

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Ondřej Valenta

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Cembalo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KONCERTY PRO KLÁVESOVÉ NÁSTROJE J. I. LINKA

MgA. Ondřej Valenta

Vedoucí práce: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Pablo Alejandro Kornfeld

Datum obhajoby: 7. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Harpsichord

BACHELOR THESIS

J. I. LINEK'S CONCERTOS FOR KEYBOARD INSTRUMENTS

MgA. Ondřej Valenta

Thesis advisor: MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.

Examiner: Mgr. Pablo Alejandro Kornfeld

Date of thesis defense: 7. 9. 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

KONCERTY PRO KLÁVESOVÉ NÁSTROJE J. I. LINKA

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Práce podává přehled o koncertantních skladbách s orchestrem a sólovým klávesovým nástrojem, které složil Jiří Ignác Linek. Zaměřuje se na problematiku užití cembala, dobovou praxi a zvyklosti. Práce sleduje formu skladeb a přibližuje zachované notové materiály.

Klíčová slova:

cembalo, klasicismus, kantorská hudba, Linek, Brixl

Abstract:

This work gives an overview about concertos with orchestra and solo keyboard instruments, composed by Jiří Ignác Linek. The work focused on the problematic of using harpsichord, historical praxis and customs. The work shows the composition form and describes preserved historical scores.

Key words:

harpsichord, classicism, music of music teachers in 18th c., Linek, Brixl

Obsah

1 Úvod	1
2 Sólový koncert – dobový kontext	2
3 Životopis J. I. Linka	5
4 Koncerty pro klávesové nástroje	6
4.1 Koncert C dur	7
4.2 Koncert D dur.....	9
4.3 Koncert F dur	11
4.4 Pastorella	13
4.5 Společné znaky notopisné	15
4.6 Forma.....	16
4.7 Linkův vztah k formě koncertu	17
4.8 Nástrojové určení	19
5 Závěr	23
6 Literatura	24
7 Prameny.....	26
8 Seznam příloh	27

1 Úvod

Tématem této práce navazuji na své dvě předchozí práce, kde jsem se věnoval jednak obecnému přehledu o Linkově díle (absolventská práce na Pražské konzervatoři) a Bakovské Varhanní knize (bakalářská práce, obor varhany, HAMU).

Problematika Linkova vztahu k cembalové tvorbě však dosud nijak zpracovaná není. Proto se na prvním místě snažím učinit přehled a vztáhnout ho i k dobovému kontextu. Vzhledem k tomu, že u skladeb pro cembalo jde o skladby koncertantní, práce sleduje i vztah ostatních českých skladatelů 18. století ke koncertantní tvorbě pro cembalo, případně pro cembalo vůbec, či pro dvojakost určení, která osciluje mezi varhanami a cembalem.

Bližší se potom práce zaměřuje na dva z Linkových koncertů, konkrétně na Koncerty v tóninách D dur a F dur.

Linkova tvorba je často vnímána pouze náhledem na tvůrce pastorel na český text, avšak jeho instrumentální tvorba je neméně pozoruhodná a osobitá, i když početně chudší. Proto se tato práce zaměřuje právě na klávesové koncerty, které si tuto pozornost jistě zaslouží.

2 Sólový koncert – dobový kontext

Koncert pro sólový nástroj s orchestrem se vyvíjí postupně od přelomu 16. a 17. století, kdy se v Itálii tento termín pro hudební žánr objevuje. Další vývoj je v detailech pro naše téma nepodstatný, pouze jej tedy stručně naznačme. Uvedme však pro kontext blíže situaci vývoje sólového koncertu v době Linkově.

Předchůdcem sólového koncertu bylo barokní concerto grosso, které psali itaľští skladatelé 17. a 18. století. V rámci sólové skupiny nástrojů zvané concertino se začal jeden nástroj výrazněji prosazovat, nejčastěji to byly housle, které měly mimořádný předpoklad virtuózní koncertantní hry. Proto byly první sólové koncerty psány pro housle. Cembalo v té době bylo nástrojem generálbasovým, doprovodným. Cembala jako sólového nástroje poprvé použil Anatonio Vivaldi (1678 - 1741), nikoliv však samostatně, ale v concertinu s dalšími nástroji. Významný podíl na vývoji sólového klávesového koncertu učinil Johann Sebastian Bach. Ve svém Braniborském koncertu D dur č. 5 svěřil dominantní úlohu cembalu vedle flétny a houslí. Tato důležitost je ještě podtrhnuta velkou sólovou kadencí na konci první věty. Pro vlastní potřebu a pro studijní účely upravil také devět Vivaldiho houslových koncertů pro cembalo a varhany. I když žádný z jeho sedmi cembalových koncertů (BWV 1052 - 1058) nebyl v původním znění komponován pro tento nástroj, přece se staly odrazovým můstkem pro vznik a rozvoj cembalových koncertů. Bach jakoby zkouší sólistické možnosti klávesových nástrojů po vzoru ostatních do té doby běžných nástrojů. Na tento stav navázal jeho syn, Carl Philip Emanuel Bach, který zkomponoval přes padesát cembalových koncertů a stal se nejvýznamnějším autorem v této oblasti až do doby Mozartovy.

