

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Veronika Fimbingerová

Varhanní sóla v mešní tvorbě J. K. Vaňhala

Organ solos in mass compositions by J. K. Vaňhal

Praha 2025

Vedoucí práce: doc. Mgr. Marc Niubo, PhD.

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce panu docentu Marcu Niubo a své rodině a přátelům za trpělivost, kterou se mnou měli během psaní této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Veronika Fimbingerová

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá varhanními sóly v mešní tvorbě Jana Křtitele Vaňhala. Shrnuje situaci duchovní hudby ve Vídni druhé poloviny osmnáctého století a podobu figurální koncertantní mše. Na základě studia vybraných pramenů představuje hlavní rysy varhanních sól ve Vaňhalově mešní tvorbě a porovnává je s podobnými díly Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta.

Klíčová slova

duchovní hudba, hudební analýza, 18. století, vídeňská škola

Abstract

The bachelor thesis focuses on the organ solos in the mass compositions of Johann Baptist Wanhal. It outlines the state of sacred music in Vienna during the second half of the eighteenth century and describes the characteristics of the concerted mass. Based on selected primary sources, the thesis highlights the main features of organ solos in Wanhal's masses and compares them with similar works by Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart.

Key words

church music, music analysis, eighteenth century, viennese school

Obsah

Obsah	5
1. Úvod	8
2. Stav bádání.....	9
3. Biografie	15
4. Mše v 18. století.....	18
4.1. Figurální mše	18
4.1.1. Missa solemnis a missa brevis	21
4.2. Role varhan	22
4.3. Duchovní hudba ve Vídni	24
5. Pramenná základna	26
5.1. Výběr pramenů	28
5.1.1. Nokki 00	30
5.1.2. Nokki 10	31
5.1.3. Nokki 12	35
5.1.4. Nokki 40	38
5.1.5. Nokki 50	40
5.1.6. Nokki 58	41
6. K vybraných dílčím částem mše.....	43
6.1. Terminologie.....	44
6.2. Rysy koncertantní mše 2. pol. 18. stol.....	45
6.3. Gloria – Quoniam	45
6.4. Sanctus – Benedictus	48
7. Varhanní sóla	51
7.1. Varhanní sóla ve mších J. K. Vaňhala	51
7.1.1. Instrumentace.....	51
7.1.1.1. Podoba varhanních partů	52

7.1.2. Quoniam	53
7.1.3. Benedictus.....	53
7.1.3.1. Schéma Benedictus	54
7.1.3.2. Melodika a rytmika – tematicko-motivický materiál	56
7.1.3.3. Vlastní podoba varhanního sóla v kontextu Benedictus.....	59
7.1.3.4. Shrnutí – Benedictus.....	62
7.2. Varhanní sóla ve mších J. Haydna a W. A. Mozarta	63
7.2.1. „Die Orgelsolomessen“ J. Haydna a W. A. Mozarta.....	63
7.2.2. Analýza.....	64
7.2.2.1. Melodika a rytmika – tematicko-motivický materiál	64
7.2.2.2. Charakteristika a funkce varhanního sóla.....	71
7.3. Porovnání varhanních sol v Benedictus.....	73
8. Závěr	74
9. Seznam použité literatury a dalších zdrojů	75

1. Úvod

Jan Křtitel Vaňhal, ač rodák z Nechanic, většinu života prožil ve Vídni. I tak je ale značné množství jeho kompozic, převážně mešních, dochováno i v Čechách.

Vaňhal složil okolo padesáti mší, což je v porovnání s jeho současníky značné množství; stále ovšem nejsou uspokojivě prozkoumány. Tato práce si proto klade za cíl se zaměřit na jeden z aspektů Vaňhalovy mešní tvorby: varhanní sóla.

Nejprve stručně shrnuje aktuální stav bádání a nastiňuje pramennou situaci. Krátce se zmiňuje i o životě Jana Křtitele Vaňhala. Je představen kontext duchovní hudby ve Vídni druhé poloviny osmnáctého století i problematika figurální mše. Práce obsahuje také popis vybraných pražských pramenů. Poslední dvě kapitoly se zabývají aspekty Vaňhalových mší a varhanních sól v nich a jejich srovnáním s podobnými díly Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta.

Prameny byly vybrány na základě informací – popisu pramenů z nového vaňhalovského *Catalogu* a na základě názvu podle lístkového katalogu ČMH.¹ Problematický byl fakt, že uvedená varhanní sóla např. u brněnských opisů se v pražských opisech nevyskytovala. Ohledání pramenů ukázalo, že varhanní sóla se ve Vaňhalových mších vyskytují v dílčích částech *Quoniam* a *Benedictus*.

¹ Pro podrobnosti viz kapitolu č. 5.

2. Stav bádání

O Janu Křtitelu Vaňhalovi lze najít několik slovníkových hesel, všechna ale více či méně vychází z dobových svědectví Bohumíra Dlabáče² a Charlese Burneyho.³ Ernst Ludwig Gerber,⁴ jako další z autorů, kteří Vaňhala znali, se o něm zmiňuje pouze ve stručnosti: odkud se znali, také uvádí fakt, že Vaňhal byl žákem Karla Ditterse von Dittersdorfa⁵; soupis jeho děl je krátký a nevyskytuje se v něm žádná mše. Markus Grassl v heslu MGG⁶ uvádí, že ač jsou informace od zmíněných autorů ničím dalším nepodložené, není k dispozici moc jiných zdrojů ohledně Vaňhalova života. I z toho důvodu se na Dlabáče kouká kritičtěji než např. Alena Borková, jejíž vaňhalovské heslo v ČHS⁷ působí víceméně jako překlad Dlabáčova hesla z Allgemeines historisches Künstler-Lexikon. Heslo Borkové je tedy vcelku biografické, podrobně se věnuje Vaňhalovu ranému vzdělání i dobové reflexi jeho osoby. V souvislosti s varhanami zmiňuje Borková Vaňhala v době jeho mládí, kdy působil jako varhaník v Opočně a následně jako regenschori v Hněčevsi a údajně „*Tehdy tvořil skladby pro sólové housle, houslové a varhanní koncerty.*“ „Četné mše“ jako takové jsou zmíněny v souvislosti s Varaždinem, kde Vaňhal jednu dobu pobýval u hraběte Erdödyho. Rozdíl oproti Dlabáčovi je ale v počtu uvedených mší: Dlabáč jich uvádí pouhých 25 (kromě dalšího obsáhlého soupisu Vaňhalových děl), zatímco Borková celých 51. Stejný počet mší uvádí i Markus Grassl v MGG, stejně jako informaci, že po pobytu ve Varaždinu se zásadně proměnila Vaňhalova tvorba směrem k chrámové hudbě. Na rozdíl ale např. od Borkové vztahuje svůj text k novějším vědeckým publikacím.

Jen Grove Music Online⁸ uvádí jiný údaj ohledně počtu mší. Heslo napsal v roce 2001 Paul R. Bryan a jeho poslední revidovaná verze pochází z roku 2022; revizi provedli Halvor K. Hosar a Allan Badley. Všichni zmínění muzikologové se Vaňhalovi věnovali a několik

² DLABACZ, Johann Gottfried. Wanhall, Johann Baptist. In: Allgemeines historisches KünstlerLexikon. sv. 3, Praha, 1815. str. 324–331.

³ Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku, Praha 1966.

⁴ GERBER, Ernst Ludwig. Wranitzky (Paul). In: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: Kühnel, 1814.

⁵ Jež na Vaňhala ostatně sám vzpomíná ve svých pamětech. Ditters von Dittersdorf, Karl: Vzpomínky hudebníka 18. století, Praha 1959.

⁶ GRASSL, MARKUS. „Vanhall, Johann Baptist.“ LITERATUR. In Laurenz Lütteken (Ed.), MGG Online (2016–). Article first published 2006. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535505>.

⁷ BORKOVÁ, Alena: Jan Křtitel Vaňhal. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record_record_detail&id=5062.

⁸ Bryan, P., Hosar, H., & Badley, A. (2022, September 22). Wanhall [Vanhall, Vanhal, Wanhal, Wanhall], Johann Baptist. Grove Music Online. Retrieved 25 Mar. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000029007>.

jejich prací je uvedeno na konci hesla v seznamu literatury. Heslo je nejpodrobnější ze všech doposud zmíněných. Zabývá se Vaňhalovým životem (včetně problematiky správného psaní jeho jména – stejně jako v MGG, zmiňuje i Vaňhala jako varhaníka v Opočně) i jeho dílem; obsahuje i provizorní soupis nám známých Vaňhalových děl, využívající několika dílčích Vaňhalových tematických katalogů (Weinmann, Bryan, Jones, Hosar et al., viz podkapitulu o tematických katalozích). Vaňhalově mešní tvorbě se věnuje jeden odstavec, ač velice povrchně, neboť „Wanhal’s sacred music has not yet been studied thoroughly.“⁹ Uvádí, že v současné době je Vaňhalovi připisováno 54 mší, přičemž jen u 20 z nich je autorství jisté. Nechybí ani věta o nedostatku mešních autografů: „*The lack of autographs makes Wanhal’s masses difficult to date, but dated copies show that the most ambitious settings were written in the 1770s.*“¹⁰ O varhanních sólech ve mších se článek (pochopitelně) nezmiňuje; pojednává ale symfonie, komorní skladby, nenalezené opery i sólová díla, mezi nimi např. 72 klavírních sonát či Vaňhalovy koncerty, přičemž „*According to Dlač, among Wanhal’s earliest compositions were concertos for organ and violin.*“¹¹ Několikrát je zmíněna Vaňhalova pedagogická činnost, jeho cesty a pobyty v zahraničí,¹² ale hlavně je vyzdvihována jeho role jako vídeňského skladatele 2. pol. 18. stol.: „*From the studies carried out so far, it is clear that Wanhal was one of the best composers of the time – innovative, imaginative, and original. He was also influential, but to what extent is difficult to assess. (...) Wanhal’s music, in turn, contributed to the development of Viennese musical style*“¹³

Důležitým textem je bezpochyby diplomová práce Františka Fišera *Jan Vaňhal (rod a mladá léta prožitá v Čechách) a jeho varhanní skladby* z roku 1966.¹⁴ Práce má dva díly; první z nich se podrobně zabývá Vaňhalovým životem, hlavně jeho původem, část druhá se zabývá Vaňhalovými varhanními skladbami. O Vaňhalových mších není v textu zmínka, podrobně jsou ale pojednány didaktické varhanní skladby a preludia a fugy. Na konci práce je tematický katalog Vaňhalových varhanních děl¹⁵ i obrazová příloha zmiňovaných kostelů a dalších míst.

⁹ Bryan, P., Hosar, H., & Badley, A. Wanhal [Vanhall, Vanhal, Waňhal, Wanhall], Johann Baptist. Grove Music Online.

¹⁰ Bryan, P., Hosar, H., & Badley, A. Wanhal [Vanhall, Vanhal, Waňhal, Wanhall], Johann Baptist. Grove Music Online.

¹¹ Což zmiňuje i Alena Borková v ČHS.

¹² Vše zmíněné se nachází i v heslech v u Dlač, v ČHS a MGG.

¹³ Bryan, P., Hosar, H., & Badley, A. Wanhal [Vanhall, Vanhal, Waňhal, Wanhall], Johann Baptist. Grove Music Online.

¹⁴ FIŠER, František. Jan Vaňhal (rod a mladá léta prožitá v Čechách) a jeho varhanní skladby. Praha, 1966. Diplomová práce. FFUK, Katedra dějin hudby. Dále jen Fišer.

¹⁵ Tematický katalog s incipity je rozdělen do čtyř oddílů: A. Učebnice generálbasu, B. Instruktivní skladby, C. Vlastní skladby varhanní, D. Varhanní koncerty. Fišer, část II., s. 98–117.

V průběhu posledních let vzniklo na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy několik dalších závěrečných prací s vaňhalovskou tematikou. V diskurzu výzkumu o J. K. Vaňhalovi se tak objevilo nemálo nových informací a hodně odvedené práce. K dispozici je nyní např. konkrétní soupis pramenné situace Vaňhalových ofertorií v Čechách a spartace a analýza jeho dvou ofertorií in C „*Laudes Deo corde puro*“ a „*Eja chori jubilemus*“ Michaely Dobošové,¹⁶ analýza a návrh kritické edice Vaňhalova *Stabat Mater* od Elišky Šedivé (roz. Bastlové),¹⁷ a srovnávací studie šesti Vaňhalových klavírních koncertů od Martiny Pospíšilové.¹⁸ Pro tuto bakalářskou práci je ovšem nejdůležitější text Šárky Háleckové o mešní tvorbě J. K. Vaňhala s podrobnou analýzou a spartací vybraných tenorových árií.¹⁹ Jedná se o tři tenorové árie: Quoniam ze mši Nokki 53 (A2) a Nokki 47 (G2) a árii Domine Deus Rex coelestis z „Missy in Es“, kterou údajně Weinmann neeviduje. Podle *Catalogu* lze ale najít incipit této árie pod mší Nokki 37. Jedná se o tutéž mši, kterou Weinmann označil jako Eb4. *Catalogus* eviduje jeden pražský pramen uložený v ČMH, který popisem odpovídá tomu, který uvádí Hálecková, je u něj ale uvedena chybná signatura CZ-Pnm XXXII E 105 místo CZ-Pnm XVIII B 24, se kterou Hálecková pracuje. Incipit uvedený na muzejním záznamu kromě chybného předznamenání (2b místo tří) skutečně odpovídá houslovému incipitu Kyrie I u mše Nokki 37 (Eb4). Tvrzení, že Weinmann danou mši nezná, se kterým Hálecková pracuje a které bylo jedním z klíčových faktorů pro výběr konkrétního pramenu k analýze,²⁰ je tedy nepravdivé. Správně ale dospívá k názoru, že Vaňhalovo autorství je vzhledem k podobnosti s dalšími analyzovanými mšemi skutečně pravděpodobné.²¹

Alena Borková nenapsala pouze vaňhalovské heslo pro ČHS – skladateli se sama dlouhodoběji věnovala. V roce 1969 vyšla ve čtvrtletníku Hudební věda její studie *Konfrontace Vaňhalova klavírního stylu s klavírním stylem Mozartovým*.²² Ve studii se zabývá srovnáváním klavírních sonát Vaňhala a Mozarta, Vaňhalovy sonáty rozděluje do čtyř období a polemizuje nad tím, zda a jak na sebe skladatelé měli či mohli mít vliv. Podobně se i tato bakalářská práce

¹⁶ DOBOŠOVÁ, Michaela. *Drobná duchovní díla Jana Křtitele Vaňhala*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010.

¹⁷ BASTLOVÁ, Eliška. *Stabat Mater Jana Křtitele Vaňhala*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011.

¹⁸ POSPÍŠILOVÁ, Martina. *Klavírní koncerty J. K. Vaňhala – studie srovnávací*. Diplomová práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2015. O dva roky dříve vznikla i bakalářská práce na podobné téma: POSPÍŠILOVÁ, Martina. *J. K. Vaňhal: Klavírní koncert A dur*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2013.

¹⁹ HÁLEČKOVÁ, Šárka. *Jan Křtitel Vaňhal – mešní tvorba*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2012.

²⁰ Hálecková, s. 20.

²¹ Hálecková, s. 68-69.

²² Borková, Alena: *Konfrontace Vaňhalova klavírního stylu s klavírním stylem Mozartovým* (Hudební věda 1969, s. 312-322). Dále jen Borková: *Konfrontace*.

zabývá drobným srovnáním Vaňhalových varhanních sól s těmi od Haydna a Mozarta. V roce 1971 vyšla v hudební revue *Opus musicum* její stať *K problematice české emigrace 18. stol. – J. Kř. Vaňhal*,²³ která se nezabývá ani tak českou emigrací jako spíše analýzou faktorů, které vedly k oblibě Vaňhalova díla. Borková podrobně rozebírá Vaňhalovy melodické postupy a další skladební prostředky, občas je porovnává s Mozartem či jinými skladateli téže doby a bere v potaz i socioekonomický aspekt nutné líbivosti skladatelových děl.²⁴ Pro svůj podrobný rozbor vyjadřovacích prostředků v díle J. K. Vaňhala bude stať dále v práci citována.

Asi nejdůležitější biografickou studií Vaňhalova života zůstává stále i po letech (studie vyšla v roce 1990) text Stanislava Klímy *K biografii Jana Vaňhala (1739–1813)*.²⁵ Klíma ve své práci porovnává informace z různých dobových svědectví, autobiografií, dopisů a současných slovníkových hesel (Grove, Riemann, MGG, ČSHSOI) i muzikologických studií a snaží se „opravit nepřesné údaje, upozornit na omyly, zrekapitulovat známé skutečnosti a doplnit je novými.“²⁶ Vzhledem k odbornosti a pečlivosti, s jakou Klíma text napsal, poslouží studie jako podklad k biografické části této práce.

Mši jako hudební útvar pojednávají i další hudební slovníky. Heslo z Grove Music Online²⁷ je velice obsáhlé, ale zmiňuje Vaňhala pouze v kontextu pastorálních mší 18. století. Ač ve své obsáhlosti rozebírá i vídeňskou mešní tradici 2. pol. 18. století, pojednává pouze o mších M. a J. Haydna či W. A. Mozarta. Z Mozartových hovoří o jeho salzburských „missa brevis“ mších, o jejich polytextualitě a nevelké fugovosti. Jmenovitě ale upozorňuje na mši J. Haydna *Missa in honorem BVM (hXXII:4)*, známou také jako „*Große Orgelmesse*“ a na existenci koncertantního varhanního partu v ní. Peter Ackermann ve slovníkovém heslu MGG „Messe“²⁸ pojednává útvar mše ještě o něco přehledněji. Při definici missarum solemnum zahrnuje možnost varhanních sól a Vaňhala zmiňuje v kontextu progresivních vídeňských autorů.

²³ Borková, Alena: *K problematice české emigrace 18. století – J. Kř. Vaňhal* (*Opus musicum* 3, 1971, č. 9-10, s. 285-291). Dále jen Borková: *Emigrace*.

²⁴ Borková: *Emigrace*, s. 290.

²⁵ Klíma, Stanislav V. *K biografii Jana Vaňhala (1739-1813)*. in: *Hudební věda*, XXVII, č. 4, 1990, s. 327–343. Dále jen Klíma.

²⁶ Klíma, s. 327.

²⁷ McKinnon, J., Gollner, T., Gómez, M., Lockwood, L., Kirkman, A., Arnold, D., & Harper, J. (2001). Mass. Grove Music Online. Retrieved 25 Mar. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000045872>.

²⁸ PETER ACKERMANN, *Art. Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, 18. Jahrhundert in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht September 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535309>.

