁK, Antonín, *Svatá Ludmila op. 71*, Critical Edition According to the Composer's Manuscript, Prague: Státní hudební vydavatelství, n. p. (State Musical Publishing House, national enterprise), 1964, pp. 712-13.

**19)** Ibid., p. 756.

**20)** ČECHOVÁ, Olga - FOJTÍKOVÁ, Jana, *Antonín Dvořák (inventář fondu S 76)* (Inventory of the Collection S 76), Prague: Národní muzeum - Muzeum české hudby (National Museum - Museum of Czech Music), 1981, 250 pp. SLAVÍKOVÁ, Jitka - VANIŠOVÁ, Dagmar, *Antonín Dvořák (inventář fondu S 226)*, Prague: Národní muzeum - Muzeum české hudby, 1986, 195 pp.



that *Svatá Ludmila* sounded in Vienna and Prague in the same version, as shortened by Dvořák and criticized by Karel Knittl.<sup>21</sup>

The newly-acquired original of Dvořák's previously-unknown letter to Perger of 12 October 1897 allows us to describe the situation more precisely. In Vienna the work sounded with cuts made by Perger, who partially adopted those proposed by the composer; the version given in Prague was not quite the same. While the letter informs us about Perger's cuts only partially, it records most of Dvořák's with relatively great precision. It may be that the Prague performance of *Svatá Ludmila* in the Rudolfinum on 28 November 1897 represented Dvořák's most radical shortening of this work.<sup>22</sup>

The letter helps document changes made to *Svatá Ludmila* for various performances and is an important contribution for researchers concerned with the genesis, interpretation, and reception of Dvořák's music. It constitutes a valuable addition to the collections of the National Museum - Czech Museum of Music - Antonín Dvořák Museum.<sup>23</sup>

The edition of the letter presented here is a diplomatic transcription thereof, respecting Dvořák's text as well as his dynamic handwriting; all editorial additions, changes, and comments (pertaining to poorly legible words, unclear passages, missing letters, numbering of pages, and references to the musical examples) are given in square brackets.

#### Antonín Dvořák: *Svatá Ludmila*

Program provedení ve Vídni 14. 11. 1897 /

Program from a performance in Vienna

on 14 November 1897

Gesellschaft der Musikfreunde Wien



21) ŠOUREK, op. cit., Vol. 4, 2nd ed., p. 38. Knittl, however, does not mention the possible identity of the two versions.

22) For the next concert performance, on 3 April 1904 under the baton of Oskar Nedbal, we have no evidence of any new changes made to the work by Dvořák. Since the end of the previous year he had been fully occupied with preparations for the premiere of his last opera, *Armida*. Illness prevented him from even attending the performance of *Ludmila*, which was again shortened.

23) For help in transcribing and translating the letter I thank PhDr. Milena Bělíčová and PhDr. Milan Pospíšil, CSc., and for valuable advice and comments PhDr. Jan Dehner. The illustrations come from the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde and are published here with the kind consent of the institution. Thanks go also to the director of that archive Prof. Dr. Otto Biba, who provided me not only with these documents but also with a copy of part of the dissertation by Brigitte Hoy.

# Tři slavná jména na muzejním tisku

LUDMILA MIKULÁŠOVÁ

**Z** pozůstalosti sběratele Ondřeje Horníka (1864–1917) pochází hudebnina s muzejní signaturou VI A 179. Je to dobový tisk skladeb Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788), zkomponovaných v letech 1784–1785. Alfred Wotquenne<sup>1</sup> je v katalogu děl tohoto skladatele uvádí pod číslem Wq 59, Eugene Helm<sup>2</sup> v tematickém katalogu C. P. E. Bacha pod čísly H 268, 279, 281–4. Tisk vyšel vlastním nákladem Carla Philippa Emanuela Bacha v Lipsku roku 1785. Titulní list zní: „CLAVIER-SONATEN || UND || FREYE FANTASIEN || NEBST || EINIGEN RONDOS FÜR'S FORTEPIANO || FÜR || KENNER UND LIEBHABER, || SR. HERZOGLICHEN DURCHL. || PETER FRIEDRICH LUDEWIG, || HERZOGEN ZU HOLSTEIN UND FÜRST - BISCHOFEN ZU LÜBECK || UNTERTHÄNIGST GEWIDMET || UND COMONIRT || von || CARL PHILIPP EMANUEL BACH. || FÜNFTE SAMMLUNG. || LEIPZIG, || IM VERLAGE DES AUTORS. || 1785.“ Mezinárodní soupis hudebních pramenů RISM eviduje ve své databázi pod číslem A/1/1 B 91 několik desítek exemplářů tohoto tisku,<sup>3</sup> dochovaných na územích více než deseti států Evropy, Jižní a Severní Ameriky. Pražský exemplář VI A 179 tam uveden není.

Jedinečnost této hudebniny však spočívá v rukopisných přípisech perem na titulním listu. Ten nejčinnější je psán rukou Carla Philippa Emanuela Bacha,<sup>4</sup> nachází se v pravém dolním rohu: „für den Herrn || Kozeluch || von || Verfaßer“. Dále tu najdeme podpisy „Worzischek“ a „Kodytek“ a také sdělení posledního majitele Ondřeje Horníka: „Darem z Kyšperka od p. || říd. uč. Kadlečka 19 11/8 03 O Horník“. Tyto rukopisné přípisy nejenže obohacují muzejní sbírku autografů, ale zároveň vypovídají mnohé o historii hudebniny.

Víme, že C. P. E. Bach věnoval tento exemplář Koželuchovi.<sup>5</sup> Už zde nastává otázka, o kterého z obou bratřanců – skladatelů by se mohlo jednat. Věc se zdá o to složitější, že právě v Praze působící Koželuch vlastnil sbírku hudebnin.<sup>6</sup> Na posledním listu Bachovy hudebniny se nalézá soupis předplatitelů tisku se jmény např. Františka Xavera Duška, který si objednal sedm exemplářů. Mezi nimi však nenajdeme ani ve Vídni působícího Leopolda Kože-

**1)** WOTQUENNE, Alfred: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

**2)** HELM, E. Eugene: *Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press, New Haven, CT 1989.

**3)** *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*, Band 1, Redaktion Karlheinz Schlager, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1971, s. 165.

**4)** Porovnáno s faksimile Bachova zápisu, uveřejněném v encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 1, Bärenreiter, Kassel etc. 1999, s. 1281–1282.

**5)** Psanou podobu příjmení obou bratřanců (Koželuch) používám ve tvaru, jak byla uváděna samotnými skladateli a jak ji přebírají autoři hesel v novodobých odborných slovnících, např. Milan Poštolka v *The New Grove Dictionary* (2002), Kamila Hálová a Jiří Mikuláš v knize *Česká divadelní encyklopedie. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* (2007).

**6)** SCHÖNFELD, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796*, mit Nachwort und Register von Otto Biba, Musikverlag Emil Katzbichler, München 1976, s. 144.

lucha (1747–1818), ani pražského skladatele Johanna Antona Koželucha (1738–1814). Východiskem nám mohou být jména pozdějších majitelů hudebniny, které udávají přípis: „Worzischek“, „Kodýtek“, „z Kyšperka od ... Kadlečka“. Prvně zmíněný podpis patří skladateli Janu Hugovi Voříškovi (1791–1825).<sup>7</sup> Literatura<sup>8</sup> poukazuje na Voříškovo přátelství s Kateřinou Cibbini, dcerou Leopolda Koželucha, a snad i se samotným Leopoldem Koželuchem. Kateřina Cibbini hrála s Voříškem dua, v roce 1818 podala žádost knižeti Trautmansdorffovi ve Voříškův prospěch ohledně uprázdněného místa dvorního varhaníka ve Vídni. Jan Hugo Voříšek jí věnoval skladbu „Variations brillants sur le Theme ... La Sentinelle op. 6“ (Zuckerová I-6), ve verzi pro dva klavíry, vydané tiskem u P. Mechettiho ve Vídni. Je pravděpodobné, že díky tomuto přátelství s rodinou Leopolda Koželucha se mohla hudebnina dostat do Voříškova majetku.