V sólovém koncertu vystupuje v souladu s dobou do popředí jedinec, který vyjadřuje své city, vzbuzuje účast a svým nadáním, uměním a virtuozitou vyvolává v posluchačích nadšení. Takové skladby byly v 18. století hojně oblíbeny a rozvíjeny po celé Evropě. V letech 1760 - 1770 byly nejoblíbenějšími a nejpoužívanějšími sólovými nástroji housle a flétna. Koncerty byly psány nejen pro všechny smyčcové a dechové nástroje, ale i pro nástroje méně frekventované jakými byla např. harfa, kytara a mandolína. V letech 1770 - 1780 se stává kladívkový klavír velmi oblíbeným nástrojem. Nárůst oblíbenosti klávesových koncertů je dokumentován v Breitkopfově tematickém katalogu, který v letech 1762 zahrnoval 177 houslových koncertů a 105 klávesových, v letech 1766 - 1787 se

číslo koncertů zvýšilo na 270 houslových a 393 pro nástroje klávesové. Houslový koncert v severním Německu je spojován hlavně s J. G. Graunem, (žákem G. Tartiniho 1692-1717), Františkem Bendou, flétnové koncerty s J. J. Quantzem a klávesové koncerty s Chr. Nichelmannem (1717 - 1761/2), Jiřím Antonínem Bendou a hlavně s C. Ph. E. Bachem, který mezi lety 1733 - 1788 zkomponoval mnoho koncertů, většinu pro cembalo.

C. Ph. E. Bach přetvořil cembalový koncert staršího typu a ovlivnil na dlouhá desetiletí vývoj tohoto kompozičního druhu. Ustálil třívětou formu i počet 4-5 tutti pasáží v krajních větách, mezi něž rovněž umístil odpovídající počet sólových vstupů. V duchu svého osobitého stylu spojil tutti a sólo pasáže ve skutečný rozhovor. K obohacení výrazu použil postupů z vokální tvorby, pasáží recitativního charakteru a velmi zpěvné melodiky. Používal výrazně rytmizovaná unisona, díky kterým dociloval velmi dramatického výrazu.

Ve Vídni se formoval koncert jihoněmeckého typu, který nevycházel z formy z *concerta grossa*, ale spíše z tradice zábavné hudby *divertimentového* typu. Promítá se zde i vliv italské generace autorů, především G. B. Plattiho (1692-1763) a D. Albertiho (1710-1746). Faktura těchto skladeb byla důsledně homofonní, lehce hratelná s velmi líbivou melodikou. Na tento styl koncertu později navázal a dále ho rozvíjel Johann Christian Bach. Jeho koncerty spolu s Haydnovými jsou spojnicí mezi mladšími italskými skladateli a Wolfgangem Amadeem Mozartem. Zde také proběhl důležitý přechod od cembala ke kladívkovému klavíru s jeho novými výrazovými možnostmi. Mozartovy klavírní koncerty stupňují v pozdějších dílech nástrojovou techniku, vysoko nad požadavky své doby, liší od se koncertů C. Ph. E. Bacha nejen tektonicky, ale i zvukově. Mozart používá i větší orchestrální aparát s dechovými nástroji a jeho koncerty pak působí velmi virtuózně.

Podmínky pro kompozici, provádění a šíření koncertů byly různé. Koncerty C. Ph. E. Bacha H 471-6 napsané pro amatéry, jsou jednodušší jak v sólovém partu, tak v doprovodu, jsou adekvátně zdobené v pomalých větách a jsou vydány i s napsanými kadencemi. Velké množství z koncertů od J. Chr. Wagenseila (1715 - 1777) bylo například napsáno pro privátní provozování císařskou rodinou ve Vídni. Některé koncerty byly poprvé uvedeny ve veřejných koncertních řadách, jiné bývaly hrány v omezujících podmínkách, často jako součást slavností u dvora, nebo privátně. Případně byly koncerty hrány mezi akty oratorií a příležitostně oper,

či jiných divadelních vystoupení. V Itálii byly hrány výhradně ve spojení se slavením mše.

Doprovázející orchestr byl obvykle jen slabě obsazený a sólista s ním vytvářel kompaktní celek. Mědirytina klavírního koncertu *Gessellschaft auf dem Musiksaale* z roku 1777 zobrazuje klavír umístěný typicky uprostřed, za ním dvoje housle a dvě flétny, o něco dále dva drobné přirozené lesní rohy, které obstarávaly harmonickou výplň namísto viol a pravděpodobně musely znít velmi silně, jeden kontrabas, který hraje společně s levou rukou klavírního partu (generálbasová tradice). Ještě Mozartovy koncerty KV 413-415 požadují pouze smyčcový kvartet a dechy ad libitum. Dirigenta není zapotřebí. Často dirigoval koncertní mistr od prvních houslí, nebo kapelník od klavíru. Publikum stojí nebo sedí, jak kdo chce. Teprve až orchestrální podium odděluje hráče a narůstající počet posluchačů. Je těžké říci, zda byly koncerty častěji uváděny jejich autory či jinými hudebníky. Alespoň ve Vídni u poloviny dokumentovaných vystoupení v letech 1780 - 1790 jsou uváděni jiní účinkující. V severní Evropě bylo mnoho koncertů dostupných v distribuovaných tištěných edicích, v jižním Německu a Rakousku byla více častá cirkulace rukopisných opisů.^{1 2}

¹ KEGLEROVÁ, Edita. *Koncertantní tvorba J. A. Bendy*. Praha, 2007. Disertační práce. HAMU.

² Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. *Concerto*. *Grove Music Online*. [online]. [cit. 2022-06-12], Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>

3 Životopis J. I. Linka

Připomeňme Linkův životopis. Jelikož autor této práce různé aspekty Linkovy tvorby zpracoval již dříve (2015³, 2017⁴) a životopis tedy již představil, uveďme zde životopis pouze stručně a to přímo z pera Linkova žáka J. A. Fibigera. Podrobnější životopisy jsou k nalezení v literatuře nebo uvedených dvou pracích.