Mešní tvorbě 18. století se zaměřením na *Missu Solemnis* F. X. Brixiho se věnuje také nedávno obhájená bakalářská práce Simony Deščíčkové.²⁹

Figurální mši (specificky na Moravě) se podrobně věnuje studie Jiřího Sehnala *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti*,³⁰ případně také jeho text *Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století*.³¹ Sehnal pečlivě charakterizuje fenomén figurální mše, popisuje formu mše v 18. století jako takovou, dotýká se i dobové provozovací praxe a zastoupení repertoáru na jednotlivých kůrech napříč celou Moravou. Studie jsou kvalitní českou odbornou literaturou na téma figurálních mší a dávají nám poznat, že mše J. K. Vaňhala byly vcelku rozšířené.

Z důležitých muzikologických počínů je nutno zmínit také knihu *The Vienesse Concerted Mass of Early Classic period*³² Bruce MacIntyre. Jak již název vypovídá, celá publikace se věnuje vídeňské koncertantní mši. Kromě dobového kontextu a podrobného popisu této formy jako takové také zahrnuje komplexní analýzu sedmdesáti dvou mší osmadvaceti autorů, kteří v letech 1741-1783 pracovali ve Vídni a jejichž díla zde byla nepochybně provedena.³³ Mezi tyto mše zahrnul i tři díla J. K. Vaňhala. Konkrétně se jedná o mše Nokki 10 (C7), Nokki 44 (G4) a Nokki dubious 5 (F3). Vaňhalovo autorství poslední zmíněné mše je však sporné.³⁴ MacIntyre při práci vycházel z Weinmannova katalogu, který tehdy teprve vznikal; on sám ale Vaňhalovi přiřknul autorství „asi šedesáti mší“.³⁵ Jeden celý oddíl publikace je navíc věnován krátkým medailonkům autorů projednávaných mší, tudíž i Vaňhalovi. Ale, jak píše Šárka Hálečková: „*Studie neobsahuje žádnou konkrétní analýzu Vaňhalovy mše. Studie se snaží určit obecně platné znaky mešní tvorby vybraného okruhu a je shrnutím dílčích, ve studii však nepublikovaných analýz mší různých autorů, s uvedením příkladů.*“³⁶ Zmíněná publikace je i tak pro tuto práci důležitá, i proto z ní v průběhu následujících kapitol bude hojně citováno.

²⁹ DEŠČÍČKOVÁ, Simona. *Missa Solemnis Františka Xavera Brixiho*. Bakalářská práce, vedoucí Niubo, Marc. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2024.

³⁰ SEHNAL, Jiří. *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2020. 159 stran. Dále jen Sehnal: *Figurální mše*.

³¹ Sehnal: *Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století* (*Hudební věda* 33, 1996, s. 159–177). Dále jen Sehnal: *Figurální hudba*.

³² MacIntyre Bruce C.: *The Vienesse Concerted Mass of Early Classic period*, Ann Arbor (Michigan 1986). Dále jen MacIntyre: *ConM*.

³³ MacIntyre: *ConM*, s. 7-9.

³⁴ Hosar, Halvor K.: *Catalogus novus Wanhali*. MacIntyre ovšem uvádí jednoznačnou autenticitu jako kritérium výběru mší k analýze (MacIntyre, s. 9).

³⁵ MacIntyre: *ConM*, s. 90.

³⁶ Hálečková, s. 14.

MacIntyre napsal také studii o Vaňhalově „jediné“³⁷ pastorální mši Nokki 44 (G4): *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*.³⁸ Na dlouhou dobu se jednalo o jedinou existující studii zaměřenou na nejen Vaňhalovu duchovní tvorbu obecně, ale dokonce specificky na jeho mešní tvorbu – a na jednu konkrétní mši. MacIntyre v úvodu píše, že současný (1996) výzkum naznačuje, že Vaňhal napsal okolo padesáti mší, zatímco Milan Poštolka pro *New Grove Dictionary* v roce 1980 přisuzoval Vaňhalovi mši 60, přičemž Weinmann ve svém katalogu vyjmenovává mši 47.³⁹ Poukazuje to na problematiku autorství Vaňhalových mší. Jinak se ale studie zabývá zmíněnou pastorální mší Nokki 44, která varhanní sólo neobsahuje, protože z tohoto hlediska nebude tato MacIntyrová studie pro tuto bakalářskou práci zásadní.

Nejdůležitější v tomto kontextu je ovšem již zmíněná disertační práce Halvora K. Hosara *His name Immortal*.⁴⁰ Hosar se v ní podrobně věnuje Vaňhalově mešní tvorbě, poskytuje na ní i na jeho život nový náhled, věnuje se i nezvykle velké sbírce Vaňhalových mší v cisterciáckém klášteře v Oseku. Je to také první a zatím jediná publikace, která již pracuje s novým výše v textu již zmíněným katalogem Vaňhalovy tvorby.

Neopomenutelnou studií je také disertační práce Aleny Borkové⁴¹ z roku 2023, jež kromě katalogu duchovních kompozic obsahuje také velice podrobný stav bádání o Vaňhalovi a jeho díle. Pečlivě mapuje veškerou českojazyčnou odbornou literaturu o Vaňhalovi a jeho díle. O zahraniční produkci ví, tolik s ní ale nepracuje. Za zásadní chybu ovšem považují fakt, že nepracuje s novým Catalogem. Borková tak sestavila katalog duchovních kompozic, do čehož patří i mše, které ale označuje pouze Weinmannovým číslem, a ne číslem Nokki. Popírá tím validitu *Catalogu*, který není bezchybný, ale může být zásadním pomocníkem při dalším vaňhalovském výzkumu.

³⁷ MacIntyre: *Pastoral Mass*, s. 118: „Vanhal apparently wrote only one pastoral mass: the *Missa Pastoralis* in G.“ MacIntyre se zde odkazuje na Weinmanna.

³⁸ MacIntyre Bruce C.: *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition* in: JONES, David Wyn, ed. *Music in eighteenth-century Austria*. 1st publ. Cambridge: Cambridge University Press, ©1996. xi, 291 s. ISBN 0-521-45349-6. Dále jen MacIntyre: *Pastoral Mass*.

³⁹ MacIntyre: *Pastoral Mass*, s. 113.

⁴⁰ HOSAR, Halvor K., 2019. *His name Immortal: five studies in the sacred music of Johann Baptist Vanhal*. [Skjåk]: Hosar musikk- og betrevitartenester.

⁴¹ Borková, Alena: *Duchovní kompozice Jana Křtitele Vaňhala uložené v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2023.

3. Biografie⁴²

Jan Křtitel Vaňhal, jak je v češtině Vaňhal nazýván, se narodil jako Jan Ignatius Wanhal 12. května 1739 v Nechanicích.⁴³ Mezi jeho příbuznými se nacházelo několik hudebníků, dalo by se tedy říci, že jej hudba obklopovala již od dětství.⁴⁴ Základní vzdělání získal na nechanické farní škole asi v letech 1745-1749 a následně studoval dva roky na německé škole v Maršově pod vedením rektora Jana Jiřího Kozáka mimo jiné němčinu, zpěv či hru na housle. Asi v roce 1752 se Vaňhal vrátil do Nechanic, kde následně vypomáhal na farní škole kantorovi Antonínu Erbanovi, který se mu odvděčoval výukou zpěvu, hry na housle, na klavír a na varhany a výukou základů kompozice. Roku 1758 se stal Vaňhal pomocníkem na farní škole v Opočně. O rok později odešel do Hněčevse zastávat místo místního školního rektora a regenschoriho. V novém působišti se seznámil s tamním děkanem Matějem Novákem, jenž ho vedl ke studiu hry na housle, violu d'amour a komponování. Vaňhal sám už v tuto dobu komponoval skladby pro sólové housle, houslové koncerty i varhanní skladby.

Začátkem šedesátých let, ovšem zřejmě ne dříve než na podzim roku 1761,⁴⁵ odcestoval Vaňhal, pravděpodobně s hraběnkou Schaffgotschovou, do Vídně.⁴⁶ Zde se věnoval kompozici (skládal převážně instrumentální skladby), živil se také jako učitel i hudebník. Dařilo se mu natolik dobře, že se mu povedlo se vykoupit z nevolnictví. Seznámil se třeba Josephem Haydnem a stýkal se např. i s Karlem Dittersem von Dittersdorfem, svým vrstevníkem, který mu nejspíše byl „průvodcem“ a pomáhal mu seznámit se s Vídní, s důležitými lidmi a s vídeňskými hudebními zvyklostmi.⁴⁷ Oba jsou napsáni na seznamu hráčů

⁴² Biografické údaje vychází ze studie Stanislava V. Klímy, která obsahuje ověřené a asi nejpodrobnější dostupné informace i Vaňhalově životě. Doplnuji také informacemi od Hosara (ty cituji), neboť jeho práce je mladší a nabízí nový náhled na některé skutečnosti, částečně i kvůli neznalosti české vaňhalovské biografické odborné literatury či nedostatečné obeznamosti s ní (pro podrobnosti viz kapitolu Stav bádání). Hosar má ale k dispozici i některé novější publikace, které v Klímově době nebyly k dispozici, např. *Das Haus Schaffgotsch – Das wechselvolle Schicksal einer schlesischen Adelsdynastie* z roku 2009 od Arkadia Kuzio-Područka.

⁴³ O historii rodiny píše František Fišer ve své diplomové práci z roku 1966. Hosar také uvádí některé informace o možných Vaňhalových předcích. Pro účely této práce ale není potřeba se historií rodiny zabývat.

⁴⁴ Klíma, s. 239.

⁴⁵ Klíma, s. 330. Hosar tvrdí, že Vaňhal jel do Vídně až po roce 1760; dále na základě dostupných pramenů a literatury přemýšlí, zda se dá čas více specifikovat, nedochází však k jednoznačnému závěru. Nabízí ale možnost, že Vaňhal začal ve Vídni skládat až později – po roce 1764. To by ale znamenalo přehodnotit současné smýšlení např. o jeho symfonické tvorbě. Hosar, s. 34-36.

⁴⁶ Dlouhou dobu panovala otázka, zda patronkou byla hraběnka Colloredo-Mansfeldová nebo hraběnka Schaffgotschová (např. Klíma 330-331). Hosar tvrdí, že šlo téměř jednoznačně o hraběnkou Schaffgotschovou, jak tvrdí Dlabač, a to na základě dedukce ohledně (v anonymním nekrologu) zmiňovaného portugalského velvyslance, jenž se oženil se sestrou hraběte Schaffgotsche (Hosar, s. 33-34) a na základě informací z publikace *Das Haus Schaffgotsch – Das wechselvolle Schicksal einer schlesischen Adelsdynastie* z roku 2009 od Arkadia Kuzio-Područka a konzultací ním.

⁴⁷ Hosar, s. 37.

prvních houslí při provedení Gluckovy opery *Orphée et Euridice* v Burgtheater 14. července 1763. To je také první písemná zmínka o Vaňhalově hudebních aktivitách ve Vídni.⁴⁸

V této době se také Vaňhal seznámil s hrabětem Janem Nepomukem Erdödyem a baronem Izákem Wolfgangem Rieschem. Zřejmě za podpory druhého zmíněného⁴⁹ odcestoval v květnu 1769 na studijní pobyt do Itálie. Už před touto cestou ale napsal pár duchovních děl, ovšem pravděpodobně ne mši: nejstarší dochovaný datovaný rukopis duchovní skladby (zde offertoria), který lze bez větších pochybností skutečně přisoudit Vaňhalovi, pochází z roku 1770.⁵⁰ V té době už byl ovšem Vaňhal v Itálii. Tam navštívil významná hudební centra, zejména Benátky, kde strávil první rok svého italského pobytu, Bolognu, Ferraru, Florencii, Neapol a Řím, studoval skladby místních autorů a sám komponoval. Je možné, že v Parmě navštívil Christopha Willibalda Glucka, ale není to jisté – v gluckovské literatuře se o Gluckově setkání s Vaňhalem nepíše. V Římě se ale Vaňhal stýkal s Leopoldem Gassmannem, kterému pomáhal při rozepisování partitur a údajně i sám skládal některé árie do jeho oper.⁵¹ V této době Vaňhal napsal i dvě vlastní opery na Metastasiovy texty: *Demofonte* a *Il trionfo di Clelia*, které se bohužel nedochovaly. V roce 1771 se Vaňhal vrátil společně s Gassmannem do Vídně.

Po svém návratu do Vídně Vaňhal odmítl kapelnické místo v Drážďanech, které mu nabídl baron Riesch. Tvrdí se, že byl v tu dobu nemocný – snad duševně chorý – každopádně se ale pravděpodobně ještě roku 1771 vyléčil. V roce 1772 ho ve Vídni vyhledal Charles Burney.

Během sedmdesátých let Vaňhal opakovaně jezdil do Varaždinu na panství hraběte Erdödyho, nějaký čas strávil i v Prešpurku. V Chorvatsku a Uhrách se Vaňhal intenzivně věnoval kompozici duchovní hudby: skládal mše, litanie, moteta, pro varaždinské uršulinky napsal dnes nezvěstné⁵² oratorium *Umučení Páně*. Konvent uršulinek je jedinou církevní institucí, se kterou lze Vaňhala do určité míry spojovat, nachází se v něm totiž unikátní, ač malá sbírka Vaňhalových děl, např. jediná symfonie dochovaná v autografu.⁵³ Větší množství

⁴⁸ Hosar, s. 34.

⁴⁹ Hosar, s. 40.

⁵⁰ Jedná se o ofertorium z kláštera Seitenstetten, A-SEI F XI 2 (IX) (Weinmann XXe:C1). Nejstarší datovaný rukopis některé z Vaňhalových mší (Nokki 10) byl nalezen v Herzogenburgu a je z roku 1777, A-H 897. Hosar, s. 39-40, pozn. 117 a 118.

⁵¹ Bryan se domnívá, že se jednalo o operu *Ezio*, která byla v Římě uvedena v rámci karnevalových slavností v roce 1770. Hosar dodává, že partitura této opery se nachází ve Vídni pod signaturou A-Wn Mus.Hs.19220 a dále, že složka partů téže opery je uložena na stejném místě pod signaturou A-Wn Mus.Hs. 19221. Hosar, s. 42, pozn. č. 123.

⁵² Hosar tvrdí, že oratorium mohlo být objeveno pod jménem jiného autora působícího v té době ve Varaždinu – Leopolda Ebnera. Rukopis je datovaný – Ebner byl v té době pouze jednadvacetiletý, oratorium navíc obsahuje dva violové party, což byla v této době ve Vídni „móda“, v Chorvatsku ovšem nikoliv. Hosar, s. 44-46, pozn. č. 137.

⁵³ Bryan C28. Hosar, s. 45, pozn. 138.

Vaňhalových duchovní skladeb než v Chorvatsku, je ovšem dochováno v Čechách a na Moravě.⁵⁴

V roce 1784 navštívil Vaňhal Čechy, je možné, že na pozvání některého českého šlechtice. Po návratu do Vídně o něm není mnoho informací, pravděpodobně ale dále komponoval a účastnil se společenského života. Navštěvoval Leopolda Koželuha či Stephena Storaceho. Z jedné takové návštěvy pochází historka italského tenoristy Michaela Kellyho, který ve svých pamětech uvádí, že jeden večer hrálo kvarteto ve složení Haydn – Dittersdorf – Mozart – Vaňhal. V roce 1795 se Vaňhal setkal s Bohumírem Dlabačem, který byl pravděpodobně obeznámen i s Vaňhalovou duchovní tvorbou, neboť Vaňhalovy mše se nacházejí i ve sbírkách na Strahově, kde Dlabač působil.

Na přelomu století psal Vaňhal i programní klavírní kusy či didaktické skladby, které ve Vídni i vydával tiskem. Ohledně konce Vaňhalova života není mnoho zpráv; údajně krátce před smrtí napsal čtyři mše.⁵⁵ Jan Křtitel Vaňhal zemřel 20. srpna 1813 ve věku 74 let na záskrt. Veškerý svůj majetek, zahrnující i jeho autografy, odkázal vdově po knihkupci, paní Mößleové.⁵⁶

⁵⁴ Hosar, s. 45.

⁵⁵ Nokki 06 a 42, další dvě „mše“ mohla být dvě offertoria. Všechna čtyři zmíněná díla byla v letech 1817 a 1818 vydána ve Vídni S. A. Steinerem. Pro větší podrobnosti viz Hosar, s. 52, pozn. č. 158.

⁵⁶ Rita Steblin, „The Viennese Concert for Mechanical Organ in 1798 with Works by Mozart and Haydn ...“, Mozart Studien – Band 24, ed. Manfred Hermann Schmid (Vienna: 2016, Hollitzer). S. 197.

4. Mše v 18. století

Tématu figurální mše „klasické“ Vídně 18. století se věnuje již zmíněná monografie Bruce MacIntyre.⁵⁷ Navzdory jemným výtkám této publikaci, které vyslovuje Hosar a které jsou parafrázovány výše,⁵⁸ zůstává MacIntyrová studie ideálním východiskem pro podrobnější studium mší tohoto typu. Proto je tato práce spolu se studiemi prof. Sehnala⁵⁹ použita jako hlavní zdroj informací pro tuto kapitolu.

4.1. Figurální mše

Figurální mše, tedy vícehlasé vokální či vokálně-instrumentální zhudebnění mešního ordinária,⁶⁰ má dnes již dlouhou tradici. Velkým milníkem tohoto fenoménu se stal tridentský koncil (1545–1563), který stanovil jednotnou formu slavení liturgie v katolické církvi, a na němž se „podařilo obhájit postavení figurální hudby v liturgii.“⁶¹ V roce 1600 následně vyšlo *Caeremoniale episcoporum*, jež obsahovalo i kapitolu o hudbě při liturgii. Jiří Sehnal konkrétněji uvádí: „*Kapitola věnovaná hudbě hovoří zejména o gregoriánském chorálu, který nazývá cantus, o provádění některých liturgických zpěvů formou alternatim a o sólové varhanní hře. Kromě varhan zakazuje použití jakýchkoliv dalších nástrojů. (...) Ačkoli o figurální mši samostatně nehovoří, počítá s ní jako se samozřejmostí. Vyplývá to z jejího zákazu při mších za zemřelé, kde ji nazývá musica figurata.*“⁶² Tradice provozování hudby při mši sahá k samému počátku slavení liturgie, ale např. oproti omezenému množství nápěvů gregoriánského chorálu pro mešní ordinárium vzniklo figurálních mší nesrovnatelně více.⁶³

V průběhu mše byly přednášeny nebo zpívány různé texty, které lze rozdělit do dvou skupin. Jednou skupinou jsou texty „vlastní“, tzv. proprium – tedy texty měnící se podle toho, co je ten konkrétní den za příležitost, který je svátek či slavnost atp. Druhou skupinou jsou texty stabilně přítomné v každé mši, tzv. ordinárium: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus) a Agnus Dei.⁶⁴ Tyto texty se od svého vzniku a zařazení do liturgie nezměnily. Každá z těchto částí měla své nezaměnitelné místo v liturgii celého obřadu: „Kyrie je odpovědí

⁵⁷ MacIntyre: *Concerted Mass*.

