

Václav KAPSA

Hofmusicí a lokajové. K postavení hudebníka na šlechtickém dvoře v Čechách první poloviny 18. století¹

Abstract: *The starting point of the study is the division of private Kapellen maintained by Bohemian aristocracy into those consisting of servants ('servant orchestras') as opposed to ensembles featuring professional musicians ('independent orchestras') introduced by Helfert in his book on music at the court of Count Questenberg in Jaroměřice. The status of a musician in a nobleman's service is exemplified by three Kapellen from Bohemia in the 1720s; attention is paid especially to the origin of the musicians, their salaries and their positions in the hierarchy of court employees. While the private band of Count Franz Anton Sporck was a typical servant ensemble, counts Wenzel Morzin and Franz Joseph Czernin employed professional musicians more extensively. Some of these occupied rather high posts with salaries comparable to that of the Hofmeister. In the case of Morzin's orchestra, we can identify both groups of professional 'Hofmusicí' and musicians among his lackeys. In the example of Czernin's music, it was possible to follow a transformation of an 'independent' into a 'servant ensemble' motivated by the count's effort to cut the expenses.*

Key words: 18th-century music – musicians – Kapellen – courts – servants

Přestože hudebníci a hudební soubory ve službách šlechty nebyly ničím výjimečným ani dříve, až 18. století je možno označit za dobu největšího rozkvětu šlechtických kapel v českých zemích. Jistou vlnu zvýšeného zájmu šlechticů o zakládání či rozšiřování kapel lze vytušit zejména v druhé a třetí dekádě 18. století, kdy se období relativního klidu a prosperity protíná s přílivem nového hudebního stylu přicházejícího zpoza Alp, mnozí barokní kavalíři již disponují dobudovanými paláci či zámky a těm hudbymilovným zároveň stále ještě zbývají peníze na další, tentokrát nehmotné kulturní investice. Ačkoli šlechtické kapely ve službách různých rodů a na různých místech českých zemí rozkvétaly po celé 18. století, jednalo se obvykle o květy nemající dlouhého trvání. Jejich existence měla často jen epizodický charakter, neboť se přímo odvíjela od zájmu, možnosti a životních peripetií jejich majitele. Postupně pak vedly jak stylové změny, tak úsporné tendence k transformaci kapel obsazených smyčcovými i dechovými nástroji do podoby dechových harmonií (tj. ansámblů sestávajících pouze z dechových

1 Vznik této studie byl podpořen výzkumným záměrem AV0Z90580513.

nástrojů obsazených po dvou, typicky hobojů, fagotů a lesních rohů, později i klarinetů ad.), kterou pak následoval jejich definitivní zánik. Na přelomu 18. a 19. století připomínaly nedávno minulou slavnou éru šlechtických kapel až na ojedinělé výjimky dosud přetrvávajících souborů již jen poněkud lítostivé literární reflexe.²

Oddíl věnovaný hudební kultuře šlechty či šlechtickým kapelám bývá obligátní součástí pojednání o dějinách hudby v českých zemích 17. a 18. století, jedná se o téma, dalo by se říci, tradiční a nepominutelné. Kritickou rozpravu o této problematice zahájil Vladimír Helfert, jehož průkopnická monografie o hudbě v Jaroměřicích za hraběte Jana Adama z Questenbergu je ostatně zakládající prací české hudební barokistiky.³ Od té doby se zdejší šlechtickým kapelám věnovala celá řada hudebních historiků, vznikly mnohé dílčí studie a formulovány byly i zobecňující závěry a hodnocení.⁴ Zároveň však ve zpracování tohoto širokého tématu zůstávají značné mezery a nerovnoměrnosti. K nejvýznamnějším problémům patří to, že stávající obraz je stále založen převážně na studiu moravských kapel.⁵ Právě moravské kapely se také dočkaly systematických souhrnných pojednání.⁶ Stýskal-li si však už Helfert na nedostatek srovnávacího materiálu pro svoji studii o Jaroměřicích a další hudební historikové na nedostatečné zpracování šlechtických kapel v Čechách či absenci pojednání o hudbě v pražských šlechtických palácích, zůstávají jejich slova do jisté míry platná dodnes. Hudba u hraběte Jana Adama z Questenbergu, kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha či hraběte Františka Antonína Rottala s výraznou orientací na domácí operní produkce přitom představuje spíše výjimky než typické příklady soukromých šlechtických kapel první poloviny 18. století.⁷

-
- 2 Johann Ferdinand von SCHÖNFELD, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, s. 105–106, 142; Bohumír Jan DLABAČ, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, Praha 1815, díl II, sl. 42; *Allgemeine musikalische Zeitung* 2, 1800, č. 30, sl. 520–521.
 - 3 Vladimír HELFERT, *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku* († 1752), Praha 1916; TÝŽ, *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*, Praha 1924.
 - 4 Srov. zejména odpovídající pasáže kapitol Jiřího SEHNALA a Zdeňky PILKOVÉ v kolektivní práci *Hudba v českých dějinách*, Praha 1989², zvl. s. 173–175 a 241–243. Muzeum Kroměřížska uspořádalo k problematice šlechtických kapel v roce 1989 samostatné sympozium s názvem *Hudba a zámecké kultury v 18. století*, většina příspěvků vyšla ve sborníku *Studie Muzea Kroměřížska '91*, Kroměříž 1992. Viz též heslo „zámecká hudební kultura“ v Petr MACEK (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 1017–1018 a studii Tomislav VOLEK, *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, *Hudební věda* 34, 1997, č. 4, s. 404–410.
 - 5 K tomu viz Jiří SEHNAL, *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, in: Václav Bůžek (ed.), *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)*, České Budějovice 1996 (= *Opera historica* 5), s. 535–547.
 - 6 Jiří SEHNAL, *Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren*, in: Otto Biba – David Wyn Jones (edd.), *Studies in Music History. Presented to H. C. Robbins Landon on his 70th Birthday*, London 1996, s. 195–217, 266–269; nejnověji pak Jiří SEHNAL – Jiří VYSLOUŽIL, *Dějiny hudby na Moravě*, Brno 2001, s. 89–107.
 - 7 Četné nové poznatky o hudbě na zmíněných moravských dvorech přinesly v poslední době v řadě svých prací zejména Jana Perutková a Jana Spáčilová.