Dalším podepsaným na Bachově hudebnině je Voříškův švagr a první životopisec Václav Kodýtek (1787–1872), žijící ve Vamberku. Způsob, jak se tisk mohl objevit v Kyšperku (dnešním Letohradě), osvětlují další Voříškovy příbuzenské vztahy. Na konci svého života pobýval, onemocnělý tuberkulózou, v rodném kraji u svého bratra Františka Voříška (1784–1843).<sup>9</sup> Ten se také stal, dle skladatelovy závěti, jeho univerzálním dědicem. Soupis majetku při úmrtí Jana Huga Voříška ve Vídni obsahuje též fortepiano, housle s pouzderem a hudebniny.<sup>10</sup> A právě mezi nimi mohl být tisk Bachových skladeb s vlastnoručním věnováním Koželuchovi, pokud ho skladatel nevěnoval bratrovi již za svého života. Mohl ho také věnovat švagrovi Václavu Kodýtkovi a teprve od něj by se hudebnina dostala k Františku Voříškovi, který měl zřejmě jako jediný z rodiny vazby na Kyšperk. František Voříšek, univerzální dědic majetku Jana Huga Voříška, kněz v Kyšperku, Petrovicích a Nekoři, v Kyšperku také zemřel<sup>11</sup> a hudební pozůstalost svého bratra Jana Huga v tomto městě zanechal. To dokazuje skutečnost, že Voříškův nástupce v děkanské funkci v Kyšperku, Anton Buchtel, nabídl autografy z pozůstalosti Jana Huga Voříška (mezi nimi i skladatelův vlastní soupis skladeb, na kterém je Buchtelův přípis vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde.<sup>12</sup>

Sledováním historie vlastnictví jednoho muzejního exempláře vše nasvědčuje tomu, že to byl Leopold Koželuch, komu Carl Philipp Emanuel Bach písemně věnoval svůj tisk. Je to poznatek, který může doplnit obraz vztahů mezi jednotlivými hudebními rodinami, zde konkrétně mezi Carlem Philippem Emanuelem Bachem a Leopoldem Koželuchem a mezi rodinami Leopolda Koželucha a Jana Huga Voříška. V tom spočívá nepopíratelný význam tohoto pramene.<sup>13</sup>

**7)** Porovnáno s faksimile Voříškova podpisu, viz ZUCKEROVÁ, Olga: *Jan Hugo Voříšek (1791–1825). Thematic Catalogue*, odpovědný redaktor Ladislav Ščerbaníč, Editio Bärenreiter, Praha 2003. Faksimile uveřejněné v knize i přípis na hudebnině VI A 179 je podpis psaný latinkou. Autografní hudebnina v Českém muzeu hudby (sign. X A 206) má podpis psaný švabachem.

**8)** Např. BUŠEK, Jan: *Za naší hudební minulostí. Jan Václav Voříšek*, Hudební výchova (list Československé Jednoty hudebních stavů), roč. 12, 1931, č. 2, s. 24–26. POŠTOLKA, Milan: *Leopold Koželuh. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964, s. 37 a 56. VOJTÍŠKOVÁ, Lenka: *Kateřina Cibbini-Koželuhová, Zprávy Bertramky*, 1961, č. 29, s. 4. ZUCKEROVÁ, Olga: *Jan Hugo Voříšek (1791–1825): Thematic Catalogue*, viz pozn. 7, s. 9, 34, 92.

**9)** ŠTĚDRŮ, Bohumír: *Voříšek Jan Václav (Hugo)*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 908.

**10)** BUŠEK, Jan: *Za naší hudební minulostí. Jan Václav Voříšek*, viz pozn. č. 8, č. 8, s. 117.

**11)** ŠTĚDRŮ, Bohumír: *Voříšek František*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 907–908.

**12)** ZUCKEROVÁ, Olga: *Jan Hugo Voříšek (1791–1825): Thematic Catalogue*, viz pozn. 7, s. 12.

**13)** Studie vznikla v rámci výzkumného záměru MK00002327202.

# Three Famous Names on One Museum Print

LUDMILA MIKULÁŠOVÁ

**A**mong the museum's holdings from the estate of the collector Ondřej Horník (1864-1917) is a music print with the catalogue number VI A 179: a period print of pieces by Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) which he composed in 1784-85. Alfred Wotquenne<sup>1</sup> lists them in his catalogue of the composer's works under the number Wq 59, and Eugene Helm<sup>2</sup> in his thematic catalogue under numbers H 268, 279, and 281-4. The print was issued by the composer at his own expense in Leipzig in 1785. The title page reads (translated from the original German):

KEYBOARD SONATAS || AND || FREE FANTASIES || AS WELL AS || SEVERAL RONDOS FOR THE FORTEPIANO || FOR || CONNOISSEURS AND MUSIC LOVERS, || TO HIS DUCAL HIGHNESS || PETER FRIEDRICH LUDEWIG, || DUKE OF HOLSTEIN AND PRINCE-BISHOP OF LÜBECK, || MOST SERVILELY DEDICATED || AND COMPOSED || by || CARL PHILIPP EMANUEL BACH. || FIFTH COLLECTION. || LEIPZIG, || PUBLISHED BY THE COMPOSER. || 1785.

The RISM international list of musical sources shows several dozen copies of this print in its database under number A/I/1 B 91,<sup>3</sup> preserved in more than ten countries of Europe, South America, and North America, but does not include the one in Prague.

The uniqueness of the copy in Prague lies in its manuscript annotations in ink on the title page. The most valuable, written in the hand of Carl Philipp Emanuel Bach himself,<sup>4</sup> is in the lower right corner: 'for Mr. Kozeluch from the composer'. We also find here the signatures 'Worzischek' and 'Kodýtek', and the following information from the last owner, Ondřej Horník: 'A gift from Kyšperk, from the head teacher Kadleček 19 11/8 03 O Horník'. These manuscript annotations not only enrich the museum's collection of autographs but also tell us much about the history of this print.

We know that C.P.E. Bach gave this copy to somebody named Kozeluch (Koželuch).<sup>5</sup> Here arises the question of which of the two brother composers by this name might be

1) WOTQUENNE, Alfred. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 109 pp.

2) HELM, E. Eugene. *Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.

3) *Répertoire International des Sources Musicales : Einzeldrucke vor 1800*. Vol. 1, ed. Karlheinz Schlager. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1971. p. 165.

4) Compared with a facsimile of his handwriting published in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Kassel: Bärenreiter, 1999. Personenteil 1, pp. 1281-82.

5) I spell the name Koželuch as it was spelled by the two brother composers Koželuch themselves, and as adopted in modern dictionaries, e.g. by Milan Poštolka in *The New Grove* (2002) and by Kamila Hálová and Jiří Mikuláš in *Česká divadelní encyklopedie* (A Czech Theatrical Encyclopaedia, 2007).

involved. The matter is more complicated in that the Koželuch who lived in Prague owned a collection of music manuscripts and prints.<sup>6</sup> On the last page of the C.P.E. Bach print is a list of subscribers thereto, including e.g. František Xaver Dušek who ordered seven copies. But among them we find neither Leopold Koželuch (1747-1818), who worked in Vienna, nor the Prague composer Johann Anton Koželuch (1738-1814).

A starting point for us can be the names of later owners of the print, indicated by the signatures and annotations thereon: 'Worzischek', 'Kodytéek', and 'Kadleček'.

The first of these is the signature of the composer Jan Hugo Voříšek (1791-1825).<sup>7</sup> Literature refers to his friendship with Kateřina Cibbini, the daughter of Leopold Koželuch, and perhaps with Leopold Koželuch himself.<sup>8</sup> Kateřina Cibbini played duets with Voříšek, and in 1818 submitted an application to Prince Trautmansdorff on Voříšek's behalf for the vacant position of court organist in Vienna. Voříšek dedicated to her his *Variations brillants sur le Theme [...] La Sentinelle op. 6* (Zuckerová I-6) in its version for two pianos, published by P. Mechetti in Vienna. Thus it is easily imaginable that the C.P.E. Bach print came into Voříšek's possession thanks to his friendship with the family of Leopold Koželuch.

The signature 'Kodytéek' is undoubtedly that of Voříšek's brother-in-law and first biographer Václav Kodytéek (1787-1872), who lived in Vamberk. As for the village of Kyšperk (today called Letohrad), where Horník noted he received the print as a gift from the teacher Kadleček, that was the last place of residence of Voříšek's brother František (1784-1843), a priest,<sup>9</sup> with whom the composer lived the last part of his life while ill with tuberculosis<sup>10</sup> and to whom he left all his possessions in his will. The list of those possessions, made upon the composer's death in Vienna, includes a fortepiano, a violin with case, and unspecified items of musical notation—<sup>11</sup>which may or may not have included the C.P.E. Bach print. It is possible that the composer gave the print to his brother while still alive, or that he gave it to his brother-in-law Václav Kodytéek from whom it then came to his brother. In any case, the brother František evidently left the composer's musical bequest in Kyšperk, because his successor as dean there, Anton Buchtel,

**6)** SCHÖNFELD, Johann Ferdinand von. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag: Faksimile - Nachdruck der Ausgabe Wien 1796*. With afterword and index by Otto Biba. Munich: Musikverlag Emil Katzbüchler, 1976. Chapter 5, 'Liebhaber, welche Sammlungen von verschiedenen Musikalien besitzen', p. 144.

**7)** Compared with a facsimile of his signature in ZUCKEROVÁ, Olga. *Jan Hugo Voříšek (1791–1825): Thematic Catalogue*, ed. Ladislav Ščerbanič. 1st ed. Prague: Editio Bärenreiter, 2003. Both this facsimile and the signature on the print VI A 179 are written in Latin script. An autograph musical manuscript in the Czech Museum of Music (catalogue number X A 206) has the signature in cursive script (Schwabach).

**8)** E.g. BUŠEK, Jan. 'Za naší hudební minulostí: Jan Václav Voříšek' (In Pursuit of Our Musical Past...), in *Hudební výchova: list Československé Jednoty hudebních stavů*. 1931, Vol. 12, No. 2, pp. 24-26. POŠTOLKA, Milan. *Leopold Koželuh: život a dílo*. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1964, pp. 37 and 56. VOJTÍŠKOVÁ, Lenka. 'Kateřina Cibbini-Koželuhová'. *Zprávy Bertramky*. 1961, No. 29, p. 4. ZUCKEROVÁ, Olga. *Jan Hugo Voříšek (1791-1825): Thematic Catalogue*, pp. 9, 34, and 92.