⁵⁸ Viz kapitolu Stav bádání.

⁵⁹ Sehnal: *Figurální mše*. Sehnal: *Figurální hudba*.

⁶⁰ SEHNAL, *Figurální mše*, s. 7: „Figurální hudbou se vždy rozuměla chrámová vícehlasá hudba jak vokální, tak vokálně-instrumentální.“

⁶¹ SEHNAL: *Figurální mše*, s. 6.

⁶² SEHNAL: *Figurální mše*, s. 6. Toto pravděpodobně vysvětluje i nízkou četnost výskytu figurálních rekviem.

⁶³ SEHNAL: *Figurální mše*, s. 7–8.

⁶⁴ MacIntyre: *ConcM*, s. 42–43.

na úvodní kající modlitby kněze a Gloria předchází úvodní modlitbu celebranta. Credo uzavírá čtení osobním vyznáním víry. Sanctus je pokračováním modlitby díkůvzdání započaté prefací a doprovází začátek kánonu; Benedictus oznamuje Kristův „příchod“ při proměňování. Agnus Dei doprovází podávání svatého přijímání výzvou obětnímu beránkovi a prosbami o milosrdenství a pokoj.⁶⁵ Bavíme-li se o nedělních a slavnostních mších (neboť při feriálních se Gloria a Credo nezpívalo zpravidla), kompletní ordinárium bylo vskutku přítomné vždy, kromě doby adventní a postní, kdy se vypouštělo Gloria a kromě velikonoční Vigilie, kdy se vynechávalo Agnus Dei.⁶⁶ Pro tuto práci je vzhledem ke zkoumanému materiálu důležitá pozice a liturgická funkce hlavně částí Gloria a Sanctus (Benedictus), případně Agnus Dei.

Figurální mši či mešním cyklem se vždy rozumí zhudebnění právě mešního ordinária.⁶⁷ Při mši zpravidla zaznívá celé;⁶⁸ figurální mše, ve kterých jsou nějaká slova či fráze z textů ordinária vynechána, jsou vcelku ojedinělé, ač ne neexistující. Skladatelovým přispěním také mohlo docházet k opakování některých částí textu, čímž docházelo ke zvýraznění obsahu oněch slov.⁶⁹ Specifickým případem je i rozdělení delšího textu (Gloria, Credo) v missae breves do jednotlivých hlasů; text tak sice nezazní postupně (různé hlasy mohou zpívat naráz různé části textu⁷⁰) a někdy ani v každém z hlasů (v některých hlasech může být některá část textu zcela vynechána⁷¹), ale zazní kompletní, a navíc na menší ploše. Ulrik Michels dává za příklad Gloria z Haydnovy Malé varhanní mše.⁷² Tu v této souvislosti zmiňuje i MacIntyre; vzniklou „změť hlasů“ označuje za ne nepodobnou středověkému polytextuálnímu motetu.⁷³ Podobné zacházení s textem můžeme najít v kratší verzi mše Nokki

⁶⁵ MacIntyre: ConcM, s. 43. „Indeed, the Mass Ordinary should be seen only within the context of the entire Mass liturgy. The Kyrie is a response to the priest's opening penitential prayers, and the Gloria prepares the opening prayer (Collect) of the celebrant. The Credo concludes the readings and lessons with a personal creed. Then the Sanctus continues the prayer of thanksgiving begun by the Preface and accompanies the start of the Canon; the Benedictus announces Christ's "arrival" at consecration. Finally, the Agnus Dei accompanies the distribution of Communion with calls to the sacrificial lamb and pleas for mercy and peace.“ Volně přeloženo autorkou práce za pomoci umělé inteligence (ChatGPT) 19.4.2025.

⁶⁶ MacIntyre: ConcM, s. 39.

⁶⁷ SEHNAL: Figurální mše, s. 7: „Figurální hudbou se vždy rozuměla chrámová vícehlasá hudba jak vokální, tak vokálně-instrumentální. (...) Pod pojmem figurální mše rozumíme zhudebnění jejích stálých částí, tzv. ordinaria: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus (...).“ Srovnej s SEHNAL, Jiří. Figurální mše, s. 16: „Za figurální mše lze označit i případy, kdy mše byla sice tichá, ale hudebníci při ní prováděli jinou hudbu než mešní ordinarium (missa sub qua musica).“

⁶⁸ MacIntyre píše, že navzdory veškerým papežským bulám a císařským nařízením, skladatelé projevovali jistou kreativitu v zacházení s textem, zejména v poslední čtvrtině 18. století. MacIntyre: ConcM, s. 125.

⁶⁹ SEHNAL: Figurální mše, s. 6. MacIntyre: ConcM, s. 124.

⁷⁰ MacIntyre: ConcM, s. 124.

⁷¹ SEHNAL: Figurální mše, s. 16. MacIntyre: ConcM, s. 125.

⁷² Michels, s. 355: „Amen v Haydnově varhanní mši je nezvykle dlouhé oproti samotnému Gloria. Celkový rozvrh je vyvážený. Získaný čas využívá Haydn k tomu, aby nechal v Benedictus volně koncertovat soprán a varhany; sólo dalo mši její název.“

⁷³ MacIntyre: ConcM, s. 124.

10 (C7; konkrétně prameny CZ-Pnm XLVI B 222 a CZ-Pnm XLVI B 223), kde je část textu Gloria vyloženě vynechána.⁷⁴

Většina figurálních mší obsahuje i část Gloria, jež je předepsána jen pro nedělní mše a svátky (kromě adventní a postní doby), z čehož vyplývá, že figurální mše byly určené spíše pro slavnostní příležitosti než pro běžné feriální mše.⁷⁵ Občas se dá ale setkat se figurální mší, která obsahuje pouze Kyrie a Gloria, jako tomu bylo podle italské tradice. Pokud se ve slavnostní dny sloužilo v kostele vícero mší za jedno dopoledne, figurální byla pouze jedna hlavní, tzv. missa summa.⁷⁶ Důležitá ovšem byla i místní tradice slavení liturgie, např. v Manheimu byly dle Mozarta mše velmi krátké a Benedictus byl nahrazován hraním varhan, v Salzburku arcibiskup Colloredo požadoval mše ne delší než třičtvrtě hodiny.⁷⁷

Duchovní hudba měla umocňovat zbožnost věřících a velebit Boha. Světský ráz hudby tedy měl být co nejmenší – ač se to ne vždy dařilo, do kostelů totiž hojně pronikaly prvky tvorby symfonické i operní. Vzhledem k dobové praxi, kdy autoři mnohdy psali jak opery (a další sekulární hudbu), tak mše a další drobné duchovní skladby, je to ovšem pochopitelné, těžko se míšení stylů mohli vyvarovat.⁷⁸ Duchovní hudba byla však až téměř do konce století vnímána jako stylově odlišná od jiných druhů hudby (jmenovitě od opery a komorní hudby).⁷⁹ O dobové recepci tohoto fenoménu podrobněji pojednává MacIntyre.⁸⁰ Mnohdy byla produkce duchovní hudby regulována nařízeními „svrchu“.⁸¹ Duchovní hudba také měla spolu s výzdobou kostela „vyplňovat prostor“ mezi celebrantem a věřícími, kteří byli od skutečného dění mše vzdáleni jak fyzicky (loď kostela od presbytáře, kde se u oltáře zády k lidu sloužila mše), tak významově, neboť mše byla sloužená latinsky a málo kdo jí skutečně rozuměl.

Na nacvičování (nejen) nových mší nebylo moc času – i vzhledem k velkému hudebnímu provozu v kostelích. Většina hudby se tedy hrála a zpívala víceméně z listu, tzv. prima vista.⁸² To znamenalo dvě věci – zaprvé na tuto skutečnost museli být hudebníci zvyklí a hru z listu dobře ovládat, zadruhé skladatelé museli psát takovou hudbu, aby ji zkušený hráč skutečně zahrál zvládl. Duchovní hudba byla mnohdy vnímána jako zboží, jako užitková

⁷⁴ Ač tato úprava pravděpodobně nepochází z pera samotného skladatele. Více viz kapitolu Analýza – Mše Nokki 10.

⁷⁵ Sehnal: Figurální mše, s. 8. MacIntyre: ConcM, s. 39.

⁷⁶ SEHNAL: Figurální mše, s. 8.

⁷⁷ MacIntyre: ConcM, s. 41.

⁷⁸ MacIntyre: ConcM, s. 54.

⁷⁹ MacIntyre: ConcM, s. 47.

⁸⁰ MacIntyre: ConcM, s. 41–42, 47–56.

⁸¹ Např. Hofreskript z roku 1754, zakazující používání trumpet a tympánů (což se ale Vaňhala nijak nedotklo, neb ještě ve Vídni nebyl) či dekrety Josefa II. Z roku 1783, jež výrazně ovlivnily duchovní život nejen ve Vídni, ale i v celé habsburské monarchii. MacIntyre: ConcM, s. 45–46.

⁸² MacIntyre: ConcM, s. 28. Sehnal: Figurální mše, s. 14.

hudba⁸³ (Gebrauchsmusik) v nejlepším slova smyslu. Skladatelé ji často psali z povinnosti vyplývající například z jejich postu (regenschori aj.); mnohdy pro ně psaní nové chrámové hudby bylo jen vedlejší činností k jejich zaměstnání.⁸⁴ Vaňhal byl v tomhle výjimkou – nezastával žádné stálé kostelní místo, i proto je překvapivé, že zkomponoval takový počet mší. Byl jedním z „prvních nezávislých umělců.“⁸⁵

S tímto se ovšem pojí umělecká úroveň mší. Mešní ordinárium bylo figurálně zhudebněno mnohokrát. Při množství oněch existujících zhudebnění se ale ovšem nutně musíme setkat s nestejným skladatelským umem: ne každý kus může být definicí originality. Potřeba respektovat dobové konvence činila vyhnutí se dobovému průměru obtížným. Prof. Sehnal píše: „Jestliže výsledek uspokojoval očekávání, která na něj kladl klérus a přítomní věřící, splnila figurální mše a její interpreti svůj úkol. Z tohoto úhlu pohledu bychom mohli všechny figurální mše považovat v podstatě za užitkovou hudbu. Je dokonce možné, že toto účelové hledisko někdy převažovalo. Je pro ně typické, že se až do konce 18. století v popisech slavnostních mší o jejich umělecké hodnotě nic bližšího nedovídáme.“⁸⁶

4.1.1. Missa solemnis a missa brevis

Mnohé mše byly nazývány pouze Missa či Sacrum; když už byl ovšem název⁸⁷ specifikovanější, rozlišovalo se mezi „Missa solemnis“ a „Missa brevis“. Missa solemnis v tomto případě označovala slavnostní mši, např. s bohatším nástrojovým obsazením (trumpety, tympány⁸⁸), jež bývala zpravidla delší než missa brevis (tzn. krátká), kterážto byla střídmejší co do obsazení i do délky.⁸⁹ Bruce MacIntyre uvádí konkrétně následující rozdělení:

Missa brevis

1. Short Mass for ordinary Sundays or smaller churches (with elements of abbreviation such as fewer movements and polytextuality)
2. Simple setting (mostly for chorus; few solos; „church trio“ orchestra)

Missa solemnis (better: *Missa longa*)

⁸³ Sehnal: Figurální mše, s. 8. MacIntyre: ConcM, s. 36.

⁸⁴ Pro podrobnosti viz MacIntyre: ConcM, s. 36.

⁸⁵ MacIntyre: ConcM, s. 30.

⁸⁶ Sehnal: Figurální mše, s. 8.

⁸⁷ MacIntyre: ConcM, s. 5: „Missa brevis and missa solemnis actually appear seldom as titles in the sources.“

⁸⁸ Jejich používání v roce 1750 zakázal papež Benedikt XIV., aby zamezil probíhající sekularizaci obyvatelstva. SEHNAL: Figurální mše, s. 63. Také MacIntyre: ConcM, S. 3.

⁸⁹ SEHNAL: Figurální mše, s. 16.

1. Elaborate, extensive setting of festive character (often including arias, solo ensembles, fugues, etc.); a „number Mass“
2. Usually with trumpets and timpani (i.e., an expanded orchestra)⁹⁰

Jako typické znaky missae breves uvádí například již zmíněnou polytextualitu, absenci fug, menší četnost sól, větší stylovou jednoduchost nebo třeba existenci Kyrie a Gloria jako ucelených jednolitých částí (tzn. Kyrie se nedělí na Kyrie-Christe-Kyrie apod.).⁹¹

4.2. Role varhan

„(...) the organ has a central role in all of these Masses. Austrian composers also frequently enriched their settings with one or two solo interludes for the instrument.“⁹²

Kostelní orchestry bývaly menší než orchestry v koncertních sálech, dnes by se skoro dalo říci, že mše byly „komorní“ hudbou.⁹³ V dochovaných materiálech (v případě mši se jedná hlavně o rukopisné opisy rukopisů či tisků⁹⁴) jsou totiž většinou všechny hlasy zastoupené pouze jednou. Duplikátní hlasy se objevují jen výjimečně (např. v bohatších institucích). MacIntyre i Sehnal tvrdí, že jednotlivé hlasy tedy byly obsazovány jen jedním hudebníkem,⁹⁵ což ovšem nelze s jistotou potvrdit. Jisté ovšem je, že tutti – „sborovéL – části málokdy počítaly s celým sborem.

Varhaník měl důležitou pozici. Kromě dalšího hraní během bohoslužby (preludia, improvizace, doprovody žalmů aj.) hrál varhaník v každé části koncertantní mše basso continuo, málo kdy se tedy stalo, že by varhany přestaly hrát.⁹⁶

Varhany, stejně jako další nástroje, mohly mít několik funkcí: ripieno (tutti), colla parte, basso continuo nebo obligato/concertanto.⁹⁷ V každé ze zkoumaných mší v této práci lze nalézt tyto aspekty, poslední zmíněná funkce je ale hlavní předmětem zájmu této práce.

Varhany byly součástí pomyslného „Viennese church trio“. MacIntyre tento pojem uvádí v souvislosti s instrumentací mší, kdy doprovod dvou houslí a bassa continua, tedy

⁹⁰ MacIntyre: ConcM, s. 6.

⁹¹ MacIntyre: ConcM, s. 111.

⁹² MacIntyre: ConcM, s. 107.

⁹³ MacIntyre: ConcM, s. 97.

⁹⁴ Sehnal: Figurální mše, s. 31.

⁹⁵ Sehnal: Figurální mše, s. 20. MacIntyre: ConcM, s. 97.

⁹⁶ MacIntyre: ConcM: s. 100 a s. 106.

⁹⁷ MacIntyre: ConcM, s. 98.

varhan a violone, byl součástí každého nástrojového obsazení jím zkoumaných mší, přičemž další stálíci byl čtyřhlasý sbor. Označení „Viennese church trio“ ale není ideální, neboť tato skupina nástrojů se k doprovodu chrámové hudby používala na různých místech v Evropě již od dob „baroka“.⁹⁸

V barokní figurální hudbě měly varhany především doprovodnou funkci.⁹⁹ Pro toto hraní basové melodie (mnohdy obsazené také fagotem či violonem¹⁰⁰) a doplňování harmonie (varhanní party byly zpravidla psané formou číslovaného basu) nebylo zapotřebí velkých varhan. Krátká oktáva v manuálu i pedálu (který se ovšem spíše nepoužíval), byla vcelku obvyklým jevem¹⁰¹: Mozart i Haydn s ní „počítali jako se samozřejmostí.“¹⁰² MacIntyre uvádí, že rakouské varhany měly pedál vůbec málokdy.¹⁰³ Pro hraní typických generálbasových varhanních partů zpravidla stačil i malý pozitiv, zatímco velké varhany se uplatnily převážně v sólové hře.¹⁰⁴ O té toho dle prof. Sehnala mnoho nevíme¹⁰⁵; píše jen, že „samostatnou hru varhan požadovalo *Caeremoniale* výslovně jen během pozdvihování (*toccata per l'elevazione*). Naříkavý způsob hry měl při tomto úkonu připomenout věřícím Kristovo utrpení na kříži.“¹⁰⁶ Tento fakt se zřejmě propsal do mešních cyklů prostřednictvím občasných varhanních sól (organo concertato) v Benedictus¹⁰⁷. MacIntyre zkoumá tři „organ solo Masses“ – jedná se o mše, které jsou tak občas nazývány, neboť „jedna nebo více částí má vypsany vlastní part pro varhaníkovu pravou ruku.“¹⁰⁸ Píše také, že podle Landona byla tato varhanní sóla „vždy nahlížena jako jakási rakouská specialita.“¹⁰⁹

Na Moravu (kde byly mimo jiné také provozovány skladby J. K. Vaňhala) se kupříkladu varhanní sóla dostala až v poslední třetině 18. století, nejčastěji v částech Kyrie, Gloria (Gratias, Quoniam), Benedictus a Agnus.¹¹⁰ „Měla povahu klasické dvojhlasé věty pro cembalo, kde pravá ruka hrála rychlé a ozdobné pasáže, zatímco levá ruka doprovázela

⁹⁸ MacIntyre: ConcM, s. 96.

⁹⁹ SEHNAL: Figurální mše, s. 17.

¹⁰⁰ SEHNAL: Figurální hudba, s. 160–161. MacIntyre: ConcM, s. 106. Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby (Cikrle, Karel – Sehnal, Jiří: Příručka pro varhaníky, Rosice 1999, s. 149–195), s. 186.

¹⁰¹ MacIntyre: ConcM, s. 106.

¹⁰² SEHNAL: Figurální mše, s. 18.

¹⁰³ MacIntyre: ConcM, s. 106: „Austrian organs at this time rarely had pedals, (...)“.

¹⁰⁴ SEHNAL: Figurální mše, s. 18. Viz také SEHNAL: Figurální hudba, s. 160.

¹⁰⁵ SEHNAL: Figurální mše, s. 18 a 19.

¹⁰⁶ SEHNAL: Figurální mše, s. 9.

¹⁰⁷ MacIntyre: ConcM, s. 106: „Such solos are most commonly found in the „Benedictus“ where an organ introduction provides a kind of elevation music.“.

¹⁰⁸ MacIntyre: ConcM, s. 106: „(...) one or more movements have an independent part written out for the organists's right hand.“. Srov. Sehnal: Figurální mše, s. 18.

¹⁰⁹ MacIntyre: ConcM, s. 106. Viz také poznámku 47 ke kapitole 4, tamtéž s. 711, kde uvádí příklady dalších mší tohoto typu.