Bádání začasté dospělo „pouze“ k evidenci kapel či jednotlivých hudebníků ve službách toho kterého šlechtice, naopak existence řady kapel tradičně uváděných v různých literárních zdrojích zatím nebyla jinak doložena a jiné zase dosud nebyly zdokumentovány.⁸ Tento stav padá na vrub obtížné pramenné situaci, kdy údaje o hudebnících bývají nahodile rozptýleny ve správních a hospodářských pramenech, zpravidla matrikách a nejrůznějších účtech, zatímco hudební prameny se často nedochovaly vůbec. Postavení hudebníků ve službě jako takové bylo u nás tematizováno a důkladněji zkoumáno jen v jednotlivých případech týkajících se obvykle skladatelů či významných virtuosů (Pavel Josef Vejvanovský, Heinrich Ignaz Franz Biber, František Antonín Míča, Jan Václav Stich-Punto ad.), či v souvislosti s problémem české hudební emigrace.⁹ Pochopitelně, i pro zkoumání tohoto aspektu dané problematiky je limitujícím faktorem množství a charakter dochovaných pramenů: Jen zcela ojediněle jsou k dispozici například prameny osobní povahy poodhalující vnitřní svět hudebníka ve šlechtických službách, jako je tomu například u autobiografie Františka Bendy či deníku lokaje a hudebníka Hanse Komendy.¹⁰ Konečně, ani obecně historické bádání o šlechtických dvorech, bouřlivě se rozvíjející v posledních desetiletích, nepřineslo k našemu tématu mnoho nového, zatímco rovněž relevantní výzkum problematiky šlechtického služebnictva je u nás teprve v počátcích.¹¹

Vladimír Helfert ve své výše zmíněné práci rozlišuje kapely služebnické (nazývá je také nesamostatné či livrejované) sestávající ze sloužících a kapely samostatné, jež tvořili profesionální hudebníci, kteří byli najati právě jako hudebníci a hudba patřila k jejich hlav-

8 Nic není známo například o kapele pražského arcibiskupa Antonína Petra Příchovského hraběte z Příchovic, kterou staví na přední místo B. J. DLABAČ, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*.

9 Jiří SEHNAL, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection: perspectives on seventeenth-century music in Moravia*, Olomouc 2008; Jana PERUTKOVÁ, *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*, Praha 2011; TÁŽ, *Die Musikkultur von Schloss Jarmeritz und František Václav Míča (1694–1744)*, Studien zur Musikwissenschaft 44, 1995, s. 83–112. K české hudební emigraci zejména Tomislav VOLEK, *Čtyři studie k dějinám české hudby 18. století: III. K problému české hudební emigrace v 18. století*, in: *Miscellanea musicologica* 6, 1958, s. 95–117; k příběhu hornisty Jana Václava Sticha-Punta TÝŽ, *Mansfeldští a thunovští kornisté*, in: *Minulost a přítomnost lesního rohu. 300 let lesního rohu v Čechách*, Brno 1984, s. 36–43; o hobojistovi Janu Ventovi Zdeněk ŠESTÁK, *Musica antiqua Citolibensis. Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla...*, Cítoliby – Louny 2009, s. 118–120. Ze zahraniční literatury srov. zejména Christoph-Hellmut MAHLING, *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*, in: Walter Salmen (Hg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel etc. 1971, s. 103–136.

10 František BENDA, *Vlastní životopis, jež pro své děti a potomky roku 1763 napsal František Benda, královský pruský koncertní mistr*, Jaroslav Čeleda (ed. a přel.), Praha 1939²; Eduard MAUR, *Na návštěvě v rodné zemi. Ze vzpomínek Hanse Komendy (1716–1776), českého lokaje a muzikanta ve Vestfálsku*, in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia historica*, sv. 49, Praha 2001, s. 57–66.

11 Eduard MAUR, *Šlechtic a jeho sluha v barokní Praze. Několik poznámek na okraj opomíjené problematiky*, in: Kateřina Jiřová – Olga Fejtová (edd.), *V komnatách paláců – v ulicích měst. Sborník příspěvků věnovaných Václavu Ledvinkovi k šedesátým narozeninám*, Praha 2007, s. 259–272.

ním úkolům.¹² V českých zemích dle Helferta zcela převažovaly méně nákladné kapely prvního typu, zatímco příkladem samostatných kapel mu byly zejména kapely při německých knížecích či panovnických dvorech; k jejich znakům patřila mimo jiné i častá přítomnost italských instrumentalistů či zpěváků.¹³ Tato Helfertova typologie kapel se v české hudebněvědné literatuře ujala a je i výchozím bodem tohoto příspěvku, neboť se bezprostředně vztahuje k mé hlavní otázce po postavení hudebníků u šlechtického dvora.

Helfert postavil proti služebnickým kapelám české šlechty samostatné kapely německých suverénů zejména proto, že neměl k dispozici dostatek srovnávacího materiálu z českých zemí. Jeho srovnání tak do určité míry není korektní: Na dvorní kapelu suverénního – i když třeba menšího – panovnického dvora, reprezentující mimo osoby šlechtice i jeho majestát, byly z povahy věci kladeny jiné nároky než na kapelu soukromou, což se mohlo projevit na jejím složení a rozvinutější či hierarchizovanější struktuře; existovaly ostatně i kapely svázané spíše s dotyčným úřadem než s osobou jej zastávající. Velké dvorní kapely však samozřejmě byly vzorem, který byl na menších dvorech dle možností, zájmu i finančních prostředků napodobován. Existovaly však i v Čechách samostatné kapely sestávající z profesionálních hudebníků? Vždyť ani služebnické kapely nebyly specifickým českých zemí, i když snad právě zde doznaly velké obliby; přinejmenším někteří (například) němečtí či polští šlechticové také drželi soukromé kapely sestávající zcela či převážně ze sloužících.¹⁴ A pokud byli u zdejších šlechtických dvorů zaměstnání profesionální hudebníci, jaké postavení v jejich hierarchii zastávali?

Nebylo by právě prozíravé pokoušet se zobecňovat více či méně náhodně dochovaná svědectví pramenů či hledat umělé analogie za složité a nejisté pramenné situace, jaká je v tomto terénu pravidlem. Mým cílem také není problematizovat to, co bylo dosud o vývoji či o typologii šlechtických kapel napsáno, a neusiluji zde ani o – sotva možné – úplné a vyčerpávající pohledy na konkrétní ansámby. Konečně, i komparace většího počtu kapel a dvorů té doby by byla nutně značně nahodilá, a to jak pro neuspokojivý aktuální stav bádání a pramenné základny, tak vzhledem k možné proměnlivosti šlechtického dvora v závislosti na aktuálním životním stylu či situaci pána.¹⁵ Hodlám tedy spíše uvést konkrétní příklady dokumentující postavení hudebníků v rámci aristokratického služebnic-

12 V. HELFERT, *Hudební barok*, s. 95–99.

13 Nejnovější souhrnnou prací o německých dvorních kapelách 18. století je nedávno vydaná kniha Samantha OWENS – Barbara M. REUL – Janice B. STOCKIGT (edd.), *Music at German Courts, 1715–1760. Changing Artistic Priorities*, Woodbridge 2011.