„Jiří Ignác Linka se narodil v městě Bakově dne 21. ledna roku Páně 1725. Bývalý znamenitý toho času varhaník a komponista, jenž mnohé kostelní muzikálie zhotovil a podnes v velké vážnosti v muzice povědomých se zachovávají. K tomu základnímu komponování a výbornému hraní na varhanách se cvičil dříve v Mladé Boleslavi u dokonalého organisty pana Červenky, napotom v Praze u znamenitého pana Segrta a naposléz v Sobotce u pana Josefa Svobody y nákladem svého duchovního pana strejce a faráře bosenského Jiřího Fredila. Napotom za učitele a ředitele choru při farním chrámu Páně s. apoštola Bartoloměje v městě Bakově ustanoven roku Páně 1747 dne 11 Septem. pod decretem od Jeho Vysoce hrab. Excel. Pana Františka Arnošta hraběte z Valdštejna. Usnul v Pánu dne 30 Decembru 1791, věku měl 67 a učitelským ouřadu 44 let, jenž chvalitebně svůj ouřad konal, mnohých na hudbu dokonale vyučil. Na jeho vlastních muzikale se podepisoval Author Georgio Ignatio Linek. Tento Jiří Linka byl první decretem od milostivý vrchnosti podělený, za předešlých času přestavoval P. farář sídelní za kantora dle své libosti, nějakého krejčího, taky tu vůli měl ho propustit, kdy chtěl.“⁵

³ VALENTA, Ondřej. *Jiří Ignác Linek – přehled tvorby se zvláštním zaměřením na skladby pro klávesové nástroje*. Praha, 2015. Absolventská práce. Pražská konzervatoř.

⁴ VALENTA, Ondřej. *Bakovská varhanní knížka, se zaměřením na varhanní skladby J. I. Linka*. Praha, 2017. Bakalářská práce. HAMU.

⁵ „Vejpis kůru literátského“, uloženo v Muzeu Bakovska

4 Koncerty pro klávesové nástroje

Linkovo dílo pro klávesové nástroje je nesrovnatelně skromnější v porovnání se skladbami vokálně instrumentálními. Je to logický důsledek jeho závazků vůči pozici ředitele chrámové hudby. Pro připomenutí: V jeho díle nalezneme řadu skladeb varhanních, které zapisoval do vlastní Varhanní knihy. Mezi nimi se nacházejí především preludia („Preambula“, „Preambulia“...), několik fug (se sporným autorstvím), modulace a jiné menší skladbičky. Spolu s nimi ještě nalezneme jednu sólovou varhanní Pastorelu. „Pastorellu“ složil i pro cembalo, ta je ovšem s doprovodem orchestru (viz níže). S orchestrálním doprovodem spojil sólový klávesový nástroj i ve třech (zachovaných) koncertech.

V archivu Národního muzea v Praze, v Českém muzeu hudby, jsou uloženy tři Linkovy koncerty pro klávesové nástroje. Koncert C dur pod signaturou XI C 28, Koncert D dur pod signaturou XI C 63, Koncert F dur signovaný XI C 62 a instrumentální Pastorela F dur v dobovém (sig. XII A 170) i novodobém (sig. XII A 170b) opisu. Všechny zmíněné hudebniny se do sbírek Národního muzea dostaly z pozůstalosti Ondřeje Horníka (1864-1917). Tento skladatel, varhaník a sběratel hudebních památek⁶ si tyto hudebniny spolu s dalšími vypůjčil z Bakova, ovšem ani přes opakované žádosti je nevrátil zpět. Materiály se tak po jeho smrti dostaly do pozůstalosti, která připadla Národnímu muzeu.

Bližší pozornost budu níže v textu věnovat koncertům D dur a F dur, které dosud nebyly novodobě publikovány – Koncert C dur a Pastorela také sice nejsou dosud v tištěné podobě, ale v opisech jsou hojně rozšířené a dokonce již delší dobu zvukově zaznamenané.

⁶ Pazdírkův hudební slovník naučný : Část osobní. II, Svazek prvý. A-K, Brno, 1937

4.1 Koncert C dur

Na deskách nese v kartuši popis: „ † / N^{ro} 1 ex C / Concerto / per / Clavi Cembalo. / Violino Primo / Violino Secundo / Clarinis 2^{bus} / et / Violone / Del. Sig. / Georgius Linek / De Musica / Joannis Fibiger / Anno 1776“

Jedině tento koncert je přímo datovaný. Opisy hlasů pravděpodobně pořídil Jan Augustin Fibiger ještě pod dohledem svého učitele. Naproti tomu part basu („Violone“) je zjevně psán jinou rukou a pravděpodobně později. K přesnějšímu určení by ale bylo třeba odborného zkoumání. Tento part (Violone) je nicméně podobnější rukopisům dalších dvou koncertů než ostatních partů u Koncertu C dur.

Desky, které mohou být pochopitelně novější, nesou přímé označení „per Clavi Cembalo“. Sólový part je však nadepsáný: „† / Organo Principali“. Na poslední straně (celkem osm stran) je na volných notových osnovách zopakován podpis opisovače: „Decrip: Joannis Fibiger“.

The image displays a musical score for the first movement of the Concerto in C major, Op. 1, No. 1 by Johann Fibiger. The score is for a full orchestra and organ. The tempo is marked "Allegro moderato". The score shows the first four measures of the piece. The instruments are Trumpet in C (two parts), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Organ. The organ part is marked "Allegro moderato". The score includes trills (tr) and fingerings (7, 6, 5, 4, 2) for the organ part.

Obrázek 1: Koncert C dur - I. věta (viola nepůvodní)

Allegro

Allegro

5 - 6 8 8 - 7 6 5 - 6 8 8 - 7 6
4 6 6 5 4 4 6 6 5 4

Obrázek 3: Koncert C dur - III. věta (viola nepůvodní)

4.2 Koncert D dur

Zjevně jiným, mladším, rukopisem než u Koncertu C dur jsou nadepsané i desky Koncertu D dur. Informace na nich jsou: „Ex D / Concerto / per / Clavi Cembalo / a / Violino I^{mo} / Violino II^{do} / Clarinis 2^{bus} in D / con / Violone. / Del: Sig^{re} Geor: Linek. / Ex Rebus / Aug: Fibiger“

Zde jsou všechny party psané stejnou rukou. Jejich styl je zcela jednotný. Nemáme zde určení doby vzniku, avšak na konci partu první Klariny je připsáno: „Descripfit Aug. Fibiger / A^{no} 1868“.