¹¹⁰ SEHNAL: Figurální mše, s. 18.

prevážně jen basovými tóny, někdy akordicky figurovanými. Nacházíme je ve skladbách Hantkeho, Rutky, Haberhauera a dalších.¹¹¹ Tato charakteristika vcelku odpovídá Vaňhalovým, Haydnovým i Mozartovým varhanním sólům.

Stav vídeňských varhan, zdá se, však nebyl v 18. století nejlepší. Píše o tom Charles Burney: mnohé varhany byly rozladěné, v katedrále sv. Štěpána bylo rozladěných všech snad pět nástrojů, které se tam nacházely. Komentuje ale i způsob hry: „[Varhany] which I heard this morning is but a poor one, and as usual, was much out of tune; it was played, however, in a very masterly, though not a modern style.” MacIntyre si ovšem troufá vyslovit tezi, že pro tato krátká sóla většinou nebylo zapotřebí žádné výjimečné technické vyspělosti.¹¹² Tato skutečnost ohledně nepořádně opečovávaných varhan je vskutku překvapivá, vezmeme-li v potaz používání tohoto nástroje jako continua k většině instrumentální hudby provozované v kostelích.¹¹³

4.3. Duchovní hudba ve Vídni

Duchovní hudba hrála ve Vídni osmnáctého století větší roli, než jakou bychom jí lehce mohli v našem sekulárně orientovaném světě dnes prisuzovat.¹¹⁴ Kromě veřejných mší se, často za spoluúčasti hudby, konaly i nešpory, litanie, procesí, poutě a další církevní obřady, i státní svátky měly církevní pozadí. Tudiž by se dalo říci, že církev a církevní hudba zaujímaly přední pozici ve vídeňském hudebním životě. Ve Vídni také působila dvě hudební bratrstva (jedno z nich bratrstvo svaté Cecílie, právě pro jehož potřeby mohlo být zkomponováno velké množství svatocecílských mší, vznikajících v této době, tedy i po dobu fungování bratrstva mezi lety 1725–1783), velký vliv měli jistě bezpochyby i jezuité, u kterých se učili například Dittersdorf, Gassman, Michael Haydn či Christoph Sonnleithner.¹¹⁵

Ve vídeňských kostelích byla vokální i instrumentální hudba využívána při mnoha příležitostech. Jednalo se o mešní ordinárium a proprium, mše za zemřelé, votivní mše, ofícium, procesí, poutě i čistě instrumentální vstupy – varhanní mezihry, intrády či hudbu k obětování a přijímání.¹¹⁶ Koncertantní mše se během dnů, kdy byla slavnost, prováděly ve

¹¹¹ SEHNAL: Figurální mše, s. 18.

¹¹² MacIntyre: ConcM, s. 106: „Usually no exceptional technical prowess is required for these short solos.“

¹¹³ MacIntyre: ConcM, s. 27.

¹¹⁴ MacIntyre: ConcM, s. 13.

¹¹⁵ MacIntyre: ConM, s. 13–17.

¹¹⁶ Pro podrobnější přehled viz MacIntyre: ConM, s. 17–18.

všech velkých kostelích napříč katolickou Evropou, v jižním Německu a v Rakousku – tedy i ve Vídni – se ale provádění takových mší mimo půst stalo přímo normou.¹¹⁷ Čím větší slavnost, tím více času a prostředků pro doprovodnou hudbu, píše MacIntyre. Nezdráhá se ani říci, že „churches should be considered among the earliest „concert halls“ in Vienna.“¹¹⁸ V osmnáctém století byly ve Vídni mše komponované zpravidla pro chrámové provedení. Koncertní provedení nebylo zvykem (srov. pařížský concert spirituel), ač svým obsazením a velikostí mohla kostelní provedení koncert připomínat. V tomto prostředí psal mše i J. K. Vaňhal: vídeňský concert spirituel byl totiž založen až v roce 1819, šest let po Vaňhalově smrti.¹¹⁹

Jak moc velký vliv měla duchovní hudba na další druhy hudby je nejisté, ale obecně převládá názor, že duchovní hudba byla spíše konzervativní a nové prvky si půjčovala odjinud.¹²⁰ Oproti tomu měla duchovní hudba s jistotou velký podíl i na vídeňské „hudební ekonomice“. Hudebníci se mnohdy zabývali jak hudbou duchovní, tak hudbou komorní i tvorbou operní, aby si vydělali na živobytí. Vedle divadel a šlechtických paláců byly kostely dalším místem (ač ne nejlépe placeným), kde byli zaměstnáváni vídeňští hudebníci. Nebylo ani neobvyklé, aby hudebník zastával několik různých pozic, o které v církevních institucích až do josefínských reforem v roce 1783 nebyla nouze. Bylo možné se uplatnit jako ředitel kůru, varhaník, zpěvák, instrumentalista či dokonce jako kalkant.¹²¹ O to je překvapivější, ne-li úctyhodnější, že Vaňhal (alespoň dle nám doposud známých informací) nezastával stálé místo na žádném z vídeňských kůrů. Je zatěžko hodnotit, zda je to dobře či ne; jisté je, že po josefínských reformách přišlo mnoho hudebníků o své zaměstnání.

¹¹⁷ Leuchtmann, s 189.

¹¹⁸ MacIntyre: ConM, s. 18–19.

¹¹⁹ MacIntyre: ConcM, s. 37–38.

¹²⁰ MacIntyre: ConM, s. 26.

¹²¹ MacIntyre: ConM, s. 19–20.

5. Pramenná základna

Prameny ke studiu mší Jana Křtitele Vaňhala se nacházejí na mnoha místech ve střední Evropě. Jedná se převážně o rukopisné opisy, ač několik mší bylo vydáno i tiskem. Zcela však chybí Vaňhalovy autografy.¹²² Tato bakalářská práce se zabývá téměř výhradně prameny, jež se nachází v Českém muzeu hudby v Praze; výjimkou je rukopis CZ-Pu 59 R 6039 z Národní knihovny a rukopisy CZ-Psj 18, CZ-Psj 246 a CZ-Psj 203 ze sbírky svatojakubských minoritů, nacházející se v současné chvíli ke katalogizaci v HO NK.

Tvorba J. K. Vaňhala stále nemá dokončený ucelený tematický katalog. V průběhu let bylo sestaveno několik dílčích katalogů; dlouhá léta sloužil jako hlavní přehled *Themen – Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal* Alexandera Weinmanna,¹²³ který obsahoval soupis celé Vaňhalovy tvorby kromě symfonií, neboť Weinmann již tehdy počítal s katalogem tvorby symfonické, který sestavoval Paul R. Bryan pro svou práci *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*.¹²⁴ Ač se tvorbě katalogu Weinmann věnoval pečlivě, nestihl katalog dokončit před smrtí; zároveň byl při jeho vytváření zcela odkázán na knihovní záznamy, které mu ze socialistického Československa poslaly tamní knihovny, které obsahovaly velké množství pro Weinmanna nedostupných vaňhalovských rukopisných pramenů. I proto je katalog nekompletní, mnohdy se zdvojenými záznamy některých děl.¹²⁵ V současné době ale vzniká *Catalogus novus Wanhalii*, nový vaňhalovský online katalog.¹²⁶ Tento záměr oznámil Allan Badley již roce 2012, ale nakonec je *Catalogus* skupinovým projektem (v roce 2015 převzal zodpovědnost Halvor K. Hosar), vznikajícím online – proto, aby informace v něm obsažené mohly být průběžně upravovány a aktualizovány. Projekt nyní vzniká ve spolupráci výzkumných skupin „Intrada“ z University of Auckland a skupiny „The Classical Ages“ z University of Trondheim (NTNU).¹²⁷ *Catalogus*

¹²² MacIntyre: Pastoral Mass Tradition. S. 115: „None of Vanhal's masses can be dated exactly; there are no known autograph scores. Several masses have only a *terminus ante quem* deduced from a dated copy.“

¹²³ Alexander Weinmann (Hrsg.), *Themen - Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, 2 Bd., Wien 1988.

¹²⁴ Paul R. Bryan, *Johann Wanhal, Viennese Symphonist. His Life and His Musical Environment*, Stuyvesant/New York, 1997.

¹²⁵ Weinmann někdy používal houslový incipit, jindy incipit zpěvního hlasu. Z toho důvodu jsou některé mše vedeny dvakrát. O existenci některých mší naopak Weinmann vůbec nevěděl.

¹²⁶ Katalog v současné době obsahuje záznamy o Vaňhalových mších (jejich soupis byl publikován jako vůbec první), o mších rekviem a o litaních. Chystá se seznam mariánských antifon, symfonií a koncertů. Seznam mší obsahuje mše rozdělené podle tónin, dále sporné mše, mše nesprávně přiřazené Vaňhalovi a mše ztracené a nekompletní. Jednotlivé záznamy obsahují popis mše, incipity, seznam pramenů, bibliografii, případně vydání a nahrávku (např. Nokki 10).

¹²⁷ HOSAR, H. K. (2021). FIRST BOUNTY OF THE NEW WAÑHAL CATALOGUE. *Eighteenth Century Music*, 18(2), 326–327. doi:10.1017/S1478570621000014. Dále jen Hosar: First Bounty.

je editován Halvorem K. Hosarem, jež se Vaňhalovi vědecky dlouhodobě věnuje: jeho disertační práce *His name Immortal*¹²⁸ zešíroka pojednává o Vaňhalově mešní tvorbě.

Catalogus v současné době používá dočasné označení pro jednotlivá díla: *Nokki xx*.¹²⁹ Katalog je rozdělen podle jednotlivých forem. V budoucnu se plánuje nahradit označení *Nokki* vaňhalovskými čísly; číslování *Nokki* bude ale stále přiřaditelné k číslům novým.¹³⁰ Vzhledem ke skutečnosti, že číslování *Nokki* je v současné době nejlepším systémem možného označení Vaňhalových mší, pracuje se v této práci právě s číslováním *Nokki*; čísla v závorkách jsou čísla mší podle Weinmannova katalogu.

¹²⁸ HOSAR, Halvor K., 2019. *His name Immortal: five studies in the sacred music of Johann Baptist Waňhal*. [Skjåk]: Hosar musikk- og betrevitartenester.

¹²⁹ Xx = číslo. „Nokki“ bylo jméno kočky rodičů Halvora K. Hosara, jež se zaběhla a o několik měsíců později byla nalezena živá více než 200 kilometrů od místa bydliště. Viz Hosar: First Bounty. Viz také Hans Erik Kjosbakken, ‘Katten Nokki kom seg til Ålesund frå Skjåk’, Fjuken, <https://www.fjuken.no/Nyheiter/2018/01/05/Katten-Nokki-kom-seg-til-Ålesund-frå-Skjåk15854592.ece> (accessed 8 April 2025).

¹³⁰ Hosar: First Bounty.

5.1. Výběr pramenů

Při výběru pramenů posloužil především právě *Catalogus novus Wanhalii*. Bylo s ním pracováno jako se spolehlivým zdrojem informací o existenci a výskytu vaňhalovských rukopisů; nutno ale zdůraznit, že spolehlivým, nikoliv však neomylným. Občas nepřesně napsané signatury jednotlivých rukopisů ale nebyly vyloženě problematické, neb záznamy jednotlivých mší obsahují i prokliky na naskenovaný lístkový katalog ČMH,¹³¹ který díky tomu posloužil jako druhý hlavní zdroj informací o mších. V *Catalogu* ovšem zcela chybí například záznam o existenci některých rukopisů – např. rukopisu české provenience CZ-Pu 59 R 6039, obsahujícím v této práci pojednávanou mši Nokki 10 (C7) nebo o rukopisu CZ-Pnm VI b 196 obsahující bakovský opis mše Nokki 12 (C4).

Podle záznamů v *Catalogu* a na základě lístkového katalogu ČMH byly vytipovány mše potenciálně obsahující varhanní sólo, a to buď na základě popisu mše v katalogu (vycházejícího z přepisu titulní strany opisu), nebo na základě názvu: Missa solemnis.¹³² Některé mše navzdory předpokladu sólo neobsahovaly, např. Nokki 36¹³³ a 47¹³⁴, ve kterých je existence sólo uvedená na pramenech z Brna, ale v pramenech z ČMH se žádné sólo v opisech téže mše nevyskytuje.

Ohledání pramenů ukázalo, že varhanní sólo se nacházejí v šesti mších: Nokki 00, Nokki 10, Nokki 12, Nokki 40, Nokki 50 a Nokki 58, přičemž ve třech z nich (Nokki 10, 12 a 58) v části Quoniam (respektive Gloria – Nokki 10), ve dvou v části Benedictus (Nokki 40 a 50) a v jedné mši je sólo dokonce v obou zmíněných částech (Nokki 00). Některé ze mší se v ČMH nacházejí ve vícero opisech. Velká většina z nich je dochována v partech, pouze pramen XLVI B 222 (Nokki 10) je partitura.

Informace uváděné u popisů jednotlivých pramenů vychází ze záznamů *Catalogu* a z vlastního průzkumu opisů. Pro větší přehlednost je přiložená shrnující tabulka.

¹³¹ A jiné katalogy; práce se ale, jak již bylo zmíněno, zabývá téměř výlučně prameny dostupnými v ČMH.

¹³² Ač orientování se podle názvu mše není stoprocentně spolehlivé: mše nebyly nijak standardně systémově nazývané, mnohdy si autor vystačil s názvem *Missa* či *Messe*, případně s označením tóniny či dedikací světců. Missa solemnis navíc byla původně označením liturgickým, nikoliv hudebním. „Mass titles are of secondary importance and should be interpreted carefully and not necessarily as indicators of style.“ (MacIntyre: ConcM, s. 3–7). Mohou tedy existovat mše obsahující varhanní sólo, o jejichž slavnostnosti se z názvu nedozvíme. Pro potřeby této bakalářské práce ale byl výběr pramenů podle názvů *Missa solemnis* plně dostačující.

¹³³ CZ-Bm A 17556. Je možné, že se jedná pouze o místní modifikaci: brněnské rukopisy obsahují trombónové party (dle zmíněné signatury dokonce trombónové sólo v Agnus Dei, kde má údajně být i varhanní sólo), které se v jiných rukopisech nevyskytují. Jedná se o opis z brněnského kláštera minoritů.

¹³⁴ CZ-Bm A 20818. U tohoto rukopisu je ovšem poznámka „Only title page seen. This title page seems to have nothing to do with the manuscript itself.“. In: Hosar: *Catalogus*, Nokki 47.

Mše	Weinmann	Tónina	Varhanní sólo	sóla - počet	Signatura CZ-Pnm...	Rok	Provenience	Obsazení	Další vyskyt opisů (zdroj: <i>Catalogus</i>)
Nokki 00	/	C dur	Benedictus & Quoniam	127 (Q), 60 (B)	XVIII A 153	O. Horník 3.5.1903; vznik blízký Vaňhalovi?	Polná	SATB, vl 1,2, ob 1,2, clno 1, 2, timp, org	/
Nokki 10	C7	C dur	Gloria	109	XLVI B 222	1836	Strahov	SATB, vl 1, 2, vla, org	Brno, Brno Rajhrad, Teplá, Břevnov (Haydn), Vídeň, Göttweig, Herzogenburg, Schlierbach, Bonn, Burgstädt, Mnichov, Ottobeuren, Pasov, Varšava
					XLVI B 223	1838	Strahov	SATB, vl 1, 2 obligato, vl 1, 2 rip, vla, clno 1+2, org	
					XLVI B 224	1816	Strahov	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clno 1, 2 (in C), org	
					XLVII B 453	1780?	Strahov	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clno 1, 2, org (vlne)	
					XVIII A 154	O. Horník 1901	Heřmanův Městec	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, cor 1, 2, vlne, cello, timp, org	
Nokki 12	C4	C dur	Quoniam	109	CZ-Pu 59 R	cca 1800	Vyšehrad (?)	SATB, vl 1, 2, vla, vlne, ob 1, 2, clno 1,2, timp, org	Brno, klášter Stams, Ottobeuren, Waigolshausen, Bratislava, Trenčín, Švýcarsko - klášter Einsiedeln, Polsko - Gniezno
					6039		Praha, kostel sv. Jakuba		
					CZ-Psj 18	1779	Jakuba	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clno 1, 2, vlne, org+org	
					VI b 196	1803	Bakov	SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, timp, org	
					XXXII E 43	Nejpozději 1785 (Hosar)	Osek	SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1,2, timp, org	
Nokki 12b	C4	C dur	Quoniam	333	CZ-Psj 246	"Cca 1775-1790"	minorité, kostel sv. Jakuba	SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1, 2, timp in C, vlne jen na Credo, org	Brno, klášter Stams, Ottobeuren, Waigolshausen, Bratislava, Trenčín, Švýcarsko - klášter Einsiedeln, Polsko - Gniezno
					XXXIII A 17	Pravděpodobně 1785	Osek	Ch1: SATB, vl concertino 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1, 2, vlne, timp, org; Ch2: SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1, 2, vlne	
					XXXIII B 8	Pravděpodobně 1785	Osek	Ch1: SATB, vl concertino 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1, 2, timp, org; Ch2: SATB, vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, clno 1, 2, vlne	
					XVIII B 19	O. Horník 1904	Vyšehrad (?)	SATB, vl 1,2, vla, vlne, ob 1,2, clno 1,2, org	
					XVIII B 22	O. Horník 1903	Chrudim	SATB, vl 1, 2, vla, ob 1, 2, clno 1, 2, org	
Nokki 40	F1 & F4	F dur	Benedictus	124	XXXII D 201 (XXXIII B87)	1783	Osek	STB, vla, ob 1, 2, clno 1,2, timp, vlne, org	Brno, Vídeň, Sv. Florián, Herzogenburg, Harburg
Nokki 50	A1	A dur	Benedictus	177	XXXII E 151	/	Osek	SATB, vl 1 conc., 2, vla conc., ob 1 conc., 2, clno 1, 2, cello conc., timp, org conc.	Brno Rajhrad, datovaný 30. 1. 1831
Nokki 58	B1	B dur	Quoniam	110	XVIII B 23	O. Horník 6.10.1901	Heřmanův Městec	SATB, vl 1,2, vla, ob 1,2, clno 1, 2, org	Mnichov, Kremsmünster, Sv. Florian
					XXXII E 42	/	Osek	SATB conc, vl 1, 2, vla, cello, oboe 1, 2, clno 1, 2, tmbn 1, 2, timp, org conc.	
					CZ-Psj 203	1782	minorité, kostel sv. Jakuba	SATB, vl 1 (Benedictus solo zvlášť), 2, vla, ob 1, 2, clno 1, 2 (in B), vlne, org	

5.1.1. Nokki 00

Mše Nokki 00 je poměrně dlouhá mše (1005 taktů) v C dur a varhanní sóla obsahuje rovnou dvě: v Quoniam a v Benedictus. Weinmann tuto mši neeviduje. Podle *Catalogu* existuje pouze v jednom opisu, který se nachází právě v ČMH. Autorství není stoprocentně jisté, ale je velmi pravděpodobné. Nasvědčuje tomu např. právě podoba varhanního partu v Quoniam, ve kterém autor pracuje s jednotaktovým motivem z houslí z Et incarnatus. Tečka nad N ve skladatelově jménu by podle Hosara mohla naznačovat, že rukopis vznikl v prostředí Vaňhalovi blízkém.