14 Jejich existenci v Německu dokládá například Matthesonův výrok uvedený níže, viz pozn. 25.

15 Viz Petr MAŤA, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, s. 238–241. Příklad černinského dvora dokládá, že právě hudba mohla být jedním z prvních cílů redukci motivovaných snahou ušetřit, viz Petra VOKÁČOVÁ, *Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka*, disertační práce, Brno 2007, s. 390, a níže v této studii.

ta, příklady, kterých je zvláště z Čech dané doby zatím k dispozici jen pomálu. Terénem mi přitom budou dvě české šlechtické kapely, které alespoň do jisté míry sestávaly z profesionálních hudebníků a které dobou své existence tvoří protějšek domácí kapele hraběte Františka Antonína Šporka. Ta, poskytujíc vhodný příklad služebnické kapely, bude půdou pro stručnou úvodní sondu.

Služebnickou kapelou se rozumí ansámbl sestávající především ze služebnictva majícího primárně nejrůznější jiné úkoly. Snad nejčastěji nalezneme hudebníky zařazené mezi lokaji, odtud též také časté označení livrejovaná či dokonce lokajská kapela, na hudbě se však dle možností mohl podílet další personál dvora a příležitostně i místní hudebníci. Jen málokdy známe v případě těchto ansámbľů jejich složení, neboť je často velmi obtížné až nemožné jednotlivé hudebníky právě jako hudebníky identifikovat v pramenech.

Je tomu tak i v případě domácí kapely hraběte Františka Antonína Šporka, kterou ovšem není možné spojovat s italskými operisty, již pod Šporkovou záštitou zahájili roku 1724 operní představení na Kuksu a v Praze.¹⁶ Určitou představu o jeho služebnictvu můžeme získat ze seznamu z roku 1735, v němž však nejsou uvedena jména, nýbrž jen funkce a roční plat.¹⁷ Služebnictvo je uvedeno ve dvou skupinách – „*Hoffbedinte*“ a „*Wirtschafts Beambte und andere Bedinte*“, zahrnující osobní sloužící v prvním a lidi spjaté se správou panství v druhém případě. Hudebnické funkce nalezneme pouze v druhé skupině, zcela na konci za kominíkem jsou zde uvedeni kantor a varhaník (s platy 26 a 30 zl), to byli ovšem hudebníci působící na místě v Lysé. Členové kapely by pravděpodobně byli hlavně v první skupině, v níž jsou specifikovány pozice hofmistra (plat 150 zl), komorníka (50 zl), stolníka a personálu kuchyně, největší skupinu však tvoří nespecifikovaní *Hoffbedinte* s platy od 20 do 40 zl; celkem je zde uvedeno 26 osob. Výše platů je relativně nízká.¹⁸ Jménem známe jen minimum Šporkových hudebníků. Jsou to oba hornisté Václav Svída a Petr Röhlig, kteří byli legendárními aktéry zavedení lesního rohu do Čech, či myslivec a harfista Ferdinandi, o jehož záhadném skonu se zmiňuje ve svých vzpomínkách Rakov-

16 Není-li uvedeno jinak, čerpám zde ze studie Jiří BERKOVEC, *František Antonín Šporck a jeho kapela*, Hudební věda 25, 1989, č. 1, s. 32–42. K italské opeře v Praze viz zejména Daniel E. FREEMAN, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, New York 1992.

17 *Bekandtnuss Formulare pro Adminiculari von denen Beambten und Bedienten*, Národní archiv (dále jen NA) Praha, Sběrka rukopisů A, inv. č. 493, sign. 62 A 23, kopiář korespondence a dalších písemností Františka Antonína Šporka z let 1733–1736, nefol., ke konci.

18 Seznam pochází již z poměrně pozdní doby, nelze tedy vůbec vyloučit, že například kolem roku 1720 bychom skupinu profesionálních hudebníků tvořících Šporkovu kapelu našli. Výše platů však můžeme-li alespoň usuzovat na základě analogie s jinými dvory, zůstávala víceméně konstantní, srov. Aleš VALENTA, *Lesk a bída barokní aristokracie*, České Budějovice 2011, passim.

ský.¹⁹ Jediným dosud známým profesionálním hudebníkem u Šporkova dvora byl trubač Johann Ernst Carl Reichel působící v hraběcích službách v letech 1716–1722 a označený v propouštěcím listě jako *Hoff- und Feldtrompeter*; zda měl Špork v té době mezi svými sloužícími další profesionální hudebníky, nevíme.²⁰

Hrabě se evidentně spoléhal převážně na hudební dovednosti svých poddaných, snad především těch pocházejících z Valkeřic na panství Konojedy. Můžeme-li totiž identifikovat jména několika dalších sloužících, kteří se na hudbě u Šporkova dvora patrně podíleli, je to na základě seznamu hudebně nadaných valkeřických dětí, který nechal hrabě vypracovat roku 1710 za účelem podchycení jejich talentu, jenž měl být dále rozvíjen s cílem rozšiřování řad hudebně vzdělaného služebnictva.²¹ Je dobře známo, jak bylo pro obě strany výhodné, když poddaní ovládali hru na hudební nástroj. Hudební gramotnost byla dovedností, kterou vrchnost vítala a vyžadovala a která později často byla i podmínkou pro přijetí do služby. Například na valdštejských panstvích platila již od konce 17. století nařízení, že nikdo se nesmí jít vyučit řemeslu, pokud není obeznámen s hudbou.²² Mimo jiné právě poptávka po hudebně vzdělaném služebnictvu nakonec vyústila do přebytku hudebníků, jenž lze u nás sledovat v druhé polovině 18. století a jenž byl spolu s nedostatkem adekvátního uplatnění v rodné zemi jedním z motorů jejich silné migrace.²³ O tom, že hudební vzdělání významně rozšiřovalo možnosti uplatnění nižších vrstev, rovněž jistě není třeba pochybovat.

Z Valkeřic pocházel i Šporkův úředník a pozdější hofmistr Tobiáš Antonín Seeman, jenž byl nejdříve hraběcím kapelníkem. Vývoj kariéry od kapelníka k hofmistrovi můžeme sledovat častěji, například v případě Karla Weltze na dvoře Tomáše Vinciguerry Collalta a jeho potomků; jindy byli vynikající hudebníci zařazeni u dvora jako komorníci (František Antonín Míča, Heinrich Ignaz Franz Biber, černínský Wenzel Kozák, jenž bude

19 Ferdinand RAKOVSKÝ, *Krátké vypravování o životě Jeho Excelence pana Františka Antonína hraběte ze Šporků*, přel. Václav Mentberger, ed. Arnošt Back, Kuks 1938, s. 51–53; oba hornisté jsou pravidelně zmiňováni v četné šporkovské literatuře, obecněji k tomuto tématu viz zvl. Horace FITZPATRICK, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, London 1970.