**9)** He served as a priest in Kyšperk, Petrovice, and Nekoř. See ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 'Voříšek František'. In *Československý hudební slovník osob a institucí* (Czechoslovak Musical Dictionary of Persons and Institutions), 1st ed., Vol. 2. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965, pp. 907-08.

**10)** ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 'Voříšek Jan Václav (Hugo)'. In *Československý hudební slovník osob a institucí*, 1st ed., Vol. 2. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965, p. 908.

**11)** BUŠEK, Jan. 'Za naší hudební minulostí: Jan V. Voříšek'. In *Hudební výchova: list Československé Jednoty hudebních stavů*. 1931, Vol. 12, No. 8, p. 117.

offered autographs from the composer's estate to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.<sup>12</sup>

Everything learned from tracing the history of ownership of this print indicates that the Koželuch to whom Carl Philipp Emanuel Bach gave it was Leopold. This conclusion adds to our understanding of relations among various musical families, here specifically between C.P.E. Bach and Leopold Koželuch and between the families of Leopold Koželuch and Jan Hugo Voříšek, and for this reason we can say that the museum's copy of the print constitutes an important historical source.<sup>13</sup>



**Jan Václav Hugo Voříšek**

Litografie / Lithograph, ca. 1820  
NM-ČMH 1, F 42

**12)** These autographs included the composer's own list of his works with an annotation by Buchtel. See ZUCKEROVÁ, Olga. *Jan Hugo Voříšek (1791-1825): Thematic Catalogue*, p. 12.

**13)** This study originated as part of a research project of the Ministry of Culture, No. MK00002327202.

# Missale Olomucense

DAGMAR ŠTEFANCOVÁ

**N**ejstarší tisk ze sbírek Českého muzea hudby, *Missale Olomucense* z roku 1499, byl zhotoven v dílně norimberského tiskaře Geoga Stuchse<sup>1</sup> v řadě liturgických knih, na jejichž produkci se Stuchs specializoval. Objednávali je u něho zástupci různých biskupství a arcibiskupství (Regensburg, Salzburg, Krakow, Magdeburg, Linköping, ale také Praha, Olomouc atd.). Poptávka po tištěných misálech byla tehdy poměrně velká, protože napomáhaly udržet jednotu bohoslužebných obřadů v rámci diecézí a přece jen nebyly tak nákladné jako starší rukopisy. Stuchsova officina disponovala vhodným typovým materiálem včetně not, které začal do svých tisků zařazovat od roku 1491. Poptávku zmenšila v 1. polovině 16. století reformace a po ní Tridentýský koncil (1545–1563), z jehož pověření vydal papež Pius V. v roce 1570 společný římský misál.

První výtisk Olomouckého misálu vyšel roku 1488 v Bambergu (tiskař Johann Sensenschmidt),<sup>2</sup> a to nákladem 420 kusů (z toho 400 kusů tištěných na papíru a 20 kusů na pergamenu). Jeho iniciátorem byl administrátor olomoucké diecéze, biskup varadínský, uherský kancléř a diplomat Matyáše Korvína Jan Filipec. V roce 1497 nastoupil na olomoucký biskupský stolec Stanislav Thurzo a začal usilovně pracovat na obnově své diecéze. Mezi jeho zakázky patří jedny z prvních moravských prvotisků a také zmíněný misál, vytištěný v Norimberku.

Exemplář Stuchsova prvotisku získalo České muzeum hudby do svých sbírek koupí z antikvariátu v roce 1995. Obsahuje 305 folií číslovaných vpravo nahoře římskými číslicemi, jimž předchází 12 folií nečíslovaných; novodobá foliace byla provedena arabskými číslicemi tužkou (celkem 317 folií). Jednotlivé archy byly vázány ve složkách a–z, A–P, a to většinou po čtyřech. Velmi uvolněná vazba mezi fol. CLXXXVI a CLXXXVII dává tušit, že se na tomto místě nacházel *Canon missae* (mešní řád), který se zachoval v některých jiných exemplářích a byl vytištěn na pergamenu spolu s velkými kolorovanými dřevořezy.<sup>3</sup> Tisklo se černou a červenou barvou na kvalitním papíru,<sup>4</sup> pouze v několika prvních složkách (a–c) byl použit defektní papír se zřetelným otiskem blíže neurčeného latinského spisu. Na předním a zadním přideští jsou vlepeny dva listy německého tištěného kalendáře. Text je vysázen gotickým písmem.

Tak jako první tištěný Olomoucký misál měl i tento tisk reprezentativní pergamenovou verzi<sup>5</sup> a verzi papírovou. Liší se od sebe mimo jiné úrovní výzdoby, která ve druhém případě zahrnuje jedinou ručně malovanou iniciálu (fol. 13r), několik iniciál dřevořezo-

1) Georg Stuchs (Stüchs, Stöchs), nar. ? v Sulzbachu, zemř. v Norimberku 1520.

2) BOLDAN, Kamil: *Bamberské vydání olomouckého a pražského misálu* (1488 a 1489). Referát na 8. ročníku odborné konference *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska* (20.–21. října 1999). Dostupný z: <http://www.vkol.cz/konf/99ref02.htm> [cit. 27. 2. 2008].

3) Např. Národní knihovna Praha, oddělení rukopisů a starých tisků, sign. 43.B.28; Vědecká knihovna Olomouc, sign. III 47.805.

4) BRIQUET, C. M.: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 sv., Leipzig 1923. Č. 4773 – koruna s trojúhelníkem na prodloužení osy. Papír z papírny ve Würzburgu (1499–1504).

5) Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.805. Tisk pochází z jezuitské koleje v Brně.

vých s jednoduchým rostlinným motivem a velký dřevořez na prvním nečíslovaném foliu, představující znak olomouckého biskupa Stanislava Thurza. V pergamenovém exempláři je tento dřevořez umístěn na jiném místě a kolorován. Na začátku notovaných prefací zůstalo v muzejním tisku prázdné místo, určené pro velkou iniciálu P, kterou však malíř nikdy nedoplnil.

Knihy foliového formátu byla svázána do dřevěných desek potažených kůží. Z původního kování a dvou spon se zachovaly pouze zbytky, také slepotisková výzdoba vazby je velmi poškozena. Dá se však soudit, že měla rámový charakter, na přední straně se zachovaným vyraženým nápisem „Missale || Olomucen || MDXXIX“, na zadní straně s torzem hebrejského nápisu. Vazba je tedy mladší (1529) než tisk, datovaný na fol. CCCVv dnem 29. března 1499.<sup>6</sup>

Pro České muzeum hudby je Olomoucký misál zajímavý především z hudebního hlediska – a v tomto případě přichystal nemalé překvapení. Notované zápisy v něm jsou trojího druhu:

a) tištěný oddíl prefací (folia CLXIIIr – CLXXXVIv) notovaný na čtyřlínkové osnově chorální rhombickou notací;

b) několik rukopisných vpisků – intonací – opět notovaných na čtyřlínkové osnově chorální rhombickou notací;

c) znaky vepsané do textu bez opory notové osnovy, které používají tři základních tvarů rhombické notace a sloužily pravděpodobně jako intonační pomůcka pro kněze.

Právě poslední příklad si zaslouží zvláštní pozornost. V misálu jsou takto „zhudebněna“ čtení příslušná k celé řadě svátků (nikoliv však důsledně) a, jak se zdá, všechna tímž písařem. Používal červenou kontrastní barvu a jen výjimečně černý inkoust. Notovány nejsou části mešního propria s vlastním chorálním nápěvem (introitus, graduale, offertorium atd.). Při srovnání s dalšími exempláři Olomouckého misálu,<sup>7</sup> kde se podobné znaky nenacházejí, můžeme konstatovat, že máme před sebou doklad o tom, jak kniha žila a byla v praxi používána. Bohužel v ní není žádný provenienční přípis, který by o historii tohoto prvotisku prozradil více.

Olomoucký misál byl zařazen do fondu nejstarších hudebnin v ČMH, tzv. sbírkového úseku AZ, a to pod signaturou AZ 86.

6) „Missali [...] sacrosancte ecclesie Olomucen. ordinato Georgius Stüchs ex Sulczpach artis impressorie haud ignarus in orbe Nürnbergga tercio die ante kalendas apriles Anni ab incarnatione salvatoris n[ost]ri nonagesimi noni supra millesimum quadringentesimum finem dedit optatum.“

7) Uvádí je např. *Katalog prvotisků Knihovny Národního muzea v Praze a zámeckých a hradních knihoven v České republice*, ed. Jitka Šimáková, Jaroslav Vrchoťka, et al., KLP (Koniasch Latin Press), Praha 2001, s. 280–281 (č. 1312–1317). Zde jsou uvedeny také odkazy na další soupisové práce.