5.1.1.1. CZ-Pnm XVIII A 153

Jedná se o rukopis, který původně pochází z Polné a později byl součástí sbírky O. Horníka. Na jeho opsání se podílelo několik písarů.¹³⁵ Rukopis má dva obaly: jedny „desky“ z notového papíru, nadepsané česky O. Horníkem. Dále je napsáno:

C = dur || Mše slavn. | pro | soprán, ale, tenor, bas, 1. a 2. housle, 1. a 2. | oboe, 1. a 2. klarina, tympany a varhany | slož. | Jan Křt. Vaňhal. | (17¹³⁶39-1813.) || OHorník | 19 3/5 03

Druhé desky již nejsou nadepsané Horníkem:

N. 24 || Missa sol: in C | a | 4 Vocibus | Violinis 2^{bus} | Obois 2^{bus} | Corni Clarinis duobus | Tympana adjuncta con Organo || Authore Waňhal || pro choro Polnensi || S. Pro: | Reg: || Darem z Polné || 19 3/5 03 OHorník

Varhanní part je nadepsaný *Organo Concertante* a má 15 stránek. Jedná se tedy o čtyři sešité listy papíru. Vnější list je počmáraný, což ztěžuje (ač neznemožňuje) čtení zápisu z první strany. Jedná se o číslovanou basovou linku, přičemž varhanní sóla jsou vypsaná na dvou notových osnovách, pravá ruka je notována v sopránovém klíči, levá v basovém. Pedál se v partu nevyskytuje.

Na opisování se podíleli alespoň čtyři písari; rozdíly rukou jsou naprosto zjevné. Party Canto a Alto a Organo Concertante psal jeden, party Tenore a Basso druhý, part Violino primo třetí; part Violino secundo je napsaný na notovém papíru větších rozměrů a světlejším inkoustem než např. part Violino primo; na stejném notovém papíře jako Violino secundo jsou pátou rukou napsány party obou hobojsů a klarin (clarino secundo in E, kousek první stránky partu první klariny je odtržen); part tympanů je napsán na zvláštním listu papíru, notové osnovy jsou narýsované ručně a inkoust je propitý skrz papír, psáno snad další rukou.

¹³⁵ Např. party altu, basu a prvních houslí byly každý napsán jinou rukou.

¹³⁶ Číslo 7 je přepisem, původně byl letopočet chybně napsán jako 1839.

V Sanctus je ve všech hlasech tužkou dopsán jako kontrafaktum ne úplně dobře čitelný text Magnificat, v sopránu je text Magnificat i v dílčí části Kyrie II.

5.1.2. Nokki 10

Nokki 10 je jednou z Vaňhalových nejopisovanějších a nejrozšířenějších mší s varhanním sólem v Quoniam. *Catalogus* eviduje 22 kopií, vychází přitom i z Weinmanna, Troldey či RISMu, přičemž existuje minimálně o jeden opis více. Mše se vyskytuje na několika místech v Rakousku,¹³⁷ Německu,¹³⁸ Polsku¹³⁹ a v Čechách.¹⁴⁰ Další opis této mše se vyskytuje v Národní knihovně ČR pod signaturou 59 R 6039, který ovšem *Catalogus* neeviduje.

Jedná se o jednu z mála Vaňhalových mší, jež byla vydána v novodobé edici¹⁴¹ a také nahrána.¹⁴² Quoniam této mše – tedy část s varhanním sólem – se vyskytuje i jako dílčí část Gloria mše Nokki 11b, která zřejmě existuje v jediném známém exempláři, a to v archivu v Bartensteinu (D-BAR Ba 120). Tento opis je i digitalizovaný a přístupný online.¹⁴³ *Catalogus* ale nepředpokládá, že bylo toto kontrafaktum původního Quoniam bylo Vaňhalovým dílem.

Jen v Českém muzeu hudby se nachází minimálně pět opisů Vaňhalovy mše Nokki 10; čtyři z nich pochází ze strahovského kláštera. Jejich specifikem je na titulní straně napsaný rok provedení konkrétního opisu; většina strahovských pramenů tedy pochází až z 19. století. Mezi opisy se vyskytuje několik variant této mše, nejmarkantnějším rozdílem je však využití pretextovaného Quoniam jako Gloria v opisech XLVI B 222 a XLVI B 223.

5.1.2.1. CZ-Pnm XLVI B 222

Jedná se o jeden z opisů strahovské provenience s poznamenaným rokem 1836. Pod signaturou se neskrývají party, ale o sešitá partitura v tvrdých deskách, na kterých je napsáno: *MISSA || Wanhal: Missa Nro: 1, in C majore. Partitur.*

Na první straně je uveden i autor:

¹³⁷ Vídeň (RISM), opatství Göttweig (Weinmann a Riedel), Herzogenburg (Weinmann) a Schlierbach (Weinmann). Zdroj: *Catalogus*.

¹³⁸ Univerzita Bonn (MacIntyre), Burgstädt (RISM), Mnichov (RISM), opatství Ottobeuren (Haberkamp a RISM), Pasov (RISM a Haberkamp). Zdroj: *Catalogus*.

¹³⁹ Hnězdno (neznámý zdroj), Varšava (Weinmann). Zdroj: *Catalogus*.

¹⁴⁰ Teplá, Brno (Weinmann), Rajhrad (Weinmann), Kroměříž (Weinmann), Praha (sbírka kláštera minoritů od sv. Jakuba, nyní k dispozici v Klementinu; ČMH; Břevnov – tento opis nesprávně připsán J. Haydnovi). Zdroj: *Catalogus*.

¹⁴¹ Wanhal, Johann Baptist: *Missa in C* (Weinmann XIX:C7). Artaria Editions: Wellington 2001.

¹⁴² Vanhal, Johann Baptist: *Missa Pastoralis / Missa Solemnis*. Naxos Music: 2001.

¹⁴³ Permalink na varhanní sólo z Nokki 11b zde: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=3-217540-56>.

Missa | Nro: 1, in C majore || authore || Joanne Wanhall. || Gerlaci Strnischtie | ?ria | in Strahow.

Partitura nemá vypsané označení hlasů, jedná se ale o první a druhé housle, violu, SATB a basso continuo, přičemž bas je číslovaný pod notou, a nikoliv nad ní. Gloria začíná varhanním sólem, které je jinak součástí Quoniam v delší verzi Nokki 10. U začátku tohoto partu je poznámka Basso e Viola. Neobvyklým jevem je, že je pravá ruka varhan notována v houslovém, a nikoliv sopránovém klíči, jako je tomu u většiny ostatních zde probíraných pramenů. Quoniam Nokki 10 zde slouží jako hudba ke skoro celé části Gloria – kromě Cum Sancto, což je alla breve fuga. Text Gloria tedy nezazní celý, aby se vešel na kratší plochu Quoniam. Na samém konci partitury je pod druhým systémem napsaná poznámka Jm Norberu (?) Decb. [1]836.

5.1.2.2. CZ-Pnm XLVI B 223

Další ze strahovských opisů, tentokrát s letopočty 1838 a 1842. Notový papír je zřejmě předtištěn spolu s popisem papíru: *Leopold Stösselas Schwefelgasse 5 Kronen No 465*. Informace o varhanním sólu je krasopisně napsaná už na přebalu:

Missa | in C majore | a | 4 Vocibus | 2 Violinis | Viola | 2 Clarinis | et | Organo concerto || Authore Wanhall. || (jinou rukou) Gerlaci Strnischtie (?)ria in Strahow. || Wanhall: Missa {Nro:1} in C majore. [dále nečitelné]

Party ve složce obsaženými jsou SATB, dva party prvních a druhých houslí (obligato a ripieno), part violy, jeden part pro dvě clariny (dělí se).

Jedná se o opis s podobnou koncepcí Gloria jako v rukopisu XLVI B 222, s tím rozdílem, že Vaňhalova fuga Cum Sancto Spiritu je nahrazena jinou alla breve fugou od Christopha Sonnleithnera. Gloria jako takové je ovšem až na jeden ozdobnější konec fráze zcela stejné. Varhanní part je zapsaný ve třech osnovách, pravá ruka v houslovém klíči, spodní osnova každého třířádkového systému je značena jako „Fondamento“. Je otázkou, zda se jednalo o linku pro violone, případně violoncello, které jinak hrálo z varhanního partu, či zda se jednalo o přidání vypsání pedálový part.

5.1.2.3. CZ-Pnm XLVI B 224

Tento opis je nejstarší z trojice datovaných strahovských rukopisů, jak je vidět z titulní strany: *Annis: 1816; 820; 823; 826; 828; 831; 833; 835*. Zdá se tedy, že mše byla až do svého zkrácení v roce 1836 (viz popis pramene XLVI B 222) pravidelně provozována.

Titulní strana je hojně popsána:

Wanhall: Missa Nro: I. | in C maj. Ab. || Missa in C majore, | a | 4 Vocibus | 2 Violinis (Violino {o Flauto} concerto in Gloria) | Viola | 2 Obois | 2 Clarinis | et | Organo || Authore Wanhall. || Chori Strahowiensis. || Wanhall: Missa Nro: I; in C majore. (totéž ještě jednou ze strany)

Ve složce se vyskytují všechny vypsané party kromě flétnového, možná ale hrála flétna z houslového partu. Jedná se o delší – původní – verzi mše Nokki 10, kde se varhanní sólo vyskytuje v Quoniam. Opakování úvodního ritornelu není vypsané, ale označené „Da capo“ a pravá ruka je notovaná v C klíči. V Cum Sancto je originální Vaňhalova alla breve fuga.

5.1.2.4. CZ-Pnm XLVII B 453

Poslední ze strahovských rukopisů je dle lístkového katalogového záznamu ČMH z roku 1780. Obsahuje původní verzi Gloria s varhanním sólem v Quoniam. Tento opis je netypicky nazván „Sacrum solemne“:

Sacrum solemne in C. | a | Canto. Alto. Tenore. Basso. | Violinis II. | Obois II. | Clarinis II. | Altoviola. | con. | Organo. | Labore Joannis Vanhall. | pro usu. | Cajetani Siegl.

Hobojové party jsou neobvykle nadepsány zkomolenou francouzštinou: „hautboa“. Složka ale každopádně obsahuje všechny uvedené party. Sólový varhanní part je napsaný zvlášť na samostatném dvojlistu. Ve varhanním partu číslovaného basu je před Quoniam napsáno „Quoniam Solo et Concerto.“ a následuje Quoniam part pouze pro Violone, neb varhany mají své sólo vypsané jinde. Následná Cum Sancto fuga je originální Vaňhalova.

5.1.2.5. CZ-Pnm XVIII A 154

Opis je původem z Heřmanova Městce, což připsal O. Horník na titulní stranu:

Darem z kníž. Kinského archivu v Heřm. Městci. | (od p. řed. Quid. Havlasy¹⁴⁴) 19^{6/11}01
OHorník

Titulní strana jinak uvádí:

¹⁴⁴ Quido Havlasa (1839-1909) byl pedagog, hudební skladatel a většinu života ředitel kůru v Heřmanově Městci. Absolvoval roční kurz na pražské varhanické škole a od roku 1862 učil (Vodňany, Březnice, Jindřichův Hradec). Následně byl po dobu pěti let regenschorim v Novém Bydžově. V letech 1870-1876 žil na Balkáně na Banátu a v Chorvatsku. Byl kulturně i skladatelsky činný. Napsal několik pěveckých příruček, komponoval ale i ženské či mužské sbory, skladby církevní i lehčí kusy, jež vycházely jako přílohy hudebních časopisů (Hudební listy aj.). Čerpáno z: Biografický slovník českých zemí 23, Academia / Historický ústav, Praha 2020, s. 339. Dostupné také z: <https://biography.hiu.cas.cz/pageid/54506>.

Missa Solennia in C. | a | Canto, Alto, Tenore, Basso. | Violinis Duobus. | Alto Viola Oblig. | Obois 2^{bus} | Clarinis 2^{bus} | Tympanis | con | Organo. || Del.: Sig. Giovanni Wanhall.

Složka obsahuje navíc oproti obalu part violone a violoncella a dvou rohů, zřejmě místo chybějících partů klarin. Varhanní part se zřejmě zalíbil nějakému hlodavci, a proto je neúplný. Zdá se ale, že obsahuje nezměněné sólo v Quoniam, včetně následné Vaňhalovy fugy.

5.1.2.6. CZ-Pu 59 R 6039

Tento rukopis neeviduje ani Weinmann, ani Hosar, k nalezení je při vyhledávání na stránkách NK či v RISM online.¹⁴⁵ Jistým paradoxem je, že v NK se dlouhou dobu nacházely pouze tři Vaňhalovy mše,¹⁴⁶ z toho právě i ty dvě, které byly v roce 2001 vydané Artaria Editions: tedy Nokki 10 (C7) a Nokki 44 (G4)¹⁴⁷, Weinmann a tím pádem i Hosar přitom věděl pouze o druhé zmíněné. Jedná se o opis z pera Johanna Kuczery.

Missa = In C | a | Canto = Alto = | Tenore = Basso = | Violini = 2 = in dupplo. | Oboě = 2 = | Clarini = 2 = In C. | [stranou napsáno:] Tympani | [zřejmě vymazaný nápis Tromboni = 2 =] | Viola | con | Organo Solo in Quoniam | é Violone | Del Sigl: Giovanni Wannhall | Ex Mus: | Joan: Kuczera mpia

Dle RISMu je opis z doby okolo roku 1800 a obsahuje všechny zmíněné party. Varhanní part je nadepsán „Organo = Concerto“ a obsahuje originální Quoniam i s varhanním sólem.

5.1.2.7. CZ-Psj 18

Opis pochází od svatojakubských minoritů a v současné době se nachází v NK. Už titulní list předznamenává přítomnost varhanního sóla:

Missa pro festo S: Josephi Coper: | a | Canto Alto | Tenore Basso | Violinis 2^{bus}. | Obois 2^{bus}. | Clarinis 2^{bus} in C. | Viola. con Violone | et Organo in Quoniam Solo | Authore Vanhall | P: Methudii Kreibich p:t:R:Chori ad | S: Jacobum.

Ve složce jsou všechny výše uvedené party. Party basu a druhých houslí jsou datované: 6. a 15. září 1779. Ve složce se také nachází dva varhanní party, jeden zřejmě původní, obsahující celý part včetně sóla v Quoniam, druhý pozdější, psaný na větší papír,

¹⁴⁵ <https://rism.online/sources/1001009327>.

¹⁴⁶ CZ-Pu 59 R 6039, CZ-Pu 1275, CZ-Pu 59 R 1411.

¹⁴⁷ Třetí mši byla Nokki 59 (B5).

obsahující jen sólo v Quoniam přetransponované o celý tón níž; varhanní sólo je tak in B místo původního C. Oba party jsou ale nadepsané „Pleno in Positivo“, což jen podporuje tezi prof. Sehnala, že k doprovodu figurálních mší – a tedy i k varhanním sólům v těchto mších – stačil pozitiv.¹⁴⁸

5.1.3. Nokki 12

Dle Catalogu neexistují žádné známé misatribuce této mše, Nokki 12 navíc vykazuje znaky typické pro Vaňhalovy Domine Deus mše.¹⁴⁹ Weinmann označuje tuto mši jako C4. Nokki 12 existuje v mnoha opisech, přičemž některé z nich jsou velmi pozoruhodné. Nejstarší datovaný opis je z roku 1779 a pochází z Rajhradu. V ČMH se nachází čtyři prameny k této mši, tři z nich jsou z Oseka. Další prameny se nachází v Brně (ze zmíněného benediktinského opatství v Rajhradě a dále dle Weinmanna i u brněnských augustiniánů), na Slovensku – v Bratislavě a dle Weinmanna i v Trenčíně, v rakouském klášteře Stams, v Německu ve Waigolshausenu a u benediktinů v Ottobeurenu a dokonce dle Weinmanna i ve švýcarském Einsiedelnu a polském Hnězdu. V NK ČR se nachází pod signaturou CZ-Psj 246 pouze Credo až Agnus Dei této mše.

5.1.3.1. CZ-Pnm VI b 196

Jedná se o rukopis, který *Catalog* ani Weinmann neeviduje. Je datovaný, z roku 1803. Opisovačem byl Augustin Fibiger, pramen tedy pochází z Bakova.

Pramen nemá titulní stranu, jak je zvykem, nýbrž je nadepsán na obalových deskách, které se nedají otevřít; daly by se nazvat spíše jakýmsi „tubusem“, do kterého se listy vsouvají. Obsah – samotné party – se tak vyndávají poněkud obtížně. Přepis desek je následující:

I | ex C | Missa | ã | Canto, Alto, | Tenore, Basso, | Violino I^{mo}=, Violino II^{do}= | Viola I^{mo}=, Viola II^{do}= Obligl: | Oboa I^{mo}=, Oboa II^{do}= | Cornu I^{mo}=, Cornu II^{do}=, | Tympana, | con Organo Concertando. || Del: Siglre= Wanhall. || De Musica | Joannis Aug. Fibiger ?pia.

Obalové desky jsou zespodu podlepené violovým partem (část Gloria a začátek části Credo) blíže neurčené mše a árií Zuzanky *Venite, inginocchiatevi* z opery W. A. Mozarta *Figarova svatba* pro soprán a cembalo.

¹⁴⁸ SEHNAL: Figurální mše, s. 18. Viz také SEHNAL: Figurální hudba, s. 160.

¹⁴⁹ Vaňhalovy mše obsahující verš Domine Deus Agnus Dei jako „samostatnou dílčí část“ – tento verš je připojen ke Qui tollis.

Na konci partu prvních houslí je Fibigerova poznámka: *O: A: M: D: Gloriam || Descripsit | Joannes Augl. Dalbertus | Fibiger p:t: Cantor | Mense Jully A. 1803*. Datovaných partů je ale vícero, např. i part prvního rohu.

Ve složce se nachází všechny na obalu avizované hlasy. Tympánový part je ovšem nedopsaný, obsahuje celé Kyrie a Gloria a začátek Credo; v Et incarnatus je tacet a následuje sedm taktů Et resurrexit. Zde part končí, kromě předepsaných basových klíčů na následujících čtyřech notových osnovách.