20 NA Praha, Sbirka rukopisů A, inv. č. 480, sign. 62 A 10, kopiář korespondence a dalších písemností Františka Antonína Šporka z let 1721–1728, fol. 749–750. K polním trubačům srov. zejména Jirí SEHNAL, *Trubači a hra na přirozenou trumpetu na Moravě v 17. a 18. století*, Časopis Moravského muzea, vědy společenské, 73, 1988, s. 175–207; 74, 1989, s. 225–268.

21 J. BERKOVEC, *František Antonín Špork*, s. 39; seznam otiskli Emil PERTHEN – Florian BÖHM, *Culturgeschichtlicher Entwicklungsgang der Gemeinde Algersdorf*, Algersdorf 1897, s. 199, cit. dle Berkovce.

22 Eva MIKANOVÁ, *Hudební instituce na Mladoboleslavsku v 17. a 18. století*, in: Příspěvky k dějinám české hudby III, Praha 1976, s. 41–122, zde s. 48, 85–86.

23 K neobvykle velkému počtu hudebníků žijících tehdy v Praze viz Tomislav VOLEK, *Hudebníci Starého a Nového města pražského v roce 1770*, in: *Miscellanea musicologica* 1, 1965, s. 43–49.

zmíněn níže, a další).²⁴ Kapelník musel, vedle hudebního talentu a školení, zajisté splňovat řadu podobných kvalifikačních předpokladů jako hofmistr, obě funkce vyžadovaly především organizační schopnosti. Schopný *Capellmeister* a úředník stojící v čele kapely byl jistě předním kandidátem na uvolněné místo hofmistra stojícího v čele dvora, v případě služebnických kapel tak je zcela logické, že obě funkce mohly postupně splynout v jednu. Pracovní zatížení takového hofmistra ovšem muselo být značné a hudba v něm byla nepochybně jen jednou z mnoha různorodých položek. To ale platilo o většině členů služebnických kapel, nelze si tedy dělat velké iluze o jejich kvalitě. Své pochybnosti v tomto směru vyslovil již roku 1725 skladatel a teoretik Johann Mattheson, jehož výrok zároveň dokládá, že ani v severním Německu nebyly služebnické kapely ničím výjimečným: „*Téměř každý Grand Seigneur en diminutif a každý vesnický vladař chce u sebe mít k službám hned pár houslí, hobojů, loveckých rohů atd., avšak tak, aby [hráči] zároveň nosili po celý rok livrej, pucovali boty, pudrovali paruky, stáli za kočárem, a požívali služné i stravu lokajů; přitom se má jednat o lepší hudebníky, než jsou všichni Kunstpfeifer [hudebníci zaměstnávání městem]. Tu si člověk říká, jestli takoví sloužící vůbec něco pořádného mohou umět?*“²⁵

Podruhé se na cestě za hudebníky ve šlechtických službách zastavme u virtuosů „*Pána hraběte z Morcynu*“, jak se o nich psalo v *Pražských poštovských novinách* v roce 1728.²⁶ Hrabě Václav Morzin je zapsán v dějinách hudby jako dedikant osmé sbírky koncertů Antonia Vivaldiho, která obsahuje i slavné Čtvero ročních dob. V dedikaci Vivaldi chválí jak virtuozy hraběcího orchestru, tak „ *vynikající chápání hudby*“, jímž vládne sama jeho jasnost. O hudebních schopnostech hraběte dnes nic konkrétního nevíme, zato složení jeho orchestru se za pomoci nejrůznějších stop dochovaných v dobové literatuře, matrikách a účetních dokladech podařilo rekonstruovat téměř v úplnosti a poskytuje tak vhodnou půdu pro sledování hudebníků v rámci šlechtického dvora.²⁷ Tentokrát můžeme sledovat obě kategorie hudebníků, které jsou zmíněny v titulu této studie: Zatímco jedni

24 Theodora STRAKOVÁ, *Hudebníci na collaltovském panství v 18. století*, Časopis Moravského musea, Vědy společenské 51, 1966, s. 231–268; J. PERUTKOVÁ, *František Antonín Míča*, s. 113.

25 Johann MATTHESON, *Critica Musica* II, Hamburg 1725, s. 169–170: „*fast jeder Grand Seigneur en diminutif, und jeder Dorff-Herrscher gleich ein Paar Violons, Hautbois, Cors de Chasse etc. zur Aufwartung um sich haben will, doch so, daß sie zugleich eine voll-jährige Liverey tragen, Schuputzen, Perüken pudern, hinter der Kutsche stehen, und Laquaieren Besoldung so wohl, als Bewirthing, geniessen; dabey beßere Musicanten agiren sollen, als alle Kunst-Pfeiffer. Da betrachte mir ein Mensch, ob solche Bediente wohl was rechtes wissen können?*“

26 Cit. dle Jiří BERKOVEC, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989, č. 14, s. 47.

27 Více k tomuto tématu viz Václav KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina. Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka*, Praha 2010.

byli zařazeni jako lokajové, druzí byli skutečnými „dvorními hudebníky“ – tak je alespoň označil malostranský lékárník *Od černého orla* Jakub Glasser v účtu předloženém morzinské pokladně v roce 1723, na jehož konci je samostatný oddíl věnovaný právě jen osmi „*hochgrafl[ichen] Wentzl Morzinischen Herren Hoffmusicis*“ a jimi odebraným lékům za uplynulé tři roky.²⁸