Allegro

Clarini I in D *[f]*

Clarini II in D *[f]*

Cembalo

Violini I *[f]*

Violini II *[f]*

Violoncello *[f]*

Allegro *[f]* 3 3 3 3 3 6 7

Obrázek 4: Koncert D dur - I. věta

Andante

Cembalo

Violini I *sempre p* *tr* *f*

Violini II *p* *f* *tr*

Violoncello *p*

3 — — 4 3

Obrázek 5: Koncert D dur - II. věta

Presto

Clarini in D I

Clarini in D II

Cembalo

Violini I

Violini II

Violoncello

Obrázek 6: Koncert D dur - III. Věta

4.3 Koncert F dur

Stejným rukopisem jako Koncert D dur jsou psané desky i party Koncertu F dur. Označení na deskách zní: „Ex F: ord: / Concerto / a / Cembalo Obligato / Violino I^{mo} / Violino II^{do} / Cornuis 2^{bus} ex F / con / Violoncello. / Del: Sig^{re} Geor: Linek. / Ex Rebus / Aug: Fibiger“.

Na začátku sólového partu stojí: „Forte Piano / Concerto“. V pravém horním rohu je uveden autor: „Del: Sig^{re} Geor: Linek“.

Moderato

Cornu in F I

Cornu in F II

Cembalo

Violini I

Violini II

Violoncello

Obrázek 7: Koncert F dur - I. věta

Andante

Cembalo

Violini I

Violini II

Violoncello

Obrázek 8: Koncert F dur - II. věta

Allegro

Obrázek 9: Koncert F dur - III. Věta

4.4 Pastorella

Mezi Linkovy koncertantní skladby patří ještě instrumentální pastorela D dur pro cembalo a orchestr. Zmiňme se pro úplnost i o ní.

Obálka je nadepsána: „Pastorella / per / Clavi Cembalo Concerto / a / Violino I^{mo} / Violino II^{do} / Viola obligata / Cornu I^{mo} / Cornu II^{do} in D / Violone / Del: Sig^{re} Geor: Linek. / De Musica / Aug: Fibiger“. V dolní části obálky je k dopsáno: „Z Bakova koupil od p. Michala z Ml. Boleslavi 1912 O. Horník“. První strana sólového partu je potom nadepsána: „Pastorella per Clavi Cembalo / Cembalo Concerto“, vedle toho je uvedeno znovu Linkovo autorství: „Del:^{re}Sig / Geor: Linek“.

Zde, na rozdíl od dvou koncertů, je obálka novější, ale party nesou stejné znaky, jako party Koncertu C dur. Tedy zjevně starší a snad ještě z doby Linkovy. Obálka je pak podobná těm u koncertů D dur a F dur.

Zajímavostí instrumentační ve srovnání s Koncerty je užití partu violy v orchestru, zatímco u koncertů jsou smyčce ve všech třech případech vždy v obsazení dvou houslí a basu. To snad odkazuje na obvyklou dobovou praxi

zvláště u hudby venkovských kantorů, kteří obligátní violu užívali i v době, kdy byl jinak obvyklý výše uvedený tříhlas.⁷

⁷ LÉBL, Vladimír, ČERNÝ, Jaromír a Supraphon. Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby. Praha: Horizont, 1983. s. 250-251.

4.5 Společné znaky notopisné

Všechny party jsou dobře čitelné, neponičené a dobře zachované.

Ve všech partech včetně sólového jsou důsledně vypracovány dynamické předpisy piano a forte. Sólový part je v případě částí hry s orchestrem psán formou generálního basu, kterým si autor (nebo jen opisovač?) místy ulehčí práci i při psaní sólistických partií – často zde i místo vypisování not v terciích používá označení „3“. To dělá běžně u vnitřních hlasů hraných levou rukou, ale výjimečně dokonce i u vrchního hlasu v ruce pravé.

Sólové party jsou notovány nejčastěji v sopránovém klíči – pravá ruka, a v basovém klíči – levá ruka. V levé ruce je však dle potřeby užito i altového a tenorového klíče.

Z ornamentů je užíváno nejčastěji značek pro opory (v osminových nebo šestnáctinových hodnotách), trylky a oproti nim méně často pak přírazu (osminy). Rozdíl mezi oporou a přírazem se nezdá být zcela důsledný. Někde je totiž při obdobné stylizaci použito jednou toho znaku, podruhé druhého. Otázkou je tedy, jak je přesně provádět. Zde zůstává nejspíš prostor pro vkus a cit interpreta, jelikož prameny nejeví zjevnou didaktickou důslednost.

Znak opory rovněž často předchází notě označené trylkem. Zde je jasně naznačen začátek trylky – vychází z předchozího vedení hlasu. Pokud je nota před trylkem výš než hlavní nota trylky, trylek začíná vrchní notou a naopak. Tomuto pravidlu je při interpretaci třeba věnovat pozornost, neboť rukopis nepoužívá pomocných linek pro opory. Takže při vystoupení melodie nad notovou osnovu (při užívání sopránového klíče je to tedy od tónu e^2 výš) už jsou opory (ty samostatné i ty u trylků) vždy bez pomocných linek a zpravidla přibližně ve stejné výšce jako hlavní nota. Je tedy potřeba učinit rozhodnutí, ze kterého směru bude opora zahraná.