# Missale Olomucense

DAGMAR ŠTEFANCOVÁ

The oldest print in the collections of the Czech Museum of Music, the *Missale Olomucense* from 1499, comes from the workshop of the Nürnberg printer Georg Stuchs<sup>1</sup> as part of a series of liturgical books, in the production of which Stuchs specialized. These books were ordered from Stuchs by representatives of various bishoprics and archbishoprics: those of Regensburg, Salzburg, Krakow, Magdeburg, Linköping, Prague, Olomouc, etc. The demand for printed missals was relatively high at that time, because they helped maintain uniformity in worship services within a diocese and were not so expensive as older manuscripts. Stuchs's enterprise offered suitable materials including music notation, which he began including in his prints in 1491. Demand declined in the first half of the sixteenth century because of the reformation and then the Council of Trent (1545-63), on the instructions of which Pope Pius V issued a universal Roman missal in 1570.

The first printing of the Olomouc missal was issued in 1488 in Bamberg by the printer Johann Sensenschmidt,<sup>2</sup> in 420 copies (400 on paper and 20 on parchment). Its initiator was the administrator of the Olomouc diocese Jan Filipec – the bishop of Várad, Chancellor of Hungary, and a diplomat in the service of Matthias Corvinus. In 1497 Stanislav Thurzo became bishop of Olomouc and began working strenuously to improve the functioning of his diocese. Orders he placed included some of the earliest Moravian first prints and also the missal here in question, which was printed in Nürnberg.

The Czech Museum of Music acquired its copy of Stuchs's first print by purchase from an antiquarian dealer in 1995. It contains 305 folios numbered at the upper right with Roman numerals, preceded by 12 unnumbered folios; modern numbering of the folios was carried out with Arabic numerals in pencil (a total of 317 folios). The double folios are bound in bundles lettered a-z and A-P, mostly in groups of four. The very loose binding between folios CLXXXVI and CLXXXVII suggests that a Canon missae (canon of the mass), printed on parchment together with large coloured woodcuts and preserved in some other copies,<sup>3</sup> was found here. Printing is in black and red on high-quality paper;<sup>4</sup> damaged paper, with the clear imprint of an undetermined Latin treatise, is found only in the first few bundles (a-c). Glued to the insides of the front and back covers are two sheets from a printed German calendar. The text is set in Gothic script.

1) Georg Stuchs (also Stüchs or Stöchs), born in Sulzbach (year unknown), died in Nürnberg 1520.

2) BOLDAN, Kamil, *Bamberské vydání olomouckého a pražského misálu (1488 a 1489)*. Paper delivered in the eighth annual scholarly conference on Issues of Historical and Rare Book Collections of Bohemia, Moravia, and Czech Silesia (20-21 October 1999). Accessible at: <http://www.vkol.cz/konf/99ref02.htm> (cit. 2008-02-27).

3) E.g. in the National Library in Prague, Manuscripts and Early Printed Books Department, catalogue number 43.B.28; the Scholarly Library in Olomouc, catalogue number III 47.805.

4) BRIQUET, C. M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 volumes. Leipzig, 1923. No. 4773 – a crown with a triangle for extending the axis. Paper from the paper works in Würzburg (1499-1504).

Like the first printed Olomouc missal, this print too had a deluxe parchment version<sup>5</sup> as well as a paper version. The two versions differ in, among other things, the quality of ornamentation, which in the second case includes just one hand-painted initial (fol. 13r), several woodcut initials with a simple plant motive, and a large woodcut on the first folio (unnumbered) showing the symbol of the Olomouc bishop Stanislav Thurzo. In the parchment version this wood cut is placed elsewhere and coloured. At the beginning of the opening prayers with musical notation a blank space remains in the museum's copy, intended for the large initial letter P which however the painter never supplied.

In folio format, the book is bound into wooden plates covered with leather. Of the original metal work and two binders only fragments remain. The blind blocking decoration of the binding is also seriously damaged, but it apparently had a frame design, having on the front side the embossed words 'Missale || Olomucen || MDXXIX' which are still preserved; on the back one can see a remnant of some words in Hebrew. The dating of the binding (1529) shows it to be newer than the print, which is dated 29 March 1499 on fol. CCCVv.<sup>6</sup>

For the Czech Museum of Music the Olomouc Missal is interesting above all from the musical standpoint—and in this case it holds no small surprise. Its musical notations are of three kinds:

- a) the printed section of opening prayers (folios CLXIIIr – CLXXXVIv) written on a four-line staff in rhombic plainchant notation;
- b) several manuscript insertions—intonations—again written on a four-line staff in rhombic plainchant notation; and
- c) symbols written into the text without staves, using three basic shapes of rhombic notation, probably serving as an aid to the priest in intonation.

This last example deserves special attention. The missal contains readings for a whole series of feasts 'set to music' in this way (not consistently, however), apparently all by the same scribe. He used a contrasting red colour, and black ink only exceptionally. The parts of the mass proper having their own plainchant melody (introit, gradual, offertory, etc.) show no musical notation. By comparison with other copies of the Olomouc missal,<sup>7</sup> where such musical symbols are not found, the museum's copy provides evidence of how the book was used in living practice. Unfortunately it contains no annotation indicating its provenance, which might tell us more about the history of this first print.

The Olomouc missal is deposited in the collection of the oldest items of musical notation in the Czech Museum of Music, the 'AZ' collection unit, under catalogue number AZ 86.

**5)** Scholarly Library in Olomouc, catalogue number III 47.805. The print comes from the Jesuit college in Brno.

**6)** 'Missali [...] sacrosancte ecclesie Olomucen. ordinato Georgius Stüchs ex Sulczpach artis impressorie haud ignarus in orbe Nürnbergga tercio die ante kalendas apriles Anni ab incarnatione salvatoris n[ost]ri nonagesimi noni supra millesimum quadringentesimum finem dedit optatum.'

**7)** As listed for example in *Katalog prvotisků Knihovny Národního muzea v Praze a zámeckých a hradních knihoven v České republice* (Catalogue of First Prints of the Library of the National Museum in Prague and of Libraries in Stately Homes and Castles in the Czech Republic), compiled by Jitka Šimáková, Jaroslav Vrchotka, et al., KLP (Koniasch Latin Press), Prague 2001, pp. 280-81 (Nos. 1312-17). This catalogue also gives references to other lists.

# Klavír, na který hrál Mozart

DANIELA KOTAŠOVÁ

**K**ladívkový klavír pochází pravděpodobně z dílny Franze Xavera Christopa a je součástí sbírky hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby. Na toto křídlo hrál Wolfgang Amadeus Mozart při své první návštěvě Prahy v lednu 1787 v Ústavu šlechtičen na Novém Městě pražském. Událost připomíná pozdější romantická plaketa umístěná na vnitřní straně klopny klavíru.

Klavír byl zhotoven přibližně v roce 1785 a není autorsky označen. V roce 1992 byl určen jako práce Ignaze Kobera (1756–1813), rodáka z moravské Olomouce, významného vídeňského varhanáře. Při generálním restaurování ve Vídni v roce 2006 bylo toto autorství zpochybněno. Rakouští specialisté zjistili, že se s největší pravděpodobností jedná o práci Franze Xavera Christopa (1728–1793), u něhož se Ignaz Kober vyučil. Tento vídeňský mistr byl až do své smrti označován za „druhého nejlepšího mistra po Antonu Walterovi“. Dosud jsou známé pouze tři nástroje F. X. Christopa: kombinace varhan a stolového klavíru – varhanový klavír ve vídeňské sbírce,<sup>1</sup> stolový klavír v Záhřebu<sup>2</sup> a claviorganum na zámku Jevišovice u Znojma.<sup>3</sup> Jedná se proto o unikátní nález, který znamená významný posun ve výzkumu strunných klávesových nástrojů poslední třetiny 18. století.

Do podzimu roku 2005 byl klavír vystaven ve vile Bertramka, neboť představuje jeden z nejvýznamnějších dokladů bezprostředního působení Wolfganga Amadea Mozarta v Praze. Jako jediný nástroj z tohoto okruhu se zachoval v téměř původní podobě, například ve srovnání s „mozartovským“ křídlem v Salcburku má převahu původního ostružení. V listopadu roku 2005 byl klavír převezen do Vídně a svěřen přednímu rakouskému restaurátorovi Albrechtu Czerninovi, který pracoval za odborného dohledu docenta Alfonse Hubera, rakouského specialisty na strunné klávesové nástroje přelomu 17.–18. století. Původním předpokladem bylo restaurování nástroje do „vystavitelného“ stavu při zachování maximální historické autenticity. Při následujícím odborném prozkoumání se ukázalo, že klavír je ve své celkové struktuře neporušený a že rezonanční deska má vysokou stabilitu. Za pomoci endoskopu provedl Albrecht Czernin technický náskres doposud neznámé vnitřní konstrukce křídla. Na základě těchto zjištění se začalo uvažovat o možnosti restaurovat nástroj do „hratelného“ stavu. V úvahu však přicházelo pouze opatrné naladění strun (o tercii níže od původního ladění), aby se na klavíru mohla provést zvuková ukázka.