Informace o Morzinově domácnosti je třeba čerpat z více zdrojů. Služebnictvo podléhající hofmistřovi nalezneme v seznamech platů „*der Herrn Schlossofficiren und anderen Hoffbedienten*“, které se zachovaly v účtech důchodní pokladny morzinského panství Nový Kuncberk (Křinec), kam je hofmistr Ambrosius Hantke předkládal k proplacení. V roce 1724 je zde uvedeno celkem 51 osob, vedle hofmistra v seznamu nalezneme lesmistra, lékárníka, komorníka, stolníka, malíře, správce pražského paláce, personál kuchyně, myslivce, sedm lokajů, pražského zahradníka, běhouna, dále tři kočí a tři předjezdce, osm lidí obsluhujících stáj a psy, pražskou a křineckou klíčnici, pomocnice v kuchyni, pradleny a další.²⁹ Pouze jeden z lokajů je označen jako hudebník, totiž basista („*Bassist*“) Karel Motejl. O tom, že i někteří z ostatních lokajů byli hudebníky, víme z jiných zdrojů – krejčí a ševci se totiž ve svých účtech nestarali o zavedenou nomenklaturu služebnictva a označovali osoby tak, jak je skutečně chápali, píší tedy zpravidla o kalhotách pro nového valdhornistu či o botách určených fagotistovi. Mezi lokaji tak nacházíme dva hornisty, hobojistu, fagotistu a basistu. Takové obsazení se již blíží dechovým harmoniím, které přijdou do módy zanedlouho poté.³⁰ Oba hornisté (tehdy se ostatně nacházející snad na každém dvoře) přitom zřejmě byli s to zastat též hru na housle, a jistě by tak byli s to sestavit se zbylými hudebníky funkční ansámbl schopný hrát i hudbu k poslechu či k tanci. Všichni tito hudebníci pocházejí z Morzinových panství, z Křince, Lomnice nad Popelkou či z Vrchlabí.

Na radě dvorů by podobná kapela, doplněná případně ještě dalšími sloužícími, jistě dostačovala běžným nárokům hudebního provozu. Ne tak u Morzina. K pěti hudebníkům mezi lokaji tak musíme v roce 1724 připočítat dalších deset profesionálních instrumentalistů. O jejich postavení u dvora jsme však důkladněji informováni jen díky účetní knize, kterou si v letech 1724–1729 sám hrabě vlastnoručně vedl.³¹ Každý měsíc v ní hrabě eviduje příjem 2000 zl z hlavní pokladny, které pak používá pro vlastní potřebu a vedení

28 Státní oblastní archiv (dále jen SOA) Zámorsk, Velkostatek (dále jen Vs) Vrchlabí, kart. 199; viz též V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 67–69.

29 SOA Praha, Vs Křinec, inv. č. 1137, kart. 346, fol. 804–805. I když jsou někteří zde uvedení lidé svojí funkcí vázáni k místu a budově, nejedná se o hospodářský personál novokuncberského panství, za jehož platy zodpovídal hejtman; jím předkládané seznamy platů se dochovaly tamtéž.

30 K roku 1759 je dechová harmonie doložena například ve službách Nostitzů, srov. Jitka LUDVOVÁ, *Hudba v rodu Nostitzů*, *Hudební věda* 23, 1986, č. 2, s. 144–166, zvl. s. 147.

31 SOA Zámorsk, Rodinný archiv (dále jen RA) Černín-Morzin, inv. č. 332, kart. 144.

dvora. Částí těchto peněz dále disponuje hofmistr, který se stará o zásobování (obvykle 716 zl 40 kr měsíčně „zur Hoffhaltung“) a později i o výplatu většiny služebnictva, jak jsme viděli výše (kvartálně kolem 550 zl). Jiné své zaměstnance však vyplácí osobně sám hrabě: Patřila k nim pážata, osobní kočí Valentin, dvorní kaplan, básník a – zejména – hudebníci. Tato skupina poskytuje výrazně odlišný obraz než lokajové: Jedná se obvykle o svobodné hudebníky, často pražské měšťany, profesionální instrumentalisty a skladatele.³² Není zcela zřejmé, zda vůbec a do jaké míry se odlišovaly hudební úkoly obou skupin hudebníků, ve dvou případech ostatně můžeme sledovat jistý „kariérní postup“ hudebníka začínajícího původně jako lokaj. Co se však lišilo výrazně, byly platy příslušníků obou skupin.

Zatímco roční plat lokajů byl 25 zl a patřil v kontextu dvora k těm nízkým, platy ostatních hudebníků naopak patřily k nejvyšším. Jestliže dvorní lékárník Mauritius Beyer, malíř Gottfried Tauchen, stolník Paul Krey či básník P. Joseph Barisien pobírali 100 zl ročně, roční plat ředitele kapely Melchiora Hlavy byl 400 zl, dva další hudebníci – houslista Pelikán a fagotista Möser – dostávali po 300 zl a violoncellista Komárek 250 zl. Oba skladatelé byli placeni hůře, byli však alespoň samostatně honorováni za dodané kompozice; například Reichenauer tak vedle služného 130 zl obdržel roku 1724 za skladby 50 zl. Konečně, pravidelně honorován byl i „Maestro di Musica in Italia“ Antonio Vivaldi, jehož roční plat dělal 528 zl.³³ Platy těchto hudebníků tak jsou zcela srovnatelné s platy vysokých zámeckých úředníků: Dle prvně zmíněného seznamu byl roční plat hofmistra 250 zl. Nelze ovšem vyloučit, že tito úředníci neměli ještě další příjmy, například Václav Schmetzius uvedený tamtéž jako lesmistr s platem 200 zl pobíral jako inspektor dalších 100 zl ročně z pokladny panství Kounice.³⁴ Informováni nejsme ani o deputátu, představujícím nepochybně součást odměn zaměstnanců dvora. Naznačené platové poměry však tyto položky pravděpodobně výrazně nezmění. Shrňme-li informace o prostředcích vynakládaných na Morzinovu domácnost v polovině dvacátých let, pak můžeme konstatovat, že za hudbu a hudebníky utrácel hrabě přes 12 % výdajů vynaložených na udržení dvora.

Neváhal-li hrabě Morzin vydávat relativně značné sumy za nejlepší dostupné hudebníky, pochopitelně stál i o zhodnocování vlastních sil. To můžeme sledovat v případě dvou Morzinových poddaných, Pavla Vančury a Františka Jiráka. První z nich se do našeho zorného pole dostává v roce 1718 prostřednictvím ševcova účtu za boty „vor den Toffl Teks Puben Pawel Wantzura“. O dva roky později poslal hrabě Vančuru do Dráždan, kde se chlapec rok učil u tamního hudebníka a pozdějšího „ředitele“ tzv. Malé polské kapely

32 Seznam hudebníků v roce 1724 viz V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 83, srov. také tamtéž s. 64–65.