Ve všech partech je taktéž bohatě vypracovaná i artikulace – obloučky, tečky, čárky. Je-li užito obloučků, spojují skupiny od dvou not po čtyři noty, jsou-li tyto dvaatřicetinami – tedy pro velmi krátké úseky. Obloučků je použito i pro označení triol. Ty jsou jen výjimečně označeny i číslem „3“ pod obloučkem.

4.6 Forma

Koncerty jsou si formálně velmi podobné. Budu si více všímat nově spartovaných koncertů, tedy D dur a F dur.

První věty se drží dobově obvyklého plánu sonátové formy. Tóninový plán tak je užit podle obvyklého pořádku. Introdukce a závěr jsou vystavěny ze stejného materiálu. Závěry jsou však oproti introdukcím zkrácené – v Koncertu D dur v závěru vynechává střední, evoluční, část introdukce; v Koncertu F dur použije druhou polovinu introdukce. Provedení začíná hlavním tématem v dominantní tónině. S použitím virtuóznějších postupů v sóle následně přes paralelní mollové tóniny a sekvence připraví nástup reprízy.

Druhé věty jsou dvojdílné s rozsáhlejším dílem druhým. Začínají bez introdukce přímým vstupem sóla. V koncertu D dur je téma hrané v počátku sólem i orchestrem zároveň. Na první, „expoziční“, díl navazuje orchestrální mezihra (do délky osmi taktů), po níž stejně jako u věty první přichází hlavní téma v dominantní tónině a následují prvky provedení (paralelní mollové tóniny, II. stupeň, sekvence atp.), které druhý díl dovádějí zpět do hlavní tóniny, kde ho jen částečnou reprízou dílu prvního ukončí. V závěru zaznívá (v transpozici) hudba použitá v orchestrální mezihře. Druhé věty svojí formou tak připomínají spíše jednověté dvojdílné sonáty.

Třetí věty jsou formálně podobné větám prvním. U koncertu D dur jsou introdukce, mezihra mezi expozicí a provedením i závěr rozsáhlejší než u koncertu F dur. V koncertu D dur také v repríze zaznívá celé hlavní téma, zatímco v koncertu F dur je toto zkráceno a jeho začátek je „vpleten“ do přediva postupů v závěru provedení. Přechod z provedení do reprízy se tak překrývá. V koncertu F dur je vtipně použito generálních pauz. To v žádné jiné větě ostatních koncertů použito není. Podobné to je snad jen Pastorelle, která je ale jednovětá a vnitřně členěná do více kontrastních (i tempově) částí.

Linek však stejnou formu neplní stereotypně „stejným těstem“, avšak na jednoduchém půdorysu důmyslně, i když prostě a neokázale, v drobnostech hledá různé možnosti řešení. Formálně velmi podobné koncerty tak přinášejí mezi sebou řadu rozdílů, které působí velmi svěže. Jeden příklad za všechny – ve všech větách přináší hlavní téma nejprve orchestr s číslovaným basem v sólovém partu a potom teprve přichází téma do sóla (tak je to ostatně naprosto běžné u většiny

koncertů nejen v 18. stol.), ale ve druhých větách začíná sólista rovnou. V koncertu D dur, jak bylo zmíněno výše, se Linek rozhodne pro změnu a sólista téma přednáší spolu s prvními houslemi unisono. Po čtyřech taktech už se ale sólo odpoutá a přidává girlandy melodické výplně. Drobná, ale přitom příjemná změna.

Z tohoto příkladu vysvítá i další typický prvek, který u Linka pozorují častěji – „čtyři takty mu stačí“. Všechno se u něj děje na poměrně malé ploše. Nepředvádí nápady déle, nerozměňuje formu k nesnesení pasážemi, opakováním, sekvencemi atp. Naopak, jako by pro něj zcela platila poučka, že lepší je, aby posluchač chtěl ještě víc, než aby už chtěl konec. Linek nepřepíná svoje síly. Jakoby dobře věděl, na kolik stačí sám (nebo jeho hudebníci na bakovském kůru?) a jak dlouho zvládne posluchači přinášet něco zajímavého.

Mikanová⁸ k formě poznamenává, že je překvapivé, kdy se mohl Linek obeznámit se sonátovou formou, kterou používá v prvních větách koncertů, ale i svých dvou sinfoniích a dalších skladbách.

4.7 Linkův vztah k formě koncertu

Zajímavé je i zamyšlení, kde se Linek seznámil s žánrem koncertu pro sólový (klávesový) nástroj. Zde bychom mohli hledat spojení s Františkem Xaverem Brixim. Od něj známe osm⁹ koncertů pro varhany/cembalo. Jak známo, Linek i Brixius studovali na Piaristickém gymnáziu v Kosmonosích¹⁰, Linek studoval u Segera v Praze. V Linkově vlastní rukopisné Varhanní knize nalezneme hned po jeho vlastních skladbách jako nejčastější¹¹ právě Brixiho skladby. Linek tedy měl nějakým, nám dnes neznámým, způsobem zajištěný „přísun“ skladeb z Prahy. Otázkou je (a nejspíše už zůstane), zda byli tito dva spolu v přímém kontaktu nebo pouze nepřímém.

Na druhé straně totiž – v Brixiho odkazu – se nám může vyjevit nová zajímavá skutečnost. Ve sbírkách Národního muzea je uložen opis Brixiho Koncertu

⁸ MIKANOVÁ, Eva. *Jiří Ignác Linka a hudební život na Bakovsku*. nevydáno: strojopis, 1959.

⁹ KÁČERKOVÁ, Michaela. *Varhanní koncerty F. X. Brixiho*. Praha, 2010. Bakalářská práce. HAMU.

¹⁰ ŠTĚDRŮ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko a ČERNUŠÁK, Gracian. *Československý hudební slovník osob a institucí, Sv. 1: A-L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. s. 132.