5.1.3.2. CZ-Pnm XXXII E 43

Tento rukopis, nadepsaný *Missa integra*, je osecké provenience. Podle *Catalogu* může název označovat kompletní mši, a tedy ji odlišit od četných Kyrie-Gloria mší,¹⁵⁰ nacházejících se ve zdejším repertoáru. Ve složce se nachází všechny uvedené party:

Missa integra ex C. | ã | voci: | Canto, Alto, | Tenore, Basso, | Violini due, | Alto = Violi due, | Oboi due | Clarini due | Tympani | con | Organo | Sigl: Wannhall || pro Choro | Ossecensi.

Sopránový part je nadepsán Canto Concertanto. Na konci altového partu se nachází skoro nečitelný podpis. První housle jsou také „concertino“.

Dle *Catalogu* byl tento opis pravděpodobně výchozím materiálem pro dále zmíněné osecké rukopisy XXXIII A 17 a XXXIII B 8 a označuje ho tak za ne mladší než z roku 1785. Proto je velice pravděpodobné, že název *Missa integra* odkazuje k celosti tohoto opisu a kompletnosti v něm obsažené mše – právě v kontrastu s úpravou Kyrie a Gloria Nokki 12 pro dva sbory, zrealizovanou oseckým regenschorim Janem Jakubem Trautzlem.

5.1.3.3. CZ-Pnm XXXIII A 17

Jedná se o dvojsborovou verzi mše Nokki 12 od Jakuba Trautza z Oseku. Ten upravil Kyrie a Gloria z Vaňhalovy Nokki 12 pro dva sbory a dva orchestry; zbylé části mše (Credo-Agnus Dei) jsou pouze jednosborové a jsou převzaty ze mše Antona Zimmermanna.¹⁵¹ Varhanní part, který je transponovaný o celý tón níže, obsahuje pouze kompletní Vaňhalovu mši – nevyskytují se v něm Zimmermannovo Credo-Agnus Dei.

Titulní strana neobsahuje mnoho informací:

¹⁵⁰ Mše, jež má figurálně zpracováno pouze Kyrie a Gloria, přičemž zbylé části mše byly např. přejaté z jiných děl. McKinnon, J., Göllner, T., Gómez, M., Lockwood, L., Kirkman, A., Arnold, D., & Harper, J. (2001). Mass. Grove Music Online. Retrieved 8 May. 2025, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045872>.

¹⁵¹ AZ VIII/1: C4; Mudra2011. Catalogus novus Wanhali.

Missa solennis | pro duplici Choro. || Del. Sigl. Wannhall. || pro | Choro Ossecensi.

Zajímavé je, že se nejedná pouze o dvojsborovou úpravu, nýbrž i o dvojorchestrální; jen varhanní part a tympány jsou pouze v prvním sboru. Obsazení prvního sboru je tedy následující: SATB, první a druhé „violino concertino“, první a druhá viola (pouze na Kyrie a Gloria, neboť na Credo a dál mají obě violy společný part napsaný zvlášť), první a druhý hoboj, první a druhá klarina in C, tympány in C – ale také pouze jen na Kyrie a Gloria. K dispozici jsou také dva party violone, přičemž jeden z nich obsahuje celou – Vaňhalovu – mši (od Kyrie až po Dona), jež se shoduje s varhanním partem co do basové linky, druhý z nich je pouze od Credo dál, přičemž se nejedná o Vaňhalovu, ale právě o Zimmermannovu mši. Součástí Choro I^{mi} jsou také varhany. Varhanní part je ovšem posunutý o celý tón níž, není tedy v C dur ale v B dur. Podle *Catalogu* by tato skutečnost (spolu s faktem, že dle oseckého inventáře mělo opatství k dispozici pouze dva hoboje, přičemž pro provedení této úpravy jsou potřeba čtyři) mohla naznačovat, že pro provedení této úpravy mohly být vypůjčeny nástroje odjinud, pravděpodobně od světského vlastníka. V této době totiž mohly být dechové nástroje určené pro kostelní užití laděné až o dva půltóny výše než nástroje světské, vypůjčení „sekulárních“ hoboju by tedy mohlo vysvětlovat transponovaný varhanní part.¹⁵² Ten ale obsahuje právě „jen“ kompletní varhanní part Vaňhalovy mše – nikoliv Zimmermannovy části Credo-Agnus Dei. Pokud by byla transpozice provedena z důvodu nutnosti půjčování hoboju, které byly potřeba pro dvojsborovou verzi, která obsahovala pouze Vaňhalovo Kyrie a Gloria, proč by bylo potřeba transponovat celý vaňhalovský varhanní part, když se od Credo hrálo Zimmermannovo ordinárium? Pravděpodobnější je varianta, že se hrálo na jiný nástroj: v Oseku totiž byly, zdá se, v tuto dobu dva nástroje. Jeden z roku 1715 od W. Starcka, který byl v roce 1773 vyčištěn a vylepšen J. Pleyerem. V letech 1763-65 měly vznikat nové varhany, které měly být laděné „v hlubokém francouzském tónu“¹⁵³

Druhý sbor, potažmo orchestr, obsahuje hlasy SATB, první a druhé housle („normální“, tj. oproti prvnímu sboru ne koncertantní), první a druhou violu (také pouze na Kyrie a Gloria, od Credo dál je pouze jeden společný part violy), první a druhý hoboj, první a druhou klarinu a violone, u kterého je Credo také napsáno odděleně od Kyrie a Gloria. Violone druhého sboru má na rozdíl od violone prvního sboru part pouze pro sloučenou mši z Vaňhalova Kyrie a Gloria a Zimmermannova „zbytku“ mše.

¹⁵² *Catalogus novus Wanhali: Missa in C Nokki 12.*

¹⁵³ 800 let, s. 260-262.

Catalogus na základě časového údaje na prameni CZ-Pnm XXXII E 112 z ČMH – tzn. na rukopisu osecké provenience obsahujícím zmiňovanou Zimmermannovu mši – uvádí, že tato dvojsborová úprava pravděpodobně vznikla roku 1785.

5.1.3.4. CZ-Pnm XXXIII B 8

Jedná se o 28 nesešitých oboustranně popsaných číslovaných listů, jež obsahují ručně psanou partituru Kyrie a dvou dílčích částí Gloria a Gratias Trautzelovy dvojsborové úpravy. Podle *Catalogu* sice mohl být tento rukopis používán dirigentem, pravděpodobněji se ale jedná o náčrt oné úpravy. Pravděpodobně se nejedná o pramen mladší než z roku 1785.

Folia jsou jsou popsaná z obou stran a číslována. Strana recto je vlevo nahoře označená římskou číslicí, verso je popsáno číslicí arabskou. Na recto stranách je obsažen SATB a první a druhé housle obou sborů, u sboru prvního také varhany, u sboru druhého „Basso“. Na verso stranách je zbylá orchestrace obou sborů. Mnohdy je na osnovách druhého sboru připsáno „Ut Chorus primus“ (či „Ut in Choro I^{mo}“). Na poslední straně Kyrie, která tvoří zdánlivé „desky“ všem papírům, je nápis: *Kyrie et Gloria | arrange | al | Due Chori p Saputo . | Sigre Wannhall*.

Obsazení odpovídá tomu v prameni XXXIII A 17. Varhanní part je i zde v náčrtu transponován o celý tón níže, je tedy v B.

5.1.4. Nokki 40

Mše Nokki 40 (1445 taktů) s varhanním sólem v Benedictus je ve Weinmannově katalogu vedena hned dvakrát, a to jako XIX:F1 a F4. Podle *Catalogu* je mše s velikou pravděpodobností opravdu Vaňhalova, ač je proporčně poněkud neobvyklá, neboť první dílčí část Gloria je neobvykle krátká a Kyrie I se nenavrací v plné délce. Jinak ale mše nese rysy typické pro Vaňhalovu kantátovou mši: Domine Deus Agnus Dei jako součást Qui tollis, Quoniam jako da capo árie, Amen jako fuga s krátkou Cum Sancto Spiritu introdukcí.

Jednotlivé zdroje se dle *Catalogu* mnoho neliší. V ČMH se nachází tři opisy této mše. Kromě nich existuje po jednom opisu i ve Vídni, v Brně a ve Svatém Floriánu¹⁵⁴ a údajně i v Herzogenburgu a v Harbugu.

¹⁵⁴ Weinmann označil titulní stranu opisu za možný Vaňhalův autograf. Bryan (s. 450) s tím nesouhlasí, ale domnívá se, že zdroj celkově mohl vzniknout ve skladatelově bližším okolí. Zdroj: *Catalogus*.

5.1.4.1. CZ-Pnm XVIII B 19

Opis je součástí Horníkovy sbírky, původně je ale z Vyšehradu, jak uvádí Horníkův přípis: *Darem z Vyšehradu | 19^{10/4}04 OHorník*. Pramen nemá Horníkem přidaný papírový přebal, na rozdíl od většiny dalších opisů z jeho sbírky. Na titulní straně stojí:

Nro XCIII. || Missa = In F. | ã | Canto = Alto = | Tenore = Basso. | Violini = 2 = in dupplo. | in Quoniam = Solo. | Oboë = 2 = | Clarini = 2 = in B | Viola | con | Organo, in Benedictus Solo | seu Violino. | Del Sigl: Giov: Wannhall | Ex Mus: | Joan: Kucžera.¹⁵⁵

Složka obsahuje party SATB, sólový houslový part Benedictus (nadepsaný *Benedictus. | Violino = Solo | loco (?) Organi*), dva party 1. houslí (druhý part napsaný úplně jinou rukou), part 2. houslí, obligátní violy, violone (napsaný stejnou rukou jako druhý part prvních houslí), 1. a 2. hoboje a 1. a 2. clariny in B.

5.1.4.2. CZ-Pnm XVIII B 22

Tento opis je *Catalogem* doporučován jako vzorový kompletní ucelený opis mše Nokki 40. Jedná se o další z rukopisů náležejících do Horníkovy sbírky. Horníkova i původní titulní strana jsou nadepsány pouze *Mše do F | Wanhal | 105*, resp. *Missa in F | Wanhal | 105*. Horníkovou rukou je také připsáno: *Darem z chrám archivu v Chrudimi 10^{22/1}03. OHorník*. Modrou pastelkou je také dopsáno *5b*.

Složka obsahuje party varhan, SATB, prvních a druhých houslí, violy, prvního a druhého hoboje a první a druhé klariny. První strana varhanního partu je z části odtržená, ale je přiložená – nechybí.

5.1.4.3. CZ-Pnm XXXII D 201 (CZ-Pnm XXXII B 87)

Jedná se o osecký rukopis, u Weinmanna nejmenovaný. Složka obsahuje Canto, Tenore a Basso, party violy, prvního a druhého hoboje, první a druhé klariny, tympanů, violone (které má vlastní part pouze na Benedictus) a varhan. Zbylé party – Alto a první a druhé housle – jsou v uloženy v ČMH pod signaturou CZ-Pnm XXXII B 87, kterou Weinmann, na rozdíl od signatury předchozí, eviduje. Dle *Catalogu* se jedná o jednu mši rozdělenou do dvou složek.

Úvodní stranu má pouze druhá jmenovaná signatura. Je datována 1783:

¹⁵⁵ Jan František Kučera (1745-16.8.1836) působil jako houslista a regenschori na kůrech v kostelích u sv. Petra, sv. Jindřicha a sv. Havla v Praze. Horníkem bylo nemálo hudebnin napsaných právě Kučerou označeno „darem z Vyšehradu“. Na Vyšehradě se nachází kostel sv. Petra a Pavla, Dlabacz ale uvádí jako místo Kučerova působení kostel sv. Petra na Poříčí. Není tedy jasné, zda Kučera skutečně na Vyšehradě působil. Hálečková, s. 37, pozn. 105.

Missa Solennis in F: | â | Canto, Alto, | Tenore, Basso, | Violino Primo | Violino Secondo, | Viola di Alto / obligl: | Oboe Primo / | Oboe Secondo / | Clarino Primo / in B. | Clarino Secondo / | Tympani / in B: | con | Organo | Sigl: Giovanne Wannhall || pro Choro | Osseceno. | 1783.

Dále je na titulním listu dole razítko Osecký klášter a zřejmě staré signatury – 61.519 a 689 A.

Na přebalovém papíru opisu XXXII D 201 je pouze vlevo nahoře napsaná signatura, vlevo dole se nachází razítko „Osecký klášter“, dole uprostřed je tužkou dopsáno 1327A a dole vpravo je inkoustem napsáno 62.157.

5.1.5. Nokki 50

Mše Nokki 50 (Weinmann XIX:A1) v A dur s varhanním sólem v Benedictus je s velkou jistotou skutečně dílem Vaňhalovým. Je dlouhá 1779 taktů a vyskytuje se pouze ve dvou opisech na území českých zemí. Dle *Catalogu* je datovaný pouze rukopis z Rajhradu: 30. ledna 1831, který se nachází v Brně. Opis s touto signaturou ovšem Alena Borková ve své disertační práci identifikovala jako mši A2 a nikoliv A1, tedy Nokki 53 místo Nokki 50 (navíc také letopočet přečetla jako 1851)¹⁵⁶. Má-li pravdu Borková, existuje tím pádem i Nokki 50 pouze v jediném známém opisu, stejně jako Nokki 00. Dalším jediným známým opisem je pramen XXXII E 151 nacházející se v ČMH.

5.1.5.1. CZ-Pnm XXXII E 151

Jedná se o jednu z několika Vaňhalových mší z osecké sbírky. Na titulním listu je napsáno:

Missa in A. | à | Canto, Alto, | Tenore, Basso | Violino Primo Concerto | Violino Secondo | Viola di Alto Concerto | Oboe Primo Concerto | Oboe Secondo, obligato, | Clarino Primo | Clarino Secondo [obě: „in D:“) | Violonzello [sic] Concerto, | Timpani | con | Organo Concerto. || Sig: Giovanni Wanhal. || pro Choro Osseceno.

Složka obsahuje všechny na přebalu uvedené party (dokonce i violoncellový part na Et incarnatus, který je skutečně nadepsán „Violonzello solo“). Na opisu celé mše se pravděpodobně podílelo vícero rukou. Varhanní part má 20 stránek s vypsáním sólem

¹⁵⁶ Borková: Duchovní síla, s. 201.

v Benedictus. Pravá ruka je notována v sopránovém klíči, levá v basovém. Part neobsahuje pedál.

5.1.6. Nokki 58

Mše Nokki 58 je v B dur, ve Weinmannově katalogu je vedena jako mše B1. Je jednou z Vaňhalových „Domine Deus“ mší a podle *Catalogu* je Vaňhalovo autorství úplně jisté. V Českém muzeu hudby se nacházejí dva opisy této mše, v NK jeden. Další prameny jsou v Mnichově, u benediktinů v rakouském Kremsmünsteru a dle Weinmanna také v klášteře Svatý Florián v Rakousku.

5.1.6.1. CZ-Pnm XVIII B 23

Rukopis z Horníkovy sbírky pochází z Heřmanova Městce. Horníkem popsáný přebal je v češtině, nadepsaný roku 1901:

B = dur || Mše slavn. | pro | soprán, alt, tenor, bas, 1. a 2. housle. violu, 1. a 2. oboe, | 1. a 2. klarino a varhany | slož. | Jan Křt. Vaňhal. | (1739-1813) || OHorník | 19^{6/10}01(7?)

Původní titulní strana neříká nic moc jiného:

*Missa sollemnis in B. | a | 4 Voci | 2 Violini | Alto Viola | 2 Obois | 2 Clarinis | con | Organo
|| Auth: D: Vanhal.*

Následuje Horníkův rukopis:

*Darem z Kníž. Kinského archive Kostela sv. Bartoloměje v Heřmanovém Městci (od p. řed.
Quid. Havlasy)
19^{6/10}01(7?) O. Horník*

Ve složce se nacházejí party pro všechny zmíněné hlasy. V partu prvních houslí je vložený list nadepsaný Violino Solo v Benedictus. Všechny party jsou psané na šířku, což je mezi prameny těchto mší vcelku výjimečné.

5.1.6.2. CZ-Pnm XXXII E 42

Rukopis osecké proveniencí obsahuje kromě varhanního sóla v Quoniam také houslové sólo v Benedictus (stejně jako v XVIII B 23) a trombonové, violové nebo hornové sólo v Agnus Dei – minimálně se tak píše na úvodní straně:

Missa ex B. | ã | 4 Voci Concert: | 2 Violini con | Violino Solo | 2 Clarini, e Tympano | 2 Oboi | 2 Tromboni | Viola, e Organo Concert: | NB: Nell' Agnus dei Tromboni | o Viola, o Cornu Solo. | [pod nálepkou: 'Del'?] Sig:re Giovanni Wanhal. | p Choro Ossecens.

Složka obsahuje kromě partů uvedených na titulní straně také part violoncella, který kromě sólových částí Quoniam kopíruje varhanní generálbas a party pro první a druhý hoboje z neznámého *Offertoria in B*. Trombónové party hrají colla parte s altem a tenorem a podle *Catalogu* jsou pravděpodobně nepůvodní.

5.1.6.3. CZ-Psj 203

Datovaný rukopis od pražských svatojakubských minoritů obsahuje stejně jako ostatní opisy této mše stejná sóla (např. varhanní v Quoniam, houslové v Benedictus). V Domine Deus se vyskytuje hojně používání dynamických označení. Titulní strana odpovídá záznamu v RISMu:

Missa Solennis in B. | a | 4 Vocibus Cant: | Violinis duobus in Benedictus Solo | Obois duobus | Clarinis duobus | Alto Viola in Agnus Solo | cum | Violone et Organo | Authore Wanhall | P: Methudii Kreibich mp

Složka obsahuje všechny zmíněné party, jen poslední strana partu druhého hoboje je částečně uštěřena – noty ale zůstaly všechny. Sopranový a altový part je datovaný – rok 1782.

6. K vybraných dílčím částem mše

Jak bylo naznačeno výše, nelze sestavit jednoznačnou klasifikaci koncertantních mší ve Vídni druhé poloviny 18. století. Není to ani potřeba, mše se lišily na základě různých speciálních okolností (např. svátků, období liturgického roku), na základě místa, pro které byla konkrétní mše složená atd., jak ostatně uvádí i MacIntyre: „(...) composers did vary their Masses – albeit inconsistently – according to the degree of ceremony, the place, and the performing conditions.“¹⁵⁷

O jednotlivých důvodech se podrobněji zmiňuje MacIntyre v úvodu ke své monografii; pro tuto bakalářskou práci ale postačí závěrečné shrnutí: „In sum, each Mass is best viewed separately in terms of its length, performing forces, and (if known) the occasion and place for which it was written.“¹⁵⁸ MacIntyre toto píše v souvislosti s názvy mší, které této práci posloužily jako vodítko pro výběr pramenů. My se ale o to stejně pokusíme: zde probírané a analyzované mše budou zhodnoceny a porovnány; dojde-li k nalezení nějakých společných faktorů, budou pojmenovány; nedojde-li k tomu, bude každá mše i nadále považována z autonomní jednotku se svým vlastním důvodem vzniku a provedení.