Kladívkový klavír je celodřevěné konstrukce se dvěma kolenními pákami a má rozsah pět oktáv ( $F_1 - f^3$ ). Je vybaven náraznou klavírní mechanikou (Stoßzungenmechanik), kde

1) Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien

2) Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10, 10000 Zagreb

3) Starý zámek – Jevišovice, Moravské zemské muzeum Brno

jsou jednotlivá kladívka připevněna na samostatné liště stojící vzadu a hlavice kladívek jsou skloněny proti hráči. Jedná se o jeden z mála příkladů přímého užití Cristoforiho vzoru stavby klavírů ve vídeňském prostředí osmdesátých let 18. století. Mahagonová skříň (o rozměrech 221 cm – délka, 98 cm – šířka, 24 cm – výška) stojí na čtyřech nohách zužujících se ve čtyřhran. Na rezonanční desce je rozeta o průměru 10 cm. Klaviatura s černými klávesami zdobenými perletí upoutá každého na první pohled.



**Celkový pohled na klavír / General view of the fortepiano**

Franz Xaver Christoph, ca. 1785, NM-ČMH 2, E 2090

# A Piano Played by Mozart

DANIELA KOTAŠOVÁ

**T**he Czech Museum of Music's musical instruments collection includes a pianoforte probably made by Franz Xaver Christoph. In January 1787 it was played by Wolfgang Amadeus Mozart during his first visit to Prague, in the Institute of Noblewomen in Prague's New Town—an event commemorated by a romantic plaque later affixed to the inside of the instrument's lid.

The instrument was made sometime around 1785. It bears no indication of its maker, but in 1992 was provisionally determined to be the work of Ignaz Kober (1756-1813), a native of Olomouc (in Moravia) and an important organ builder in Vienna. Then during general restoration of the instrument in Vienna in 2006 the identity of the maker was called into doubt. Austrian specialists found it to be in all probability the work of Ignaz Kober's teacher, Franz Xaver Christoph (1728-93)—a Viennese master who was called to the end of his life 'the second best master after Anton Walter'. Otherwise only three of his instruments are known today: a combination of an organ and a table piano known as an 'organ piano' in a Viennese collection,<sup>1</sup> a table piano in Zagreb,<sup>2</sup> and a 'claviorganum' (also a combination of an organ and a piano) in the stately home Jevišovice near Znojmo (in Moravia).<sup>3</sup> Thus the identification of Christoph as the maker of the instrument in Prague is a rare discovery that constitutes an important step forward in the study of stringed keyboard instruments from the last third of the eighteenth century.

Until November 2005 this fortepiano was on display in the Memorial to Wolfgang Amadeus Mozart and the Dušeks in the villa Bertramka, because it constitutes one of the most important mementos of Mozart's activities in Prague. It is the only musical instrument with which Mozart is known to have come into contact anywhere that has been preserved in almost its original form. For example, by contrast with the 'Mozart' piano in Salzburg it has most of its original strings.

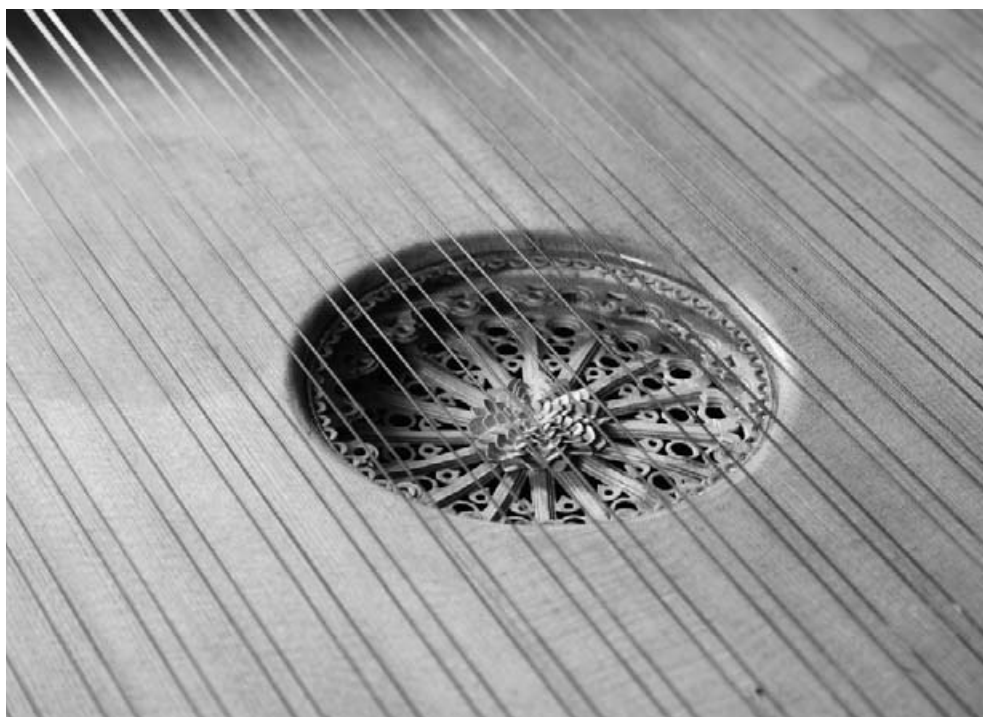
From Bertramka the instrument was moved to Vienna and entrusted to the prominent Austrian restorer Albrecht Czernin, who worked under the expert supervision of Docent Alfons Huber, an Austrian specialist in stringed keyboard instruments. The original intent was only to restore it to such a condition that it could be displayed, while preserving maximum historical authenticity. The ensuing expert examination found it to be unchanged in its overall structure, with its soundboard very stable. Using an endoscope, Mr. Czernin made a technical drawing of the internal construction, which had not been known, and based on his findings consideration was given to the possibility of restoration to the point of playability. However, all that was feasible in the end was to undertake a cautious tuning of the strings, a third lower than their original tuning, so as to allow a brief demonstration of the instrument's sound.

1) Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien.

2) Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10, 10000 Zagreb.

3) Starý zámek (Old Stately Home) in Jevišovice, Moravian Museum in Brno.

This fortepiano is of all-wooden construction, with two knee levers and a compass of five octaves ( $F_1 - f^3$ ). It has impact action (Stoßzungenmechanik) whereby the individual hammers are fastened to a separate rail standing at the rear and their heads are inclined toward the player. This is one of only a few instruments showing direct usage of Cristofori's model for piano construction in Vienna in the 1780s. The mahogany case, measuring 221 cm. long, 98 cm. wide, and 24 cm. high, stands on four legs that narrow into a square cross-section. On the soundboard is a rosette measuring 10 cm in diameter. The keyboard, having black keys decorated with mother-of-pearl, attracts everyone's attention at first glance.



**Rozeta na rezonanční desce kladívkového klavíru /  
Rosette on the sounding board of fortepiano**

Franz Xaver Christoph, ca. 1785

NM-ČMH 2, E 2090

# Přehrávač fonováleček

VOJTĚCH MOJŽÍŠ - MILAN FÜGNER

**F**onotéka hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby uchovává ve svých depozitářích desetitisíce zvukových nosičů různého typu a různého stáří. Vedle nosičů vyrobených teprve nedávno (dlouhohrající gramofonové desky, magnetofonové pásky a kazety nebo dnes nejrozšířenější nosiče typu CD) mezi ně patří i nejstarší křehké šelakové gramofonové desky a fonografické válečky z přelomu 19. a 20. století.

Nezbytnou součástí fonotéky je zvukové studio, které má ve svém vybavení rozmanitou techniku, schopnou přehrávat všechny typy zvukových archiválií. Je zde tak možné sestavit mnohdy velmi neobvyklé reprodukční řetězce, které propojují i značně nesoudržné přístrojové komponenty.

Na začátku každého takového řetězce stojí jako zdroj signálu vždy některý ze zvukových nosičů se svým přehrávačem, na jeho konci pak moderní zvuková reprodukční soustava. Není nutné, a mnohdy ani nevhodnější, aby přehrávač byl stejně starý jako reprodukováný zvukový nosič. Pro každý zvukový nosič by však mělo být zvoleno takové snímací zařízení, které je schopno archivovaný signál sejmout v nejlepší možné kvalitě a přitom se zachovat šetrně vůči archivovanému nosiči.

Tento požadavek splňuje nedávno získaný speciální přehrávač fonografických váleček, který zkonstruoval a vyrobil Milan Fügner, dlouholetý a zkušený pracovník Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky v Praze. Jeho *zařízení pro elektrické snímání signálu z fonografických váleček* snímá z drážek fonografických váleček mechanický záznam a převádí ho na signál elektrický.

Jak byl tento přístroj vyroben?

Ze zbytku diktafonu z konce 19. století, na kterém se přehrával speciální typ fonografických váleček, byla pro konstrukci našeho přehrávače použita litá základní deska (jsou na ní dokonce uchovány i firemní znaky původního výrobce) s připevněným kuželovým trnem s ložisky. Kuželový unášecí trn diktafonu je sice delší než obvyklý trn fonografů, jeho průměr a kuželovitost však vyhovuje našemu účelu. V této části přístroje tedy nemuselo dojít k žádným zásadním úpravám, pouze k vyčištění a přešetření ložisek a hřídele.