¹¹ VALENTA, Ondřej. *Bakovská varhanní knížka, se zaměřením na varhanní skladby J. I. Linka*. Praha, 2017. Bakalářská práce. HAMU.

G dur, který tam má signaturu XVIII F 74. Na deskách má tento opis nadepsáno: „...*Del Sig_re : Brixii / De Musica Joannis Fibiger*¹² / 1785“. Totéž ve zkrácené formě uvádí i inventární lístek¹³. Inventární lístek ale ještě dodává, že hudebnina se do sbírek Muzea dostala z pozůstalosti Ondřeje Horníka. Toho Horníka, který (mimo jiné, samozřejmě) měl u sebe zapůjčené velké množství hudebnin z Bakova. K tomu přidejme podpis opisovače „*Joannis Fibiger*“ – tedy stejně jako je tomu u Linkova koncertu C dur, který je datován 1776. Je to tedy bakovský Fibiger, Linkův žák a nástupce. Z „Linkovy“ strany nám bakovský původ opisu potvrzuje i Mikanová¹⁴. Je zde tedy vidět, že Linek Brixiho koncerty (přesněji - přinejmenším tento jeden) znal.

Vliv mladšího (nar. 1732) známějšího Brixiho na staršího (nar. 1725) ale venkovského Linka by byl hodný dalšího studia. Mnoho vlivů (patrně jednostranných) nalzáme i u sólových varhanních skladeb. V mnoha ohledech jsou si díla Brixiho a Linka velmi blízká.

¹² zde má Káčerková (2010) ve své práci chybu, špatně opsala jméno jako „Fibinger“

¹³

<https://retris.nkp.cz/Catalog?sigla=ABX002&catalogId=knmhk04%20%20%20&caseId=3&drawerId=17&recordId=170003&bookmarkId=null&filterId=null&page=null>

¹⁴ TOMANDLOVÁ (MIKANOVÁ), Eva. Bakovské hudebniny. *Miscellanea musicologica*. Praha, 1959, s. 61-151.

4.8 Nástrojové určení

Materiály jeví nejednoznačnost v nástrojovém určení sólistického partu. Desky všech koncertů připisují sólový part cembalu. Naproti tomu přímo party odkazují na užití varhan (Koncerty C a D) případně kladívkového klavíru (Koncert F). Zvláštní místo pak zaujímá Pastorella, u níž na deskách i na partu nalezneme shodné označení – pro cembalo.

Podobně je tomu i u známějších – z části vydaných u nás (edice Musica Antiqua Bohemica) a z části v Německu (Butz Verlag) – koncertů Františka Xavera Brixiho. Právě i on u svých koncertů uvádí na deskách „...per il Clavicembalo“ zatímco sólový part je označen „Organo principale“¹⁵.

To si zaslouží malou odbočku – zde se snad skrývá i významná možnost rozšíření dnes běžného cembalového repertoáru. Brixiho koncerty jsou na varhany, alespoň některé z nich, celkem běžnou součástí repertoáru, avšak cembalisté zde zbytečně „vyklidili pole“...

V případě kladívkového klavíru snad můžeme o původnosti označení snadno polemizovat a přičíst ho spíše době vzniku opisu – pravděpodobně (podle stylu písma) přibližně stejná doba jako u opisu koncertu D dur, tedy kolem roku 1868. Nebude to tedy s největší pravděpodobností autentické určení.

Otázku mezi určením varhanám a cembalu ale už můžeme brát zcela vážně.

Příklady obou určení od českých autorů nalezneme – varhanní koncerty Brixiho či Kopřivovy, cembalové koncerty Bendovy (psané, pravda, mimo naše území, v letech 1748 – 1778¹⁶), Koželuhovy z Vídně¹⁷ a Zachovy pravděpodobně z Mohuče¹⁸. Určení „pro varhany nebo cembalo“ nesou také koncerty J. V. Stamice.¹⁹ Také František Xaver Dušek, který oproti předchozím své působitě

¹⁵ POHANKA, Jaroslav. *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha: SNKLHU, 1958. s. 37.

¹⁶ KEGLEROVÁ, Edita. *Jiří Antonín Benda Koncerty pro cembalo* [online]. Praha: Arta, 2007 [cit. 2022-05-29]. Dostupné z: <https://www.arta.cz/index.php?p=f10153cz>

¹⁷ POŠTOLKA, Milan. *Leopold Koželuh: život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. s. 187.

¹⁸ SPURNÝ, Vojtěch. IL PRETE ROSSO A JEHO ČEŠTÍ SOUČASNÍCI. *Svatováclavský hudební festival 2014*. 2014, 55-57.

¹⁹ ŠLECHTA, Milan a Akademie múzických umění v Praze. *Dějiny varhan a varhanní hudby: určeno pro posl. fak. hud.* Praha: SPN, 1973. s. 122. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:a98a7620-3941-11e6-beb0-001018b5eb5c>

z území Čech nepřesunul, zkomponoval a dokonce tiskem vydal Concertino pro cembalo (1784)²⁰.

Cembalové koncerty českých skladatelů s jednoznačným určením tomuto nástroji jsou tedy doloženy spíše mimo naše území (Dušek je v tomto ohledu lehce dvojznačný – jeho zakotvení v Praze ho poutá blíže k našemu prostředí, zatímco jeho vídeňské vzdělání, kulturní styky atd. včetně vydávání děl v zahraničí – i Concertino bylo vydané mimo Čechy, v Linci – ho staví do výjimečné pozice nesrovnatelné například s venkovskými kantory). Naproti tomu varhanní koncerty se zdají být v té době na našem území jaksi „běžnější“.