MacIntyre se zamýšlí, zda je možné považovat figurální zhudebnění mše za sjednocený cyklus. Argumentuje proti této tezi, tedy že návaznost jednotlivých částí mše, s výjimkou Kyrie a Gloria, byla stejně vždy přerušena liturgickým děním, případně jinou hudbou.¹⁵⁹ Vyskytovala se i nemalá variabilita fungování mešních „cyklů“ i jejich jednotlivých částí. I proto nepovažujeme za chybu se analyticky zabývat přednostně pouze těmi částmi mše, kde se vyskytuje varhanní sólo, a nikoliv podrobně všemi jmenovanými díly v jejich úplnosti.

Délku jednotlivých částí mše určoval nejen text a liturgická funkce, ale pochopitelně i skladatelské ambice. Vzájemné proporce jednotlivých částí mše se (i proto) lišily. Typicky například v některých missae solemnes bývá dvojice Kyrie-Gloria zásadně delší než zbývající části mše, což bezpochyby ovlivňuje délka textu Gloria; zároveň ale tyto části mohly být jakýmsi „koncertem“ ze začátku mše, kde výraznost hudby „nenarušovala atmosféru“ mše svaté.¹⁶⁰ Jednotlivé části mše se dále dělily na samostatné dílčí části, lišící se jak v tempu, tónině, metru, obsazení, formě i tématech.¹⁶¹ Např. část Gloria bývala rozdělována

¹⁵⁷ MacIntyre: ConcM, s. 109.

¹⁵⁸ MacIntyre: ConcM s. 6.

¹⁵⁹ Přičemž i toto může být důvodem, proč jednotlicím prvkem mší mnohých autorů je třeba jen tónina a obsazení. MacIntyre: ConcM, s. 109.

¹⁶⁰ MacIntyre: ConcM, s. 111.

¹⁶¹ MacIntyre: ConcM, s. 111.

na několik dílčích částí,¹⁶² přičemž rozdělení se mohlo lišit mši od mše. I v této práci pojednáváné Vaňhalovy mše mají různý počet těchto dílčích částí v Gloria.

Celková analýza Vaňhalových mší, které jsou v této práci pojednáváné, se ovšem nemůže zcela opírat o souhrnnou MacIntyrovu analýzu, jež pojednává o mších od roku 1741 do roku 1783. Jak sám MacIntyre píše, styl hudby se za tuto dobu značně změnil. Ač MacIntyre tyto rozdíly reflektuje, rozlišuje dobu před a po polovině 18. století a někdy se zmíní o dalším vývoji po roce 1790, Vaňhal je zde (pochopitelně) pojednáván jako jeden z „mladších“ autorů. Ač nelze všechny Vaňhalovy mše s jistotou přesně datovat, víme, že některé se do MacIntyrem vymezeného období „vejdou“, jiné možná ne. Lze tedy porovnat výsledek zdejší analýzy s analýzou MacIntyrovou, ale nelze předpokládat jednoznačnou shodu.

6.1. Terminologie

Výchozí situací pro provedení analýzy by mělo být definování pojmů při analýze používaných. Tato práce částečně přebírá terminologii Šárky Hálečkové, kterou stanovila pro analýzu mší ve své bakalářské práci¹⁶³ a která vychází z termínů, jež ve své studii používá MacIntyre.¹⁶⁴ Zásadnější změna v terminologii je u pojmu *věta*, který používá Hálečková a který vychází z MacIntyry,¹⁶⁵ neboť tento pojem je zavádějící ve vztahu k jeho obvyklému užívání (v instrumentální hudbě, např. 1. věta symfonie, ekvivalentem u mše by bylo např. Kyrie) a zadruhé k samotnému významu slova věta, kdy „věta mše“ může, ale nemusí odpovídat větě textu mešního ordinária. Z toho důvodu je v této práci užíváno pojmu *dílčí část (mše)*. Další dílčí rozdíl je v pojetí pojmu *vstup*, který je užíván převážně pro jednotlivé nástupy koncertantních varhan a zpěvních hlasů. Jinak se terminologie shoduje s terminologií Hálečkové: nejvyšší stavební jednotka mše je nazývána *část (mše)* – jedná se o části mešního ordinária, tedy Kyrie, Gloria atp. *Dílčí část (mše)* značí nižší jednotku části mše, jedná se např. o Kyrie I, Gloria, Qui tollis, Quoniam, Cum Sancto, Amen, Sanctus, Osanna, Benedictus aj. Ještě menší jednotkou je *úsek*. Při analýze ritornelů je užíváno pojmu *motto*,¹⁶⁶ jakožto označení (začátku) hlavního tématu, které se během dílčí části objeví i v jiném hlase.

Jednotlivé dílčí části jsou nazývány podle úvodních slov (viz výše) a jsou napsané kurzívou. V případě, že je v řešení samotný text dílčí části, je daný text uveden v uvozovkách.

¹⁶² MacIntyre rozděluje mešní ordinárium na pět částí (five parts), přičemž každá z nich může být rozdělena do několika vět (movements) (MacIntyre: ConcM, s. 117). Pro účely této práce poslouží názvosloví část a dílčí část. Slovo díl bude ponecháno pro potřeby formální analýzy jednotlivých sol.

¹⁶³ Hálečková, s. 39.

¹⁶⁴ MacIntyre, ConcM.

¹⁶⁵ MacIntyre užívá pojmu *movement*.

¹⁶⁶ McVeigh, s. 12.

6.2. Rysy koncertantní mše 2. pol. 18. stol.

Pro analýzu je nutné i nastínit rámec, ke kterému se bude rozbor vztahovat, tedy v tomto případě shrnout obecné rysy koncertantní mše ve Vídni 2. pol. 18. stol.

I tak lze ale shrnout základní MacIntyreova tvrzení: ve druhé polovině osmnáctého století se ve mších čím dál více začínají objevovat metra snad ovlivněná různými druhy světské hudby; zvyšuje se četnost vypsání konkrétních tempových označení; nejčastějšími tóninami jsou durové tóniny do tří křížků a béček, přičemž C dur zaujímá výhradní pozici; mollové tóniny nebývají titulními tóninami mše. Jednotlivé dílčí části mše bývají v různých tóninách, ač zpravidla všech pět částí mše začíná i končí na titulní tónině.¹⁶⁷ Výběr tóniny pro dílčí části mše vycházel z instrumentálního i hlasového obsazení mše, ale i ze vztahů té které tóniny k tónině centrální. MacIntyre dává za příklad využití subdominantní tóniny v *Benedictus* nebo třeba terciovou příbuznost tóniny dílčí části *Gloria Quoniam*.¹⁶⁸ Vedle centrální tóniny je jednotlívým prvkem menších cyklů i nástrojové obsazení.¹⁶⁹ Ve mších se také často lze setkat s opakovaným využíváním hudby některých konkrétních částí: text dílčí části *Dona nobis* mnohdy zaznívá na hudbu z *Kyrie* (přičemž *Kyrie II* může a nemusí být stejné jako *Kyrie I*), případná fuga na konci *Gloria* a *Credo* mohla být také stejná, stejně tak jako oboje *Osanna* v části *Sanctus*. Se všemi těmito rysy se můžeme setkat také ve zde projednávaných mších J. K. Vaňhala. Sjednávání mešních cyklů prostřednictvím tematicko-motivického materiálu ale nebylo v této době zvykem.¹⁷⁰ Občas se ale mohla např. právě v dílčí části *Quoniam* objevit reference na úvodní část *Gloria* – návratem tempa, nálady i tóniny.¹⁷¹ MacIntyreova studie tak spolu s dílčími analýzami mši Haydna a Mozarta poslouží této práci jako srovnávací prostředek.

6.3. Gloria – Quoniam

Gloria je jednou ze dvou textově nejobsáhlejších částí mše a jak již bylo řečeno výše, často spolu s *Kyrie* zaujímala větší část délky figurální mše. Tyto dvě části bývaly mnohdy propracovanější než zbylé části mše, „sekulárnější“, mohly evokovat spíše účast na koncertu než na náboženském obřadu.¹⁷² I tak ale mělo *Gloria* za úkol pozvednout věřící na

¹⁶⁷ MacIntyre: ConcM, s. 118.

¹⁶⁸ MacIntyre: ConcM, s. 120.

¹⁶⁹ MacIntyre: ConcM, s. 120.

¹⁷⁰ MacIntyre: ConcM, s. 121.

¹⁷¹ MacIntyre: ConcM, s. 242.

¹⁷² MacIntyre: ConcM: s. 215.

duchu a pomoci jim se připravit na následující liturgické dění.¹⁷³ Po kajícím *Kyrie* je *Gloria* značně kontrastní; věřící již neprosí o smilování, nýbrž Boha oslavují a chválí:

Gloria in excelsis Deo.	Sláva na výsostech Bohu
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	a na zemi pokoj lidem dobré vůle.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.	Chválíme tě. Velebíme tě. Klaníme se ti. Oslavujeme tě.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Vzdáváme ti díky pro tvou velikou slávu.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.	Pane a Bože, nebeský Králi, Bože, Otče všemohoucí.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	Pane, jednorozený Synu, Ježíši Kriste.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	Pane a Bože, Beránku Boží, Synu Otce.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Ty, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi,
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	ty, který snímáš hříchy světa, přijmi naše prosby.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Ty, který sedíš po pravici Otce, smiluj se nad námi.
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.	Neboť ty jediný jsi Svatý, ty jediný jsi Pán,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.	ty jediný jsi Svrchovaný, Ježíši Kriste,
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.	se svatým Duchem, ve slávě Boha Otce.
Amen.	Amen.

Text Gloria

Text *Gloria* mohl být rozdělen do několika dílčích částí, např. tak, jak je to barevně naznačeno v tabulce výše.¹⁷⁴ Nebylo to ovšem nutností, např. missae breves mohly obsahovat *Gloria* jako jeden celek, což následně mohlo zapříčinit již zmiňovanou nutnost polytextuality či vynechávání některých slov.¹⁷⁵

Jednotlivé dílčí části byly vůči sobě kontrastní změnou metra, tempa, tóniny či obsazení, ač celá část *Gloria* začínala i končila na tónice. Možností, jak text rozdělit a jak

¹⁷³ MacIntyre: ConcM, s. 317.

¹⁷⁴ Verš „Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris“ je fialově označený, neboť jej Vaňhal ve svých *Domine Deus* mších připojuje k dílčí části *Qui tollis*. Viz podkapitolu výběr pramenů.

¹⁷⁵ MacIntyre: ConcM, s. 207.

jednotlivé dílčí části hudebně odlišit, bylo mnoho¹⁷⁶; většina mší ale vycházela z trojdílného dělení na části *Gloria*, *Qui tollis a Quoniam*.¹⁷⁷ MacIntyre píše, že toto rozdělení nepochybně vycházelo z mnohaleté tradice, kdy bylo zvykem hudebně (tóninou i tempem) vyjadřovat přímý význam slov v těchto frázích (hříchy, prosbu o smilování a opětovné oslavování), spíše, než že by se text dělil podle liturgického významu.¹⁷⁸ Jednotlivé věty *Gloria* bývaly typicky rozdělené podle významových celků, které následně tvořily text pro jednotlivé dílčí části mše, jak je naznačeno v tabulce výše. U vídeňských skladatelů nacházíme rozdělení *Gloria* až do deseti dílčích částí,¹⁷⁹ v průběhu 18. století ovšem docházelo spíše ke snižování jejich počtu. U Haydna a jeho současníků bývalo zvykem rozdělení *Gloria* na maximálně čtyři části (kromě tří výše zmíněných ještě *Cum Sancto Spiritu*), přičemž delší, více dělené *Gloria* bývalo jen pro slavnostnější příležitosti.¹⁸⁰

Skladatelé měli ve zvyku odlišovat jednotlivé dílčí části kontrastem tóniny, tempa i metra. MacIntyre píše, že nejčastěji užívanými metry bylo C, 3/4 a 2/2, přičemž alla breve bylo používané ve stile antico fugách, a že možná pod vlivem sekulárních forem se v mešní tvorbě ve druhé polovině 18. století začalo víc využívat i dalších meter, např. 3/8, 6/8 a 2/4.¹⁸¹ U Vaňhala lze v částech *Gloria* pozorovat vcelku malé užívání „sekulárnějších“ meter, kdy dílčí části *Gloria* Nokki 00, 10 a 58 jsou, ač k sobě navzájem kontrastní, právě v metrech C, 3/4 a 2/2. Nokki 12 a i Nokki 40 a 50 (které neobsahují varhanní sólo v *Quoniam*), mají např. zmíněné *Quoniam*, případně *Domine Deus Rex coelestis* v 2/4 taktu. Ve mši Nokki 12 se dokonce vyskytuje i 3/8 metrum – a to v dílčí části *Laudamus*.

Vyskytují se i určité zvyklosti ohledně tempa. Typické bylo střídání rychle-pomalou-rychle, přičemž v případě samostatné části *Cum Sancto Spiritu* se lze mnohdy setkat se dvěma kontrastními oddíly (*Cum Sancto – In gloria/Amen*).¹⁸² MacIntyre uvádí za příklad i Vaňhala; po prozkoumání skladatelových vícero mší lze tvrdit, že Vaňhal má ve zvyku tento tempový kontrast využívat. Ve mši Nokki 00 je např. *Quoniam* svým Andante lehce kontrastní vůči předešlému *Qui tollis* a následnému *Cum Sancto*, které jsou Adagio. V dalších mších (nejen)

¹⁷⁶ Viz tabulku 7-1 v MacIntyre: ConcM, s. 214, kde jsou zahrnuty mše, kterými se zabýval.

¹⁷⁷ MacIntyre: ConcM, s. 215. Také s. 317: „(...) basic three-part, fast-slow-fast, major-minor-major division of the text (...)“

¹⁷⁸ MacIntyre: ConcM, s. 215-216. „This three-part division is undoubtedly based upon a musical tradition that had long reacted to and expressed the surface meaning of the text at these two points (the allusion to evil and pleas for mercy at "Qui tollis" and the resumption of praise at "Quoniam") rather than follow the divisions implied by the theological meaning.“

¹⁷⁹ MacIntyre: ConcM, s. 207.

¹⁸⁰ MacIntyre: ConcM, s. 217-218.

¹⁸¹ MacIntyre: ConcM, s. 118.

¹⁸² MacIntyre: ConcM, s. 219-223.

s varhanním sólem v *Quoniam* je to podobně, ač není jen jedno tempové označení, které by Vaňhal využíval vždy, např. na rozdíl od tempa *Qui tollis* (potažmo *Domine Deus Agnus Dei*), které zpravidla (zde ve všech projednávaných mších) bývá Adagio.

Quoniam je nejen tempově, ale i tóninově kontrastní s předešlým, většinou mollovým, pomalým *Qui tollis*.¹⁸³ V *Quoniam* obvyklý rozjařený instrumentální ritornel posluchače navrácí zpět do durové tóniny, většinou dle MacIntyra terciově příbuzné s tóninou předcházející. Mnohdy se jedná o tóniku celého Gloria; v případě, že po *Quoniam* následuje ještě *Cum Sancto Spiritu*, může být *Quoniam* na dominantní nebo subdominantní tónině.¹⁸⁴ Vaňhal zpravidla komponuje *Quoniam* v titulní tónině, jen v případě Nokki 00 a 40 je *Quoniam* na subdominantě, tedy in F a in B. Terciová příbuznost tónin *Qui tollis* a *Quoniam* se ovšem u Vaňhala moc nevyskytuje (jen v Nokki 50), častější bývá užití paralelní moll (např. 10 a 12).

Quoniam je dle MacIntyra také jednou z dílčích částí, u které bylo zvykem, že ji zpíval sólista, ať už jako úvod ke sborové části či vyloženě jako árii nebo duet.¹⁸⁵ Údajně může být důvodem snaha zdůraznit slovo „solus“ – jediný.¹⁸⁶ Nejčastěji volenými hlasy bývají soprán a bas.¹⁸⁷ Náznak můžeme vidět v Nokki 00, kde zpívá *Quoniam* trio soprán, alt a bas či v Nokki 12, kde začíná zpívat nejdříve sólový tenor, ač se pak stejně přidá sbor. V Nokki 10 a 58 se ale jedná o klasickou homofonní tutti sazbu.

Quoniam je tedy slavným návratem k radosti a oslavě a chválení Boha. Setkáváme se s rychlejším tempem, durovou tóninou (většinou tonální reprízou), vzestupnými melodiemi, opětovným zněním tympánů atp. Mnohdy (ač ne vyloženě u Vaňhala) se vyskytují vokální sóla. Slavnostnost a radostnost ovšem nepochybně dokáží dobře předat i sólové varhany.

6.4. Sanctus – Benedictus

Druhým místem výskytu varhanních sól v mešní tvorbě J. K. Vaňhala je část *Benedictus*. A je to právě část *Benedictus*, kde i Haydn a Mozart mají varhanní sóla ve svých „varhanních mších“. *Benedictus* sice liturgicky patří k části *Sanctus*, navíc jsou obě části zakončeny *Osanna*, které bylo i hudebně mnohdy stejné, ale v 18. století bývají v notách rozdělené. Není sice s jistotou známo, jaká byla tehdejší provozovací praxe; ale dá se předpokládat, že se *Benedictus* provádělo samostatně a až po pozdvihování.¹⁸⁸

¹⁸³ MacIntyre: ConcM, s. 232.

¹⁸⁴ MacIntyre: ConcM, s. 238.

¹⁸⁵ MacIntyre: ConcM, s. 242-245.

¹⁸⁶ MacIntyre: ConcM, s. 304.

¹⁸⁷ MacIntyre: ConcM, s. 272.

¹⁸⁸ SEHNAL: Figurální mše, s. 9.

Hudba by neměla být vzhledem ke své pozici při liturgii rušivá; kromě části *Benedictus* bývalo *Sanctus* relativně stručné,¹⁸⁹ text se kromě dvojího *Osanna* (využívající zpravidla stejnou hudbu či její variaci pro druhé opakování¹⁹⁰) neopakoval. Navzdory limitacím se ale i tak většině skladatelů podařilo vytvořit hudbu vkusně se hodící k této nejsvatější části mše.¹⁹¹

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.	Svatý, svatý, svatý, Pán, Bůh zástupů.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	Nebe i země jsou plny tvé slávy.
Hosanna in excelsis.	Hosana na výsostech.
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Požehnaný, jenž přichází ve jménu Páně.
Hosanna in excelsis.	Hosana na výsostech.

Text Sanctus a Benedictus

Požadavky na hudbu však byly vcelku specifické: první část *Sanctus* (až do prvního *Osanna*) mělo být krátké, obvykle totiž následovalo proměňování a pozdvihování, během kterého mělo být ticho. Až po zazvonění zvonečků mohlo zaznít *Benedictus*. Toto rozdělení bylo povoleno již zmíněným *Caeremoniale episcoporum*.¹⁹² Rozdělení textu *Sanctus* a *Benedictus* a z toho vycházející množství dílčích částí mohlo být ale různé, ač ne tak variabilní jako u *Gloria*.