33 Přehled platů hudebníků viz tamtéž, s. 86–91.

34 SOA Zámorsk, Vs Vrchlábí, kart. 304, fol. 14.

Heinricha Schultze. Dle Schulzova vyúčtování zaplatil Morzin za Vančurovo školení 341 zl, z toho 300 zl „*vor Information, Kost, Zimmer und Beth*“, zbytek pak za různé materiální výdaje od punčoch, kalhot či zimní čepice až po hoboj a kord. Vančura pak byl jako hobojista zařazen mezi lokaje a v roce 1728 se dočkal i zvýšení platu, který však ani po zdvojnásobení na 50 zl nebyl nijak závratný.³⁵

Zajímavější a také úspěšnější vývoj měla kariéra Františka Jiráňka, který se jako Morzinův poddaný narodil v Lomnici nad Popelkou v roce 1698. U hraběcího dvora byl zařazen nejdříve jako páže. V letech 1724–1726 mu však hrabě poukazoval peníze do Benátek, a je tedy evidentní, že Jiránek v té době v Benátkách pobýval. Jistě se zde setkal s Vivaldim a pravděpodobně u něj i studoval hudbu, což naznačují i v téže době navýšené Morzinovy platby tomuto skladateli. Po návratu do Prahy zde založil rodinu a působil nadále jako houslista v Morzinově kapele. Po úmrtí hraběte se Jiráňkova stopa na několik let ztrácí, aby se opět vynořila v soukromé kapele hraběte Brühla v Drážďanech, kde jako ceněný houslista a skladatel žil až do roku 1778. Jeho skladby přes jejich některé novější rysy jasně prozrazují dávnou fascinaci Vivaldiho stylem a jsou nejpádňjším důkazem jeho velmi blízkého kontaktu s tímto mistrem.³⁶

Jestliže nadaní poddaní mohli profitovat ze získaného hudebního školení a praxe v kapele jim otvírala dobré možnosti uplatnění (pokud se ovšem ze služby a poddanství dokázali vymanit), pak profesionální hudebníci byli naopak pro kapelu získáváni zejména pro své zkušenosti a kontakty. Nejvýznamnějšími z nich byli „ředitelé“ kapel, v případě čistě instrumentálních ansámbľů vlastně koncertní mistři, instrumentalisté, kteří měli na starosti vedení a organizaci orchestru a často i obstarávání repertoáru; můžeme je označit i jako jakési hudební podnikatele. Morzinovu kapelu vedl před Melchiorem Hlavou jistý František Forstmayer (Forstmeyer), zastavme se tedy u něj a jeho prostřednictvím navštívme i kapelu a dvůr hraběte Františka Josefa Černína, kde po odchodu od Morzina Forstmayer ve stejné funkci nakrátko zakotvil.³⁷

Z dochovaných účtů je možno vytušit rozvoj kapely hraběte Františka Josefa směřující k její jisté „profesionalizaci“, která proběhla v rozmezí let 1718–1721. Nejdříve se v účtech

35 SOA Zámorsk, Vs Vrchlabí, kart. 196, viz též V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 99–100.

36 Více o Jiráňkovi viz V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 110–119. První nahrávku jeho koncertů a symfonií vydalo nakladatelství Supraphon: František JIRÁNEK, *Concertos & sinfonias*, Praha 2010, SU 4039-2.

37 O kapele Františka Josefa Černína psal zatím podrobněji pouze T. VOLEK, *České zámecké kapely*, s. 406–407.

co „*director musices*“ objevuje jistý Wenzel Kozák (Kosaque, Cosaque).³⁸ Nic bližšího o něm není známo, nepochybně však byl zdatným houslistou a zdá se, že alespoň příležitostně také komponoval instrumentální hudbu, alespoň v březnu 1721 mu hofmistr vyplatil na rozkaz hraběte 12 dukátů „*vor ein S[eine]r Excell[enz] dedicirte musicalische partie*“; tehdy byl Kozák zařazen jako komorník.³⁹ Hrabě však zřejmě hledal pro svoji domácí kapelu reprezentativnější vedení. Počátkem dvacátých let patrně krátce vykonával tuto funkci hobojsista Johann Friedrich Tietz (Titz, Ditz), který nepochybně disponoval hojnými zkušenostmi, jak vyplývá z jeho žádosti o místo hobojsisty na kůru svatovítské katedrály v roce 1717 – s následníkem toskánského trůnu Gianem Gastonem Medicejským byl v Římě a Florencii, poté sloužil postupně u knížete Adama Františka ze Schwarzenberku a hraběte Jana Arnošta z Thun-Hohensteinu.⁴⁰ Pro rok 1720 sice účetní prameny od Černínů nejsou k dispozici, jako „*musices director*“ je však Tietz zmíněn v účtu z ledna 1721 a jeho kvitance a „*Auszügly*“ prozrazují, že se až do února toho roku staral o najímání cizích hudebníků a nákup nástrojů.⁴¹ Černínovy představy o vedení kapely však zřejmě naplnil až již zmíněný František Forstmayer, přijatý v témže roce. Jako houslista jistě lépe splňoval předpoklady pro vedení kapely než hobojsista Tietz a i jeho předchozí kariéra ospravedlňuje Černínovu volbu. Od roku 1718 je Forstmayer doložen ve službě hraběti Václavu Morzinovi, předtím působil deset let v soukromé kapele císařského místodržícího, knížete Karla Philippa Falcko-Neuburského, v Innsbrucku, kde byl jeho kapelníkem z Olomouce pocházející gambista a skladatel Gottfried Finger.⁴²

V roce 1721 nalezneme v seznamech Černínova hofštátu nejméně sedm hudebníků, pět z nich je tak přitom výslovně označeno, je tedy zřejmé, že hudba byla jejich jediným či alespoň hlavním úkolem. Podobně jako u Morzina byli tito hudebníci opět dobře zaplacení, a to i v kontextu celkově vyšších platů na černínském dvoře, ve srovnání s Morzinovým nepochybně okázalejším. Svým platem 450 zl dominují hofmistr Jacob Todt a sekretář Johann Christoph Jäutsch, hned dva hudebníci však mají jen o málo menší plat (400 zl). Jeho výše nepřekvapí u Forstmayera, částka se ostatně rovná platu morzinského Melchiora Hlavy (zdá se tedy, že jde snad o obvyklou výši platu „ředitele kapely“). Stejně

38 SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, složka účtů z roku 1718, provizorní uložení kart. 362, fol. 221r; tamtéž, Černínská hlavní pokladna, kart. 23, fol. 212r.

39 Tamtéž, RA Černínů z Chudenic, měsíční účet výdajů dvora z března 1721, provizorní uložení kart. 362, fol. 372r.

40 Antonín PODLAHA, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservatur*, Praha 1926, s. XVII.

41 SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, provizorní uložení kart. 362, leden 1721, fol. 367r, únor 1721, fol. 345, 356.