Původní záznamové i snímací hlavy diktafonu se posunovaly pomocí přesného šroubu, bohužel s odlišným počtem závitů, než jaký fonografické válečky většinou vyžadují. Najít správný posuvný šroub se však ukázalo jako neřešitelný problém, protože náš evropský systém měř a norem z počátku 21. století se velmi odlišuje od systému amerického z přelomu 19. a 20. století. Hledala se tedy alternativní cesta. K pohonu stávajícího posuvného šroubu bylo vyrobeno jiné ozubené kolo se speciálně voleným počtem zubů, a to v mírách u nás v současné době naprosto neobvyklých. Toto náročné řešení však přineslo současně i jistou výhodu, a to v tom, že pouhou zpětnou výměnou ozubeného kolečka za původní je možné tímto adaptovaným zařízením přehrávat i původní válečky

diktafonové.<sup>1</sup> Pohon přehrávače obstarává jednofázový asynchronní elektromotor s posuvným polem.

Reprodukční řetězec začíná stereofonní snímací vložkou, u které byl stávající hrot zaměněn za safírový, běžně používaný pro snímání standardních gramofonových desek. Vložka je upevněna na citlivě odpruženém vahadle, kterým podél fonografického válečku pohybuje vozík na šroubu. Vahadlo dovoluje vložce pohyb nahoru, dolů a mírně i do stran. To je velmi důležité, protože všechny válečky jsou stářím deformované.

Kabelem přichází elektrický signál ze stereofonní vložky na vstup nízkošumového operačního zesilovače a přes transformátor pokračuje do dalších zařízení reprodukčního řetězce, v němž je Fügnerův přehrávač zapojen obdobným způsobem jako elektrický gramofon či magnetofon. Díky tomu můžeme fonografické válečky nejen poslouchat, ale také ihned digitalizovat a v této nové formě ukládat do počítačové paměti.

Ke studijním účelům se tak badatelům a zájemcům o historii zvukového záznamu otevírá ve fonotéce hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby například možnost poslechu vzácné kolekce fonováleček z osobního archivu Čeňka Tondla. Tento český pěvec a milovník hudby nám ve své sbírce z první dekády 20. století zanechal více než 1100 nahranych fonováleček. Uchovávají nejen běžnou dobovou mezinárodní komerční produkci (zejména nahrávky dechových orchestrů), ale i mnohé jedinečné nahrávky pěveckých výkonů tehdejších významných členů Národního divadla, jak je za pomoci své soukromé aparatury Tondl sám pořídil a zdokumentoval.



**Přehrávač s nasazeným válečkem a jeho původním obalem /  
Player with phonographic cylinder and its original cover**  
Fotografie / Photograph, Oto Palán

**1)** Otáčky kuželového trnu byly nastaveny na hodnotu 160 otáček za minutu. V nutném případě lze počítačovou technikou změnit rychlost přehrávání, a tím i frekvenci zvukového signálu, v následných částech řetězce.



# A Phonographic Cylinder Player

VOJTĚCH MOJŽÍŠ AND MILAN FÜGNER

The recordings library of the Czech Museum of Music's Music History Division holds tens of thousands of recordings on various media and of various ages. Apart from types of media produced only recently—such as long-playing phonograph discs, magnetic tapes, cassettes, and compact discs (the type most widely used today)—these include the oldest, fragile shellac discs and phonographic cylinders from around 1900.

An indispensable part of our recordings library is the sound studio, which has diverse types of equipment capable of playing all types of archived recordings. Here one can also put together reproduction chains that are often very unusual, interconnecting even quite heterogeneous hardware components.

At the beginning of every such chain stands, as the source of the signal, a recording on one of the various media with its player, and at its end a modern sound reproduction system. It is not necessary, and often not most advantageous, for the player to be as old as the recording. However, reading equipment should be chosen for each recording that is capable of reading the archived signal with the best possible quality while not damaging the recording itself.

This requirement is met by a recently-acquired special phonographic cylinder player designed and built by Milan Fügner, a long-time, highly experienced employee of the Research Institute for Sound, Visual, and Reproduction Equipment in Prague. His 'instrument for electronic reading of signals from phonographic cylinders' registers the original sound mechanically from the grooves in these cylinders and converts it to an electronic signal.

How was this instrument produced?

Used for the construction of our player was the cast iron basic plate (showing the symbols of the original manufacturer) from a remnant of a dictaphone from the late nineteenth century that played a special type of phonographic cylinders. Attached to this plate is a cone-shaped mandrel with bearings. Although the dictaphone's cone-shaped supporting mandrel is longer than is usual on phonograph players, its diameter and its tapered shape suit our purpose. Thus no fundamental changes had to be made to this part of the instrument, only cleaning and polishing of the bearings and the gear wheel.

The dictaphone's original recording and reading heads were moved along the cylinder using a bright bolt, unfortunately having a different number of threads than phonographic cylinders usually require. Finding the correct bright bolt proved to be impossible, because our European system of weights and measures in the early twenty-first century is very different from the American system used ca. 1900. And so an alternative method was sought. A different gear with a specially-chosen number of teeth was produced, in dimensions that are very unusual in our country today, to propel the existing bright bolt.

Although demanding, this solution had a certain advantage in that by merely changing the gear back to the original one it is possible to play the original dictaphone cylinders with this adapted instrument.<sup>1</sup> The player is powered by a single-phase asynchronous electric motor with a shifting field.

The reproduction chain starts with a stereophonic reading cartridge in which the existing stylus has been replaced by a sapphire one normally used for reading standard phonographic discs. The cartridge is fixed to a sensitively sprung weight, via which the carriage moves along the phonographic cylinder on the bolt. The weight allows the cartridge to move up, down, and also slightly to the sides. This is very important, because all the cylinders are deformed by age.

The electrical signal from the stereophonic cartridge is transmitted by a cable to the input of a low-noise operational amplifier and continues via a transformer into further components of the reproduction chain, to which Fügner's player is connected in a way analogous to the connection to an electric phonograph or tape player. This allows us not only to listen to phonographic cylinders but to digitalize them and store them in this new form in a computer memory.

Thus researchers and those interested in the history of sound recording have (for purposes of study) in the Czech Museum of Music's recordings library such opportunities as listening to a rare collection of phonographic cylinders from the personal archive of Čeněk Tondl—a Czech singer and music lover who left us more than 1,100 recorded phonographic cylinders in his collection from the first decade of the twentieth century, including not only common international commercial production of the time (especially recordings of wind orchestras) but also many unique recordings of performances by singers then active in the National Theatre as recorded and documented by Tondl himself using his private apparatus.



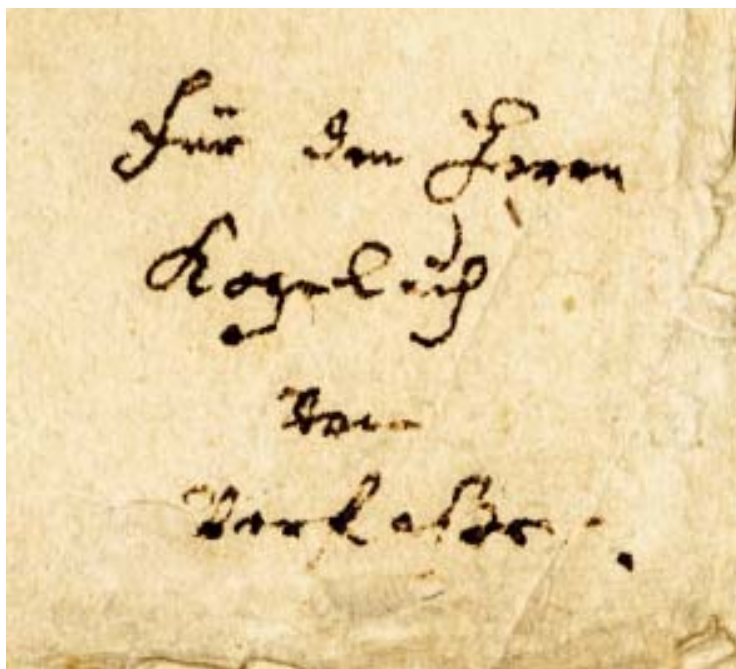
**Přehrávač,  
detail setrvačnicku  
a přenosky /  
Player,  
detail of the balance  
wheel and pickup**

**1)** The rotations of the tapered mandrel have been set at 160 per minute. If needed, the speed of playing and thus the frequency of the sound signal can be changed in the next parts of the chain using computer equipment.