Nicméně z druhé poloviny 18. století již je na našem území doložena řada cembal²¹. V rovině spekulací se dá uvažovat o přítomnosti cembala na valdštejnském zámku v Mnichově Hradišti, kam snad hudebníci z Bakova mohli docházeli bavit vrchnost hudbou. Mikanová²² spekuluje jako o pravděpodobném, že Linek byl (spolu se svými hudebníky) zván ke slavnostem mnichovohradištského kapucínského kláštera, který byl polohou i personálně velmi blízký zámku. Vzhledem k důrazu, který Valdštejnové kladli na hudbu na svém panství (mj. připomeňme výnosy o nutnosti hudebního vzdělání u bakovských tovaryšů²³ a tak dále), je jisté, že jim Linkova nadprůměrnost nemohla uniknout a jistě ji i rádi využili pro reprezentaci. Pro tuto příležitost by se jistě hodila i hudba instrumentální, tím spíše sólový koncert, kde mohli „svého“ kantora předvést. Takové využívání sil z řad poddaných bylo naprosto běžnou praxí při reprezentaci šlechtického dvora na venkovských sídlech. Poddaní doplňovali a rozšiřovali kapely.²⁴

²⁰ ŠTĚDRŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko a ČERNUŠÁK, Gracian. *Československý hudební slovník osob a institucí*, Sv. 1: A-L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. s. 274

²¹ ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky : klavichordy, cembala, kladívkové klavíry = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia : makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic : clavichords, harpsichords, and pianofortes*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-808-7258-453.

²² TOMANDLOVÁ (MIKANOVÁ), Eva. *Venerabilis barba capucinatorum. Miscellanea musicologica*. Praha, 1960, s. 45-56.

²³ MIKANOVÁ, Eva, ed. *Hudební instituce na Mladoboleslavsku v 17.-18. stol.* KUNA, Milan. *Příspěvky k dějinám české hudby III.*. Praha: Academia, 1976, s. 48-51.

²⁴ SVOBODA, Jiří a Jan TROJAN. *Vývoj české a slovenské hudby: I. díl*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

Mezi zachovanými klávesovými strunnými nástroji v českých sbírkách je pozoruhodný nepoměr mezi klavichordy a cembaly. U Čížka²⁵ nalezneme záznam o pěti velkých cembalech a dvou spinetech (z nichž jeden se k nám dostal sběratelskou činností až později). Klavichordů uvádí čtyřicet dva. Velký rozdíl v počtu zachovaných nástrojů může mít samozřejmě řadu příčin. Jednou z nich snad může ale být i daleko snadnější dostupnost klavichordů ve své době, a tedy i větší rozšířenost oproti cembalu. Autoři tak snad mohli cembala znát z prostředí aristokratického či patricijského, ve svých domácnostech mohli mít spíše klavichord a běžná provozovací praxe umožnila nejčastěji hru pro širší publikum v chrámech, a tedy na kůru s varhanami. Koncertantní hudba pro klávesové nástroje tak vlastně neměla příliš využití a rozvíjela se pozvolněji než u jiných nástrojů.²⁶ Pokud už vznikla, byl pravděpodobně zájem vytvořit ji „univerzálně“, aby bylo možné ji hrát uspokojivě jak na varhany, tak na cembalo.

Nad tímto tématem se zamýšlela také celoživotní „Linkovská badatelka“, Eva Mikanová. Uvádí²⁷, že v Linkově době v Bakově jistě cembalo nebylo. Právě zde mohl Linek své koncerty provozovat na varhany. Považuje ale přítomnost cembala na mnichovohradištském zámku za velmi pravděpodobnou (a to zejména i díky zjevné hudbymilovnosti tamních Valdštejnů), avšak nedoloženou. Spekuluje také o možné objednávkce ze strany vrchnosti na kompozici těchto tří koncertů. Nic z toho se nepodařilo zatím doložit, ale ani spolehlivě popřít.

Pomoci s určením nástroje by na první pohled mohl pokyn „Pleno“ u Koncertu D dur. Ten by mohl naznačovat užití varhanního pléna. Ovšem tentýž pokyn ve formě: „Forte pleno“ a „Pleno fortissime“ (stojí za pozornost samo o sobě, že rozlišuje dva stupně plena!), nalezneme i u Pastorelly, která, připomeňme, má jednoznačné určení pro cembalo.

Zásadní rozdíl nenacházíme ani v instrumentaci, která by nám jinak snad mohla naznačit alespoň bližší příklon buď k varhanám nebo cembalu. Všechny

²⁵ ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky : klavichordy, cembala, kladívkové klavíry = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia : makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic : clavichords, harpsichords, and pianofortes*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-808-7258-453.

²⁶ LÉBL, Vladimír, ČERNÝ, Jaromír a Supraphon. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Horizont, 1983. s. 250-251.

²⁷ MIKANOVA, Eva. *Jiří Ignác Linka a hudební život na Bakovsku*. nevydáno: strojopis, 1959.

koncerty i Pastorella mají smyčce doplněné dvojicí žesťových nástrojů. To by mohlo naznačovat spíše určení pro varhany – z důvodů síly sólového nástroje, ale i většího prostoru při provozování. Avšak užití žesťů je běžné i u Brixioho koncertů, které nesou taktéž dvojznačné označení, ale i například u Vaňhalova koncertu, který je určen cembalu přímo²⁸. Kompoziční styl, který záměrně dělá prostor sólu, a měkčí zvuk dobových nástrojů (ve srovnání s moderními žesťovými nástroji) mohou společně umožnit toto možná trochu nečekané spojení, kdy je cembalo doprovázeno tak výraznými nástroji. Dnes v nás může nasazení trubek či lesních rohů evokovat slavnostní blyštivý zvuk, ale autoři jejich užití vnímali zjevně i jako barvu v rámci komorního ansámblu. Instrumentace také tedy spolehlivou pomoc při určení sólového nástroje neposkytne.