42 V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 73–75; Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*, Innsbruck 1954, s. 313–314, 333.

vysoký plat však pobíral i fagotista Johann Jacob Fridrich; opět podobně jako v morzinské kapele, fagotista byl evidentně velmi důležitým členem ansámblu.⁴³ Hobojista Tietz měl slušný plat 200 zl, následovali oba hornisté (150 zl) a violoncellista („*Bassetl-Spieler*“) Caspar Christeli (100 zl). Jestliže hornista Mathias Živný byl především hudebníkem, jeho kolega Johannes Palma je nejčastěji označován jako myslivec („*Hoffjäger*“). Splynutí funkcí hornisty a myslivce bylo tehdy obvyklé, že byl však i Palma hornistou, je zřejmé mimo jiné z toho, že vedle peněz na „*Pulverschroth und bley*“ (duben 1721) či „*vor 2 von Seiner Excellenz bestellte Flinten*“ (duben 1722) mu byly proplaceny i dva lesní rohy, které pro hraběcí dvůr nakoupil v roce 1718 za 36 zl.⁴⁴ Dřívější vedoucí Černínovy kapely Wenzel Kozák byl zařazen jako komorník či „*Erster Aufwärter*“ s platem 150 zl. Zda k hudbě náležel ještě někdo z Černínova „hofštátu“ čítajícího 21 resp. 26 osob, či z ostatních sloužících (celý dvůr v té době měl více než 100 zaměstnanců), není zřejmé.

Skupině sedmi „*Hoffstads Musicis*“ Františka Josefa Černína můžeme počtem i postavením jejích členů v rámci hierarchie služebnictva zcela připodobnit „*dvorní hudebníky*“ hraběte Václava Morzina, kterých bylo počátkem dvacátých let rovněž sedm či osm. Jejich počet však vůbec neodpovídá hojně citovanému údaji, že hraběte Černína doprovázela kapela o čtyřiaadvaceti členech.⁴⁵ Nelze samozřejmě vyloučit, že členy kapely byli podobně jako u Morzina rovněž lokajové či další sloužící, ostatně i černínští hudebníci měli žáky, obstarávali nástroje a byli placeni za lekce dávané pravděpodobně dětem Černínových zaměstnanců či poddaných.⁴⁶ Jiným vysvětlením této diskrepance je také častěji doložené příležitostné najímání cizích výpomocí do černínské kapely. Roku 1721 tak byli externí hudebníci najati nejméně v pěti případech, vícekrát mezi nimi byli i instrumen-

43 Vysoké ocenění fagotistů v obou kapelách lze vysvětlit tím, že se jednalo o velmi kvalitní hudebníky. Černínský fagotista Johann Jacob Fridrich (též uváděn jako Friedrich a Friederich) se stal na sklonku roku 1725 členem dvorní kapely ve Vídni, kde zemřel v roce 1741 stár 50 let, viz Ludwig von KÖCHEL, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, s. 79, 84. Podobně morzinský fagotista Antonín Möser našel po rozpuštění kapely místo v drážďanské dvorní kapele, viz V. KAPSA, *Hudebníci hraběte Morzina*, s. 105–110. Zatím není zřejmé, zda šlo o pouhou shodu okolností, či zda se fagot v Čechách tehdy těšil zvláštní oblibě, i když tomu by nasvědčovaly i dochované virtuózní fagotové koncerty Morzínových skladatelů.

44 SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, provizorní uložení kart. 362, fol. 65.

45 Tento údaj uvádí bez konkrétního odkazu na zdroj František TEPLÝ, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl I, sv. 4, Jindřichův Hradec 1936, s. 35, po něm Jan MUK, *Z hudební minulosti Jindřichova Hradce*, zvl. otisk z Ohlasu od Nežárky, 1940, s. 10–11, dále Otto Placht a další.

46 Například hobojsista Johann Friedrich Tietz předložil v dubnu 1722 pokladně účet za hobojské strojky a nástroje nakoupené v uplynulém roce „*vor mich undt meinen Scholarn*“. Srov. SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, provizorní uložení kart. 363, fol. 129.

talisté od Morzina či z jiných šlechtických kapel; celkový počet hudebníků tak v některých případech dosahoval a ojediněle i přesáhl zmiňovaný čtyřiadvacetičlenný orchestr.⁴⁷

Najímání hudebníků i obstarávání repertoáru organizoval do značné míry právě ředitel kapely. Když na jaře roku 1722 – bezprostředně před svojí smrtí – prodal Forstmayer Černínům 84 partií a koncertů za 252 zl (jedna skladba po 3 zl), jednalo se pravděpodobně o celý jeho archiv.⁴⁸ Uvolněné místo ředitele černínské kapely v dalších letech zaplněno nebylo.⁴⁹ Bylo by svůdné interpretovat to tak, že se tak již projevil jistý útlum v provozu kapely, který vyústil až v její redukci v polovině dvacátých let.⁵⁰ Stejně dobře to však mohlo být tak, že žádného ředitele hudby již nebylo zapotřebí. Kapela byla vybudována, repertoár zabezpečen, povinnosti bývalého koncertního mistra jistě výtečně zastal komorník Kozák a možná i ještě nedávno tak působivé sólové koncerty, reprezentující nový styl přibývší do Čech z Itálie v prvních desetiletích 18. století, již nebyly pro posluchače ničím překvapivým. Je jisté, že snaha Františka Josefa Černína po úsporných opatřeních vyústila mimo jiné v omezení hudebního provozu a v propuštění většiny jeho „Hofstaatsmusicanten“. V druhé polovině dvacátých let 18. století tak v seznamu zaměstnanců Černínova dvora nacházíme z hudebníků pouze dva hornisty (blíže neznámí Anton Zobelitzky a Carl Anton Buda). Kromě nich jsou zde však uvedeni i tři na nástroje hrající mladíci („Hoboisten Jung“, „Waldhornisten Jungen“), což naznačuje, že dříve profesionální kapela byla – či alespoň měla být – transformována na služebnícký ansámbl, jaký byl popsán výše na příkladu kapely Černínova souseda Františka Antonína Šporka.⁵¹

Chceme-li závěrem odpovědět na některé otázky položené v úvodu této studie, pokusme se zároveň na základě provedených sond načrtnout jisté, dosud spíše jen hypotetické tendence vývoje šlechtických kapel a postavení hudebníků na šlechtických dvorech v Čechách první poloviny 18. století. Je patrné, že k nejvýraznějšímu rozkvětu domácích kapel došlo zejména v období kolem roku 1720. V té době se i v Čechách můžeme setkat se

47 Jeden z dokumentů dokládajících mimořádně velké obsazení instrumentálního ansámblu popisuje a komentuje ve své studii T. VOLEK, *České zámecké kapely*, s. 406–407.

48 SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, provizorní uložení kart. 363, fol. 140. Odprodej patrně souvisel s tušeným Forstmayerovým úmrtím, zbytek jeho platu za měsíc duben byl již vyplacen „nach dessen absterbung seinen Erben“, tamtéž, fol. 156v.