**Carl Philipp Emanuel Bach: Clavier Sonaten und freye Fantasien**

Titulní list s podpisy Voříška a Kodýtky a s přípisy Bacha a Horníka /  
 Title page with signatures of Voříšek and Kodýtek, and added texts by Bach and Horník  
 NM-ČMH 1, VI A 179



**Carl Philipp Emanuel Bach: Clavier Sonaten und freye Fantasien**

Detail titulního listu s přípisem C. Ph. E. Bacha /  
 Detail of a title page with an added text by C.Ph.E. Bach  
 NM-ČMH 1, VI A 179

**I**ncipit liber missalis sive or  
dine ecclesie Olomucense. Dñi-  
ca prima in adventu dñi iust.

**A**d te levavi animam  
meam deus meus: in  
te confido non erubescam:  
neque irideat me inimicus  
meus: et ne quis uniuersi qui te ex-

pectant non confundent. **Ps.** Vias tuas dñe demonstra mihi: et semitas tuas ad te me. Gloria pñi. **Isyriel. Sine Gloria in ex.** **Oratio** y totum aduentum est observandum preter festa antiochie nicolai. conceptiois scie marie. et sancti thome apoli. **Oratio.**

**A**scita qñs dñe potestiam tuam et veni: ut ab inimicis peccatorum nostrorum periculis te mereamur protegere: te eripi: te liberate saluari. **Qui cum pñe. scilicet de be. virgine. Deus qui de beate. tercia de oibus scis. Colscias nras. Que tres coll. videlicet tyalis. de be. virgine. et de oibus scis y totum aduentum usque ad vigiliam natiuitatis xpi tam de tye qñ de sanctis nunqñ omittunt. Et nota qñ nunc vel in alijs tyibus anni occurrunt in missa tres coll.**

**I** tunc una sub uno **Per dñm. et alie due sub uno Per dñm. concludunt. Si autem quatuor: tunc prime due sub uno Per dñm. terminant. Quia vero quinqs occurrunt tunc una separatim cum uno Per dñm. et quatuor relique sit sub uno Per dñm sunt dicende. Et si sex occurrunt tunc prime due sub uno Per dñm. et alie quatuor iterum sub uno Per dñm recitantur. Si vero septem occurrunt. tunc prima sub uno Per dñm. et cetera sex sub uno Per dñm concludunt: et si raro contingit nisi in festo sancti siluestri. Lectio eplie beati pauli**

**L**ectio eplie beati pauli **Ad Romanos. xiiij. Res.** Scientes quia hora est iam nos de somno surgere: Nunc enim propior est nostra salus quam cum credidimus. Nox precessit: dies autem appropinquavit. Abijciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis: sic ut in die honeste ambulemus. Non in comestationibus et ebrietatibus: non in cubilibus et impudicijs: non in diuersis et inuoluto: sed induimini dñm iesum xpm. **Oratio.** **Q**uiuersi qui te expectant

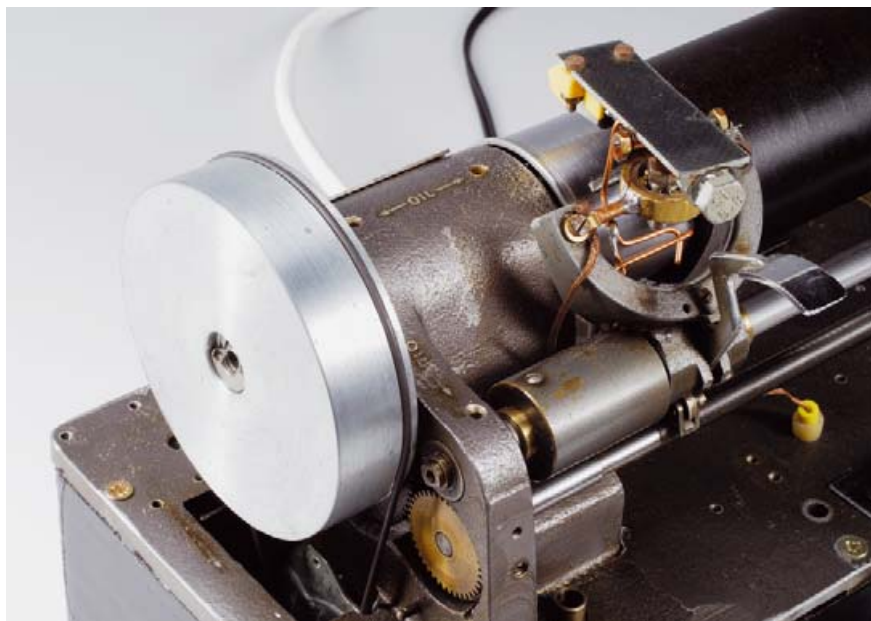
a





**Pohled na klaviaturu / View of the keyboard**

Černé klávesy s ebenovými náklížky zdobené perletí / Keyboard's black keys decorated with pearls  
Franz Xaver Christoph, ca. 1785  
NM-ČMH 2, E 2090



**Přehrávač, detail setrvačníku a přenosky / Player, detail of the balance wheel and pickup**  
Fotografie / Photograph, Oto Palán



**Památník Josefa Suka v Křečovicích / Josef Suk Memorial**

Objekt vlevo / Building on the left. Fotografie / Photograph, Martin Stecker



**Památník Josefa Suka v Křečovicích / Josef Suk Memorial**

Sukova pracovna / Suk's study. Fotografie / Photograph, Martin Stecker

# Nově do Křečovic

JANA VOJTĚŠKOVÁ

**A**si šedesát kilometrů směrem na jih od Prahy leží obec Křečovice, rodiště skladatele Josefa Suka (4. 1. 1874 – 29. 5. 1935). Již tradičně se zde poslední květnovou nedělí schází příznivci Sukova umění, aby si připomněli výročí jeho úmrtí. K této vzpomínkové akci, kterou pořádá Mezinárodní hudební festival Pražské jaro, neodmyslitelně patří mluvené slovo a v přednesu skladatelova vnuka houslisty Josefa Suka i Sukova hudba.

Letos se návštěvníci mohli radovat také z nově otevřeného Památníku Josefa Suka. Domek – nynější památník – nechal pro svého syna postavit v r. 1895 učitel a vynikající muzikant Josef Suk. Skladatel Suk v něm potom strávil většinu svého volného času, který často a rád věnoval komponování. Památník prošel v uplynulých dvou letech stavební rekonstrukcí, na první pohled svítí novou fasádou a zve k návštěvě. Hosté se mohou těšit i na obnovenou expozici. Tu dřívější, která pocházela z doby 100. výročí skladatelova narození a po více než třiceti letech byla značně zastaralá, nahradila expozice nová. Při vstupu do domku nejprve upoutá velká fotografie relaxujícího Josefa Suka, která prosvítá z potemnělého prostoru. Jako by sám skladatel zval do svého obydlí. Místnost s fotografií je věnována kompozicím Josefa Suka a Českému kvartetu, v němž Suk jako druhý houslista působil víc než čtyřicet let. Tuto část expozice doplňuje krátký audiovizuální pořad o životě a díle skladatele.

Památník Josefa Suka má však i svou tradiční podobu. Ve dvou místnostech je zachován původní nábytek, obrazy, fotografie, plastiky a další předměty ze Sukovy pozůstalosti. I ty můžeme spatřit v novém světle. Několik obrazů bylo restaurováno, především rozměrný obraz Hugo Boettingera Umělec a jeho přátelé a skica k tomuto velkému obrazu – podobizna Josefa Suka. Obraz namaloval Hugo Boettinger ke skladatelovým 50. narozeninám a zachytil na něm přední osobnosti našeho hudebního života, např. další členy Českého kvarteta, dirigenta Václava Talicha, houslistu Františka Ondříčka, klavíristu a muzikologa Václava Štěpána a další. Také řada historických fotografií (ateliéry Drtikol, Langhans aj.) byla díky moderním technologiím oživena a repasována, aby návštěvník mohl ocenit v plné míře jejich umělecké kvality. Jistě potěší, že počet vystavených památek se oproti dřívější expozici zvýšil, můžeme zde tedy vidět předměty, které doposud nebyly vystaveny. Jako příklad uveďme medaili z olympijských her v Los Angeles, kterou Josef Suk získal v r. 1932 za pochod V nový život.

Doufáme, že České muzeum hudby k obnově Památníku Josefa Suka ještě neřeklo poslední slovo. Podaří-li se získat další finanční prostředky, rádi bychom v roce 2010 u příležitosti skladatelova 75. výročí úmrtí představili veřejnosti obsáhlejší audiovizuální pořad a interiéry doplnili dalším restaurovaným nábytkem.

# What's New in Křečovice

JANA VOJTĚŠKOVÁ

**A**bout sixty kilometres south of Prague lies the village of Křečovice, birthplace of the composer Josef Suk (4 January 1874 - 29 May 1935). Each year on the last Sunday in May devotees of Suk's art traditionally gather here to commemorate the anniversary of his death. Organized by the Prague Spring International Music Festival, this event always includes the spoken word but also Suk's music as performed by his grandson, the violinist of the same name.

This year visitors could also take pleasure in the newly-opened Josef Suk Memorial, situated in the house that the composer's father Josef Suk, a teacher and outstanding musician, had built for his son in 1895. From that time on, this is where the composer spent most of his free time—which he frequently and gladly devoted to composing.

During the past two years the memorial has been renovated. At first glance one notices its shining new facade, beckoning the visitor. Guests can also look forward to a new exposition, replacing the former one which was mounted on the occasion of the composer's hundredth birthday and, after more than three decades, had become quite antiquated. Upon entering the house one is immediately drawn to a large photograph of the composer relaxing, which shines in the dusky space as though he himself were inviting the visitor into his home. Otherwise the room with this photograph is devoted to his compositions and to the Czech Quartet, in which Suk performed as second violinist for more than forty years. This part of the exposition is supplemented by a short audiovisual program on the composer's life and work.