Celkové dobové propojení stylizace sólových varhanních skladeb a skladeb cembalových nám s naším problémem také nepomůže. Je dobově běžné, že prvky stylizační si klávesové nástroje mezi sebou „půjčují“.

Jisté je, že provedení koncertů na oba nástroje (varhany, cembalo) přináší příznivý výsledný dojem. Každý z obou nástrojů má své opodstatnění a hudba je srozumitelná i přesvědčivá.

²⁸ SVOBODOVÁ, Anna. *Cembalo v českém klasicismu*. Praha, 2021. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta.

5 Závěr

Práce shrnuje poznatky zejména o dvou klávesových koncertech Jiřího Ignáce Linka.

Srovnáním s dobovými zvyklostmi se vyjasňuje například nejednoznačnost v určování sólového nástroje. Díky popisu archiválií se dá doložit, že inspirací Linkovi mohly být koncerty Františka Xavera Brixiho. Vystávají stále mnohé otazníky. Hlavním je funkce, kterou tyto skladby měly ve své době plnit, a kde jich bylo užíváno. Forma a samotný žánr koncertu je pro venkovské prostředí dosti progresivní, a tak vzbuzují údiv nad přehledem, kterým Linek, i přes jistě omezené možnosti, oplýval.

Práce snad také poukazuje na velmi chabě zpracovanou literaturu související s cembalem v našich hudebních dějinách. Na naprostém okraji zájmu jsou jak dějiny literatury nástroje, tak i nauka o samotných nástrojích. Informace se nacházejí v literatuře pouze okrajově odvozováním z dalších souvislostí.

Snad i tento skromný poukaz na Linkovy koncerty trochu přispěje k obohacení cembalového repertoáru a toho, že i čeští cembalisté mohou býti hrdí na „svoji“ hudbu a častěji ji provozovat.

6 Literatura

ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky : klavichordy, cembala, kladívkové klavíry = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia : makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic : clavichords, harpsichords, and pianofortes*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-808-7258-453.

Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. Concerto. *Grove Music Online*. [online]. [cit. 2022-06-12], Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>

KÁČERKOVÁ, Michaela. *Varhanní koncerty F. X. Brixiho*. Praha, 2010. Bakalářská práce. HAMU.

KEGLEROVÁ, Edita. *Jiří Antonín Benda Koncerty pro cembalo* [online]. Praha: Arta, 2007 [cit. 2022-05-29]. Dostupné z: <https://www.arta.cz/index.php?p=f10153cz>

KEGLEROVÁ, Edita. *Koncertantní tvorba J. A. Bendy*. Praha, 2007. Disertační práce. HAMU.

LÉBL, Vladimír, ČERNÝ, Jaromír a Supraphon. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Horizont, 1983. s. 250-251. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:336afd80-dba6-11e2-b28b-001018b5eb5c>

MIKANOVÁ, Eva, ed. *Hudební instituce na Mladoboleslavsku v 17.-18. stol.* KUNA, Milan. *Příspěvky k dějinám české hudby III.*. Praha: Academia, 1976, s. 48-51.

MIKANOVÁ, Eva. *Jiří Ignác Linka a hudební život na Bakovsku*. nevydáno: strojopis, 1959.

Pazdírkův hudební slovník naučný : Část osobní. II, Svazek první. A-K, Brno, 1937

POHANKA, Jaroslav. *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha: SNKLHU, 1958. s. 37. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:24ac8604777916d4a0ee19bcc3b87678>

POŠTOLKA, Milan. *Leopold Koželuh: život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. s. 187. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:0b4fbc00-0ec1-11e5-ae7e-001018b5eb5c>

SPURNÝ, Vojtěch. IL PRETE ROSSO A JEHO ČEŠTÍ SOUČASNÍCI. *Svatováclavský hudební festival 2014*. 2014, 55-57.

SVOBODA, Jiří a Jan TROJAN. *Vývoj české a slovenské hudby: I. díl*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

SVOBODOVÁ, Anna. *Cembalo v českém klasicismu*. Praha, 2021. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta.

ŠLECHTA, Milan a Akademie múzických umění v Praze. *Dějiny varhan a varhanní hudby: určeno pro posl. fak. hud.* Praha: SPN, 1973. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:a98a7620-3941-11e6-beb0-001018b5eb5c>

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko a ČERNUŠÁK, Gracian. *Československý hudební slovník osob a institucí, Sv. 1: A-L*. Praha: Státní hudební vydavatelství,

1963. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:937767d0-7eea-11e3-b50e-5ef3fc9ae867>

TOMANDLOVÁ (MIKANOVÁ), Eva. Bakovské hudebniny. *Miscellanea musicologica*. Praha, 1959, s. 61-151.

TOMANDLOVÁ (MIKANOVÁ), Eva. Venerabilis barba capucinatorum. *Miscellanea musicologica*. Praha, 1960, s. 45-56.

VALENTA, Ondřej. *Bakovská varhanní knížka, se zaměřením na varhanní skladby J. I. Linka*. Praha, 2017. Bakalářská práce. HAMU.

7 Prameny

Národní muzeum, České muzeum hudby:

Koncert C dur, XI C 28,

Koncert D dur, XI C 63,

Koncert F dur, XI C 62

Pastorela F dur, XII A 170

8 Seznam příloh

- 1) Partitura Koncertu D dur
- 2) Partitura Koncertu F dur.

Pozn.:

Jde o „praktické edice“. Vycházejí přímo ze zachovaných rukopisů. Ale jsou v nich již přímo opraveny zjevné písařské chyby, sjednocena artikulace mezi jednotlivými party (např. I. + II. housle), doplněna dynamika napříč party tam, kde byla uvedena jen v některém z partů atp.