49 Žádný ředitel hudby již není uveden ve specifikaci platů Černínova hofštátu za druhý kvartál roku 1722, tamtéž, fol. 231 ad. Žádného nového hudebníka nenalezneme ani v seznamu zaměstnanců dvora z roku 1724, viz tamtéž, fol. 385 ad.

50 O redukci kapely na osm členů, k níž mělo dojít v roce 1727, se zmiňuje František TEPLÝ, *Dějiny města Jindřichova Hradce*, díl I, sv. 4, Jindřichův Hradec 1936, s. 78.

51 Viz *Tabella* zaměstnanců dvora z roku 1727, SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec, RA Černínů z Chudenic, provizorní uložení kart. 347, fol. 484–488; za upozornění na tento pramen děkuji Petru Mafovi.

šlechtickými kapelami, jaké Helfert označoval jako samostatné, tedy s kapelami sestávajícími z profesionálních hudebníků. Jejich členové stáli v platové hierarchii šlechtického služebnictva obvykle poměrně vysoko, zejména plat ředitele kapely byl srovnatelný s platem hofmistra a dalších výše postavených zámeckých úředníků. Osud kapely Františka Josefa Černína je zcela typický v jejím krátkém trvání, zároveň bylo v tomto případě možno vytyčit rychlý přerod samostatné kapely v kapelu služebnickou. Mizivé stopy, jaké tyto soubory po sobě v pramenech zanechaly, vedou k ostražitosti. Je dost dobře představitelné, že například i takový hrabě Špork mohl v příznivé době kolem roku 1720 přechodně zaměstnávat profesionální hudebníky podobně jako hrabě Černín. A pokud by se nedochovala ona jediná osobní účetní kniha hraběte Morzina, o složení jeho kapely v době jejího největšího rozkvětu v polovině dvacátých let bychom nevěděli téměř nic.

Šporkův hofmistr Seeman začínal jako hudebník a stal se úředníkem; taková kariéra zámeckého sloužícího patřila nepochybně k těm nejobvyklejším. Velmi často – mnohdy aniž o tom víme – také můžeme v pramenech narazit na úředníky, kteří se jako více či méně příležitostní a zdatní hudebníci podíleli na hudbě u šlechtických dvorů. Přesto však – třebaže jen nakrátko a spíše výjimečně – existovaly v barokních Čechách též šlechtické dvory, na nichž nalezneme hudebníky zaměstnané právě jen jako hudebníky. Jejich profese jim po určitou dobu přinášela poměrně dobré materiální zabezpečení, avšak tato existence byla zpravidla velmi nejistá. Obě kapely, které jsme sledovali, neměly dlouhého trvání a jejich kdysi dobře honorovaní členové si obvykle dříve či později museli hledat nové zaměstnání, jež nacházeli často až za hranicemi své rodné země.

Zusammenfassung

Hofmusiker und Lakaien. Über die Stellung eines Musikers an einem böhmischen Adelshof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Adelskapellen gehören zu den traditionellen Themen der böhmischen Musikbarockistik. Während das bestehende Bild vor allem auf Untersuchungen mährischer Kapellen beruht, sind im Dienste des in Böhmen niedergelassenen Adels stehende Musikensembles bislang noch nicht systematisch durchforscht worden, insbesondere da nur wenige Quellen erhalten blieben oder ungenügend ausgewertet wurden. Ausgangspunkt der Studien ist die Einteilung von Adelskapellen in Bediensteten- (zusammengestellt aus der Dienerschaft) und selbstständige Kapellen (zusammengesetzt aus Berufsmusikern), die Vladimír Helfert in seiner Monographie über die Musik am Hofe des Grafen Questenberg in Jaroměřice einführte. Das Ziel der Studie besteht in einer Skizzierung der Stellung eines Musikers im Dienste der böhmischen Aristokratie mithilfe dreier auf die Musiker im Dienste der Grafen Franz Anton Sporck, Wenzel Morzin und Franz Josef Tschernin ausgerichteter Sonden.

Sporcks Hauskapelle war ein typisches Bedienstetenensemble, dessen Mitglieder neben dem musizieren auch andere Aufgaben versahen. Nur wenige Musiker sind namentlich bekannt. Sie stammten für gewöhnlich aus den Reihen der Untertanen Sporcks. Insgesamt war die Entlohnung der Dienerschaft Sporcks verhältnismäßig niedrig. Als Kapellmeister begann auch der spätere Hofmeister Sporcks, Seeman, dessen berufliche Entwicklung eine der typischen Karrieren eines Schlossmusikers und Beamten jener Zeit darstellte.

Graf Morzin und seine Kapelle sind der Musikgeschichte insbesondere mittels der Dedikation der achten Konzertsammlung Antonio Vivaldis bekannt. Der Graf beschäftigte Berufsmusiker, die überwiegend gut bezahlt waren; die Entlohnung des Kapell-

meisters befand sich auf dem gleichen Niveau wie die des Hofmeisters. Mitglieder der Kapelle waren überwiegend freie Personen, oft Prager Bürger. Musiker sind auch unter den Lakaien zu finden, die für gewöhnlich aus den gräflichen Herrschaftsgütern stammende Untertanen waren. Morzin war stets bemüht, die Qualifikation seiner Musiker zu steigern. Seinen Pagen, den Geiger und späteren Komponisten Franz Jiránek schickte er für zwei Jahre nach Venedig, der Oboist Paul Vančura wurde zur Schulung nach Dresden entsandt.

Am Beispiel der Musik am Hofe Franz Josef Tschernins war es möglich, den allmählichen Aufbau einer Berufskapelle zu erahnen, gefolgt von der Transformation des Ensembles in eine Bedienstetenkapelle, der allem Anschein nach Sparmaßnahmen zugrunde lagen. Eine bedeutende Rolle spielte der erfahrene Kapelldirektor, der sich auch um die Anmietung fremder Aushilfsmusiker und das Repertoire kümmerte. Die Kapelle hatte mindestens sieben bezahlte Mitglieder, die Höhe der Entlohnung war mit der der Kapelle Morzins vergleichbar.

Adelskapellen waren in der Regel nicht von langem Bestand. Ihre Geschicke waren an das Interesse und die aktuellen Möglichkeiten ihrer Besitzer geknüpft. Zumindest während ihrer Blütezeit in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts sind im Dienste des böhmischen Adels auch Berufsmusiker anzutreffen. Obwohl einige von ihnen in der Entlohnungshierarchie der Adelsdienerschaft weit oben standen, handelte es sich doch für gewöhnlich um eine recht unsichere Existenz. Die meisten von ihnen mussten sich früher oder später eine neue Arbeitsstelle suchen, oft jenseits der Grenze ihres Heimatlandes.