The Suk Memorial also has its traditional aspect, however. Preserved in two rooms are original furnishings, paintings, photographs, items of sculpture, and other objects from Suk's estate. These, too, can now be seen in a new light. Several works of art have been restored, above all the large painting by Hugo Boettinger called *The Artist and His Friends*, and a sketch for Suk's portrait therein. Boettinger created this work of art for the composer's fiftieth birthday, and captured in it leading figures of Czech musical life including the other members of the Czech Quartet, the conductor Václav Talich, the violinist František Ondříček, and the pianist and musicologist Václav Štěpán. Many historical photographs from the studios of Drtikol, Langhans, and others have been brought to life and restored through modern technology, allowing one to fully appreciate their artistic qualities. Visitors will certainly be pleased to know that the number of memorabilia on display has increased in comparison with the previous exposition: we can see here items that have never before been exhibited, such as a medal from the 1932 Olympic Games in Los Angeles awarded to Suk for his march *Towards a New Life*.

With any luck, the Czech Museum of Music has still not said the last word on renovation of the Josef Suk Memorial. If further funds can be obtained, we hope to present a more extensive audio-visual program and add further restored furnishings to the interiors in 2010 for the 75th anniversary of the composer's death.



# Elektronické databáze Českého muzea hudby

DARINA SVOBODOVÁ

České muzeum hudby se připojilo k dalším institucím, které vystavují na internetu své fondy ve formě naskenovaných lístkových katalogů. Díky finančním prostředkům získaným z podprogramu VISK 5 Retrokon (Národní program retrospektivní konverze katalogů knihoven v ČR) mohly být v průběhu letních měsíců 2007 naskenovány firmou Comdat oba katalogy hudebnin hudebněhistorického oddělení. Po nezbytném zpracování byly koncem roku zpřístupněny veřejnosti na adrese <http://nris.nkp.cz>. Tímto zveřejněním se usnadnil přístup k informacím o jednom z nejvýznamnějších a nejrozsáhlejších fondů tohoto typu v České republice, který je unikátní i z evropského hlediska.

Oba katalogy, které byly naskenovány, obsahují karty hudebnin z období od konce 17. století do současnosti. Jde zejména o jedinečné celky klášterních a zámeckých sbírek, sbírky významných sběratelů, archivy hudebních institucí, produkci českých vydavatelů apod. Katalogy jsou řazeny abecedně podle autorů či názvů (pokud autor není uveden), dále u významných autorů předmětově dle žánru, případně dle tónin. Celkem oba katalogy obsahují 139 354 karet.

Tzv. starý katalog byl založen asi v polovině 19. století a ukončen na počátku 50. let 20. století. Tehdy byl se změnou systému katalogizace založen „nový“ katalog s většími kartami a obsáhlejšími údaji. Katalogy zůstaly oddělené i po naskenování, je tedy třeba hledat vždy v obou souborech naskenovaných karet. „Starý“ katalog obsahuje 76 279 karet, „nový“ 63 075 karet.

Při vyhledávání v naskenovaném katalogu se prvotně vybírá katalog (na obrazovce označeny jako Katalog I – tzv. starý a Katalog II – tzv. nový). Další vyhledávání je nejméně dvoustupňové, kdy se nejdříve na levé straně obrazovky rozbálí záložka s abecedním rozmezím autorů a následně záložka se jménem autora, který je zvýrazněn. Není-li autor výslovně uveden, je ukryt v souboru autora abecedně umístěného na nejbližší vyšší pozici. Pokud není u autora další předmětové rozdělení díla dle žánru, pokračuje se opětovným zvolením jména autora: tím se načte první karta ze zvoleného souboru. Má-li autor další dělení díla dle hudebních druhů, zvolí se příslušné heslo a tím se rovněž načte první karta. Mezi jednotlivými kartami lze přecházet podle jejich čísel v rámci zvoleného souboru, seznam čísel je umístěný ve sloupci v pravé části obrazovky.

Stejným způsobem naskenování jsou zpracovány další lístkové katalogy – katalog nenotových rukopisů, část katalogu knihovny a inventáře pozůstalostí, které jsou zpřístupněny po jednotlivých stránkách. Tím se výrazně obohatila možnost vyhledávání informací z celého fondu hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby.

Kromě internetového zpřístupnění naskenovaných karet, ve kterém však lze vyhledávat omezeně, zaznamenávají pracovníci hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby informace o svých fondech do databázového systému KPwin (resp. KPwinSQL). Zde jsou uloženy záznamy o monografiích, periodikách, hudebninách, nenotových ruko-

pisech a ikonografii. Do budoucnosti se počítá se zpracováním záznamů zvukových dokumentů, tiskové dokumentace a trojrozměrných předmětů. Doposud je uloženo celkem 7000 záznamů, v plánu je jejich zpřístupnění na internetu pomocí www katalogu OPAC.

V rámci Českého muzea hudby mají své databáze KPwin (resp. KPwinSQL) též pracoviště Muzea Bedřicha Smetany a Muzea Antonína Dvořáka. V Muzeu Bedřicha Smetany je uloženo 2000 záznamů, zpracovávána jsou všechna libreta a dále se katalogizují hudebniny, zvukové dokumenty, jejich analytický rozpis, monografie, periodika, články a dizertace. Specifickým typem je fond scénografie, kde je již uloženo 671 záznamů scénografických návrhů. V Muzeu Antonína Dvořáka se začalo s ukládáním záznamů hudebnin, zvukových dokumentů, nenotových rukopisů a ikonografie.

Postupně se do katalogizace v systému KPwinSQL zapojuje i oddělení hudebních nástrojů, které by obohatilo informační hodnotu této databáze záznamy o své sbírce.



**Orchestrion**

Fritz Wrede, Hannover, ca. 1910  
NM-ČMH 2, E 2078

# The Museum's Electronic Databases

DARINA SVOBODOVÁ

The Czech Museum of Music has joined the ranks of institutions displaying information about their collections on the internet in the form of scanned card catalogs. Thanks to funding from the subprogram 'VISK 5 Retrokon' (National Program of Retrospective Conversion of Library Catalogues in the Czech Republic), both of the Music History Division's catalogs of musical prints and manuscripts were scanned by the firm Comdat during the summer of 2007. After necessary processing they were made available to the public later that year at the address <http://nris.nkp.cz>, facilitating access to information about one of the most important and most extensive collections of its type in the Czech Republic, unique even in the whole context of Europe.

The two scanned catalogues contain cards for musical prints and manuscripts from the late seventeenth century to the present day. Especially important are unique collection units from monasteries and stately homes, from important collectors, from the archives of musical institutions, and from Czech publishers. Items in the catalogues are arranged alphabetically by composer, or if the composer is not given then by title, and for important composers also by genre and key. Altogether the two catalogues contain 139,354 cards.

The 'old catalogue' was begun roughly in the middle of the nineteenth century and discontinued in the early 1950s, when the 'new catalogue' was established with a change in the cataloguing system, using larger cards and providing more extensive information. The two catalogues remain separate even after scanning, and so one must always search in both files of scanned cards. The 'old catalogue' contains 76,279 cards, and the 'new catalogue' 63,075.

To search for a desired item at the above-mentioned internet address, one first selects 'Katalog hudebnin hudebněhistorického oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby' and then the catalogue, designated as 'Katalog I' (old) or 'Katalog II' (new). Further searching has at least two stages. First a window opens on the left side of the screen specifying groupings of names and titles within the alphabet. After clicking on a group, one sees a list of names and titles therein. If the desired name or title does not appear, it may be hidden under the previous item. If there is no categorization of works by genre for a composer, one continues by clicking on the name again, which displays the first card from the chosen file. If genres of works appear, the desired genre is chosen and this also displays the first card. One can pass among individual cards according to their numbers within the chosen file; a list of numbers is shown in the column at the right of the screen.

Additional card catalogues—of non-musical manuscripts, a portion of the library, and (by pages) inventories of the collections from estates—have now been made accessible through the same method of scanning. These new projects have significantly expanded

possibilities for seeking information from the entire collection of the museum's Music History Division.

Apart from internet access to scanned cards, where possibilities for searching are restricted, employees of the music history department are recording information on their collection units in the KPwin (or KPwinSQL) database system, where one can find records concerning monographs, periodicals, musical prints and manuscripts, non-musical manuscripts, and iconographic items. Planned for the future are entries for sound documents, press documentation, and three-dimensional objects. So far a total of 7,000 items have been entered, which are expected to be made available on the internet via the OPAC catalogue.

As divisions of the Czech Museum of Music, the Bedřich Smetana Museum and the Antonín Dvořák Museum each have their own KPwin (or KPwinSQL) databases. The Smetana Museum has entered 2,000 items including all librettos; currently in the process of being entered are musical prints and manuscripts, sound documents, analytical breakdowns thereof, monographs, periodicals, articles, and dissertations. A special category is the collection of set designs, for which 671 items have now been entered. In the Antonín Dvořák Museum work has begun on input of information for musical prints and manuscripts, sound documents, non-musical manuscripts, and iconographical items.

Also joining progressively in cataloguing via the KPwinSQL system is the museum's Musical Instruments Division, which will further add to the informational value of this database.