Pro *Benedictus* bylo typické pomalejší tempo vzhledem k předchozí dílčí části (zpravidla *Pleni* nebo *Osanna*) a také změna metra. Vaňhal ve všech zde projednávaných mších, ať už s varhanním sólem v *Benedictus* či bez něj, píše *Benedictus* jako Andante ve 2/4 taktu s výjimkou Nokki 00, kde je tato dílčí část nadepsána jako Adagio v 4/4 taktu (C). Tempové označení ale není stoprocentně spolehlivé: v prameni XVIII A 153 ke mši Nokki 00 je označení Adagio napsáno pouze ve varhanním a basovém partu, v ostatních zpěvních hlasech je tempo nadepsáno Andante. Tempová označení je proto potřeba považovat pouze za orientační, neb se mění i v rámci jednoho pramene.

¹⁸⁹ Lze porovnat například s částí Kyrie, která má zásadně kratší text, ale hudebně bývá srovnatelná, ne-li delší. MacIntyre: ConcM, s. 421.

¹⁹⁰ MacIntyre: ConcM, s. 438, s. 475.

¹⁹¹ MacIntyre: ConcM, s. 419.

¹⁹² MacIntyre: ConcM, s. 419.

Tonálně zpravidla *Sanctus* (stejně jako ostatní části mše) začíná a končí na tónice. *Benedictus* ale často bývá na subdominantě,¹⁹³ ač to není pravidlem. Vidíme to např. ve mši Nokki 50 (in A), kde je *Benedictus* v D nebo ve mši Nokki 10 (in C), kde je *Benedictus* in F. Ve mši Nokki 00 (in C) je ale *Benedictus* na tónice, tedy in C, stejně jako celé *Sanctus* a *Pleni*; stejně tak je tomu i ve mši Nokki 12. *Benedictus* na tónice je i ve mši Nokki 58 (in B). Ve mši Nokki 40 (in F) je *Benedictus* také in C, v kontextu mše tedy na dominantě. Četnost výskytu *Benedictus* na subdominantě tedy v podstatě odpovídá MacIntyrovu pozorování.

Velmi často se také objevuje instrumentální ritornel před prvním nástupem zpěvních hlasů.¹⁹⁴ Zpívat mohl celý sbor, ale ve skutečnosti bylo *Benedictus* mnohdy určeno spíše sólistům.¹⁹⁵ Např. ve mši Nokki 50 je *Benedictus* koncipován jako sólová tenorová árie. Ve mši Nokki 00 „*Benedictus*“ zpívá pouze soprán a alt, zbylé dva hlasy se přidávají na „qui venit“. Kromě vokálního sóla bývalo ale *Benedictus* i místem pro sólo instrumentální,¹⁹⁶ ať už houslové (Nokki 58) či varhanní. Např. nejdelší varhanní sóla v tzv. „varhanních mších“ bývají právě v dílčí části *Benedictus*.¹⁹⁷ Tento jev můžeme pozorovat jak u Vaňhala, tak u jeho vídeňských současníků Haydna i Mozarta.

Dle MacIntyry samostatná část *Benedictus* obvykle mívá formu binární nebo ternární árie a po roce 1760 může obsahovat i prvky sonátové formy.¹⁹⁸

Na rozdíl od Gloria je v *Sanctus* a *Benedictus* méně slov vybízejících k přímé hudební ilustraci; hudba proto vyjadřuje spíše náladu. *Sanctus* je majestátní, oslavující Boha, *Benedictus* je lyričtější, „vyjadřující vřelý soucit, který Boží lid cítil vůči Ježíši.“¹⁹⁹ Není proto překvapivé, že tympány a klariny v *Benedictus* většinou nehrály (Nokki 00, 40). MacIntyre také uvádí, že vídeňské *Benedictus* si byly často velmi podobné, obsahovaly pastorální prvky (jednoduché rytmy, „lidové“ melodie, paralelní tercie, durové tóniny, dřevěné dechové nástroje) a lze jim přiřadit několik melodických topoi.²⁰⁰

¹⁹³ MacIntyre: ConcM, s. 438. Jedná se o 22 případů z celkového vzorku 72 MacIntyrem zkoumaných mší, tedy procentuálně o 31 %.

¹⁹⁴ MacIntyre: ConcM, s. 462.

¹⁹⁵ MacIntyre: ConcM, s. 124 a 421.

¹⁹⁶ MacIntyre: ConcM, s. 462.

¹⁹⁷ MacIntyre: ConcM, s. 462.

¹⁹⁸ MacIntyre: ConcM, s. 445.

¹⁹⁹ MacIntyre: ConcM, s. 468.

²⁰⁰ MacIntyre: ConcM, s. 475.

7. Varhanní sóla

V této kapitole jsou podrobně pojednaná samotná varhanní sóla. Možná by bylo lepší říci „koncertantní varhany“, jak ostatně také bývá napsáno na titulních stranách pramenů.

Hlavním předmětem zájmu je samotná podoba sól: podoba a vzájemný vztah partů pravé a levé ruky a tematicko-motivický materiál varhan (jako takový i vztažený převážně ke zpěvním hlasům, případně houslím,²⁰¹ které mívají koncertantnější charakter než zbylé nástroje). Zajímá nás také pozice a funkce koncertantních varhan v dané dílčí části mše. V podkapitole 7.3 je shrnutí zjištěných poznatků. Konkrétním podrobným harmonickým rozbořem se analýza nezabývá, neboť by vypovídal o skladatelských postupech jako takových spíše než o konkrétní podobě varhanních sól ve mších.

Analyzovány jsou jak varhanní party Vaňhalových mší (sóla v *Quoniam* i v *Benedictus* jsou pojednána zvlášť), tak varhanní party mší dvou Vaňhalových vídeňských současníků – vrstevníka Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta, jejichž život je s Vídní také nerozlučitelně spjat. Oba totiž napsali mše s varhanním sólem, navíc přibližně ve stejné době, kdy komponoval své mše i Vaňhal. Součástí kapitoly je i porovnání varhanních sól ve mších všech tří zmíněných autorů.

7.1. Varhanní sóla ve mších J. K. Vaňhala

Varhanní sóla se ve Vaňhalově mešní tvorbě, jak již bylo řečeno, objevují zpravidla na dvou konkrétních místech: v *Quoniam* nebo v *Benedictus*. Jen mše Nokki 00, s jediným známým existujícím exemplářem CZ-Pnm XVIII A 153, má varhanní sólo v obou zmíněných dílčích částech mše.

Výrazně větší pozornost je věnována varhanním sólům v *Benedictus*, neboť sóla v *Benedictus* představují prostor pro srovnání s Haydnem a Mozartem.

7.1.1. Instrumentace

Instrumentace mší a podoba varhanních partů je pojednána souhrnně ještě před samotnými analýzami, neboť jsou tyto parametry v základním rysech společné všem sólům a všem mším.

²⁰¹ Neboť ostatní nástroje mívají, alespoň u Vaňhala, spíše roli doprovodných nástrojů. Viola hrává spolu s basem, kromě případů, kdy má sólo; tehdy je part nadepsán „viola solo.“ Hrají-li hoboje melodickou linku, hrají zpravidla colla parte s houslemi. Clarini mají spíše fanfárovitý charakter: hrají akordické tóny, které jsou někdy v tečkovaném rytmu. Violone hrává basovou linku. Tympány zpravidla hrají jen tóniku a dominantu.

Základním obsazením Vaňhalových mší je smíšený čtyřhlasý sbor, dvoje housle, viola (kromě Nokki 00), dva hoboje, dvě clariny a varhany. Mnohdy mše obsahují i samostatný part pro violone, které ale pravděpodobně hrálo vždy (mohlo hrát z varhanního partu). Ve mších se vyskytují i tympány, dle pramenů se ovšem zdá, že přítomnost jejich partu závisela na místě vzniku opisů, neb se všechny mše vyskytují v opisech s tympány i bez. Například všechny prameny osecké proveniencce obsahují tympánový part, zatímco žádný ze čtyř strahovských opisů mše Nokki 10 tympány neobsahuje.²⁰² Jen výjimečně se vyskytuje violoncellový part.²⁰³ Základní obsazení je tedy u všech mší téměř totožné.²⁰⁴

7.1.1.1. Podoba varhanních partů

I podoba varhanních partů v daných dílčích částech je charakterově velmi podobná.²⁰⁵ Varhanní party jsou v *Quoniam* i v *Benedictus* zapsány na dvě notové osnovy. Levá ruka je notována v basovém, pravá v sopránovém klíči.²⁰⁶ Pedál se téměř v žádném z opisů těchto mší nevyskytuje, výjimkou může být pouze strahovský opis Nokki 10 (CZ-Pnm XLVI B 223).²⁰⁷

Pravá ruka má silně koncertantní charakter. Melodická linka varhanního partu se totiž vyskytuje právě v pravé ruce, sestává ze stupnicových běhů, rychlých sekvenčních motivů, triol či občasných rozložených akordů. V partech se pravidelně, ač ne vyloženě často, vyskytují i ozdoby. Nejčastěji se jedná o oporu, nátryl či trylek. Nejčastější hodnotou je šestnáctinová nota, vyskytují se ale i třiadvacetiny, časté jsou i noty osminové. Lze nalézt i čtvrtové noty, někdy s tečkou; půlové a delší noty jsou velice výjimečné.

Levá ruka hraje basovou linku, která má charakter generálbasu: podoba basové linky se od úseků, kde varhany hrají BC, nijak zásadně neliší. Nejčastějšími rytmickými hodnotami jsou noty osminové a čtvrtové. Albertiho basy či jiná figurace se v levé ruce vyskytují velice výjimečně.²⁰⁸

²⁰² V Nokki 10 se tympány nevyskytují ani v nejstarším pražském opisu CZ-Psj 18, vyskytují se ale v opisech CZ-Pu 59 R 6039 a CZ-Pnm XVIII A 154, které jsou ovšem pravděpodobně mladší než minoritský opis i než nejstarší opis strahovský (CZ-Pnm XLVII B 453).

²⁰³ V nedatovaném oseckém opisu Nokki 58 (CZ-Pnm XXXII E 42) zřejmě místo violone, v dalším nedatovaném oseckém opisu, tentokrát Nokki 50 (CZ-Pnm XXXII E 151) se ovšem vyskytuje dokonce „violonzello solo“ v *Et incarnatus*. V opisu mše Nokki 10 (CZ-Pnm XVIII A 154) z Heřmanova Městce se vyskytuje violone a violoncello dohromady.

²⁰⁴ Viz tabulku s přehledem pramenů.

²⁰⁵ Pro příklady viz obrázky v podkapitolách 7.1.2. *Quoniam* a 7.1.3. *Benedictus*.

²⁰⁶ Výjimku tvoří pouze dva strahovské opisy CZ-Pnm XLVI B 222 a CZ-Pnm XLVI B 223, kde je pravá ruka zapsána v klíči houslovém.

²⁰⁷ Viz kapitolu č. XY/Prílohu č. XY popis pramenů.

²⁰⁸ Např. v Nokki 50 v taktech č. 142-145. Viz analýzu v podkapitole č. 7.1.3. *Benedictus*.

7.1.2. Quoniam

Většina zde pojednávaných mší s varhanním sólem v *Quoniam* je v C dur, s výjimkou Nokki 58, která je celá in B.²⁰⁹ *Quoniam* je většinou v titulní tónině mše. Varhanní sóla zde mívají vcelku podobnou strukturu: ve třech ze čtyř mší (Nokki 00, Nokki 10 a Nokki 58) je *Quoniam* psáno ve 3/4 metru a zpravidla má jednoduchou binární formu, kdy je na konci jako dohra doslovně zopakován úvodní ritornel. Harmonicky tři varhanní vstupy AA'A zpravidla leží na tónice, dominantě a opět tónice, kopírují tedy obrys TDT.

Následující tabulka shrnuje základní parametry Vaňhalových *Quoniam*. Obsahuje údaje všech šesti mší, jejichž varhanními sóly se tato práce zabývá. Jsou rozlišené mše, jež mají varhanní sólo v *Quoniam* a mše, které jej nemají.

Tabulka č. 4: *Quoniam*

	Quoniam					
	Nokki 00	Nokki 10	Nokki 12	Nokki 58	Nokki 40	Nokki 50
Tónina	F (C)	C (C)	C (C)	B (B)	B (F)	A (A)
Metrum	3/4	3/4	2/4	3/4	2/4	2/4
Tempo	Andante	Allegro	Allegro moderato	Andante	Andante	Allegro moderato
Počet taktů	127	109	333	110	199	152

Pozn.: Písmena uvedená v poli „Tónina“ značí tóninu *Quoniam*. Písmena uvedená v závorkách značí titulní tóninu mše.

Díky údajům z tabulky lze pozorovat, že podoba částí *Quoniam* se ve mších s varhanním sólem a ve mších bez něj nijak zásadně zpravidla neliší – ani v tempu, ani co se týče počtu taktů či tóniny. Jediný rozdíl by mohl být v metru, kdy většina mší s varhanním sólem v *Quoniam* má tuto dílčí část psanou v ternárním metru – 3/4 taktu.

7.1.3. Benedictus

Pojednávanými Vaňhalovými mšemi s varhanním sólem v *Benedictus* jsou Nokki 00, Nokki 40 a Nokki 50. Nejrozšířenější z nich je určitě Nokki 40, která se jen v ČMH vyskytuje ve třech exemplářích. Vaňhal píše *Benedictus* zpravidla ve 2/4 metru, výjimku činí pouze Nokki 00, kde je metrum C; vždy se ale jedná o metrum binární.²¹⁰ Tempo je vždy²¹¹ Andante.

²⁰⁹ Toto se shoduje s MacIntyrovým tvrzením, že durové tóniny, zvláště C dur a další do tří křížků či béček, jsou nejčastějšími tóninami. Dále ještě parafrázuje Landona (pozn. 25), který tvrdí, že tónina C dur byla nejčastější tónina mší v letech 1750-1800 a že to byla ta pravá tónina pro slavnostní mše (missae solemnes) obsahující trumpety a tympány. MacIntyre: ConM, s. 118.?

²¹⁰ Srov. s *Quoniam*.

²¹¹ V Nokki 00 je varhanní a basový part *Benedictus* označen Adagio, SAT party ale Andante.

Ze vzorku pojednávaných mší jich je polovina *Benedictus* v titulní tónině, třetina v subdominantní a jedna mše je na dominantě.

Následující tabulka, obdobně jako tabulka z podkapitoly *Quoniam*, shrnuje základní parametry Vaňhalových dílčích částí *Benedictus*. Opět obsahuje údaje všech šesti mší, jejichž varhanními sóly se tato práce zabývá; jsou rozlišené mše, jež varhanní sólo v *Benedictus* mají a mše, které nikoliv.

Tabulka č. 5: *Benedictus*

	Benedictus					
	Sólo v Benedictus			Bez sóla		
	Nokki 00	Nokki 40	Nokki 50	Nokki 10	Nokki 12	Nokki 58
Tónina	C (C)	C (F)	D (A)	F (C)	C (C)	B (B)
Metrum	C	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4
Tempo	Andante/Adagio	Andante	Andante	Andante	Andante	Andante
Počet taktů	57	124	179	82	109	162

Pozn.: Písmena uvedená v poli „Tónina“ značí tóninu *Benedictus*. Písmena uvedená v závorkách značí titulní tóninu mše.

Tabulka přehledně ukazuje, že Vaňhalova *Benedictus* s varhanním sólem a bez něj se v základních parametrech v podstatě neliší. Nokki 00 a Nokki 10 jsou celkově kratší než ostatní mše, což vysvětluje menší počet taktů (v porovnání s ostatními mšemi) připadajících na tuto dílčí část.

7.1.3.1. Schéma *Benedictus*

Všechny dílčí části *Benedictus* s varhanním sólem jsou ve dvoudílné formě. Zpěvní hlasy mají dva vstupy, instrumentální ritornel zazní třikrát. Nejlépe lze tuto strukturu pozorovat u mše **Nokki 40**, kde je úvodní ritornel na konci doslovně zopakován, přičemž celkově zazní třikrát, z toho podruhé na dominantě (tedy in G).

Úsek	r	ab	r'	(ab)'	r
Takt č.	1-22	23-44	44-66	67-102	103-124
Tónina	C	→ G	G	~ → C	C

Schéma struktury *Benedictus* Nokki 40. Čísla taktů jsou pro představu o rozsahu jednotlivých úseků.

Struktura tak principiálně odpovídá Bacciagaluppiho schématu árie da chiesa,²¹² s tím rozdílem, že *Benedictus* Nokki 40 má homofonní sborovou sazbu deklamačního charakteru, kterou doprovází koncertantní varhany a obligátní viola spolu s houslemi. Při sólové povaze

²¹² Bacciagaluppi, s. 60.

instrumentálních partů by se ale skoro dalo říci, že je to naopak právě sbor, kdo doprovází figurace v instrumentálních hlasech.

Benedictus mše **Nokki 00** je, co se týče rozvržení ritornelových a zpěvních vstupů, řešený stejně. Je ale více invenční, samotný ritornel se mění, žádný ze vstupů není přímým opakováním toho předchozího.

Úsek	r1	a	r2	b	r3
Takt č.	1-13	14-28	29-32	33-50	51-57
Tónina	C	→ G	G	→ C	C

Schéma struktury Benedictus Nokki 00. Čísla taktů jsou pro představu o rozsahu jednotlivých úseků.

Nokki 50 obsahuje nejdelší *Benedictus* – tenorovou árii²¹³ – s varhanním sólem, které obsahuje také doslovné zopakování úvodní introdukce (jako v Nokki 40). Tenorovými áriemi ve Vaňhalově mešní tvorbě se podrobněji zabývala Šárka Hálečková ve své bakalářské práci: pozoruje a vyslovuje stejné skutečnosti jako ty, které se týkají *Benedictus* v Nokki 50, ač se jedná o jinou část mše. Např. v analýze *Quoniam* ve mši Nokki 47 (G2) píše: „Materiál instrumentální introdukce doslovně zaznívá v závěrečné dohře. V ritornelové mezihře je využit[a] pouze obměněná podoba tématu (...).“²¹⁴ Dohra je skutečně úplně stejná jako instrumentální introdukce, která se cele během samotného *Benedictus* neobjeví; zazní pouze její dílčí části.

Formálně se jedná o dvoudílnou árii se třemi ritornely a dvěma zpěvními vstupy; před posledním ritornelem se ovšem nachází vypsaná kadence pro varhany a tenor: sólové varhany v *Benedictus* Nokki 50 ale nemají pouze funkci ritornelu, ale figurují i jako sólový koncertantní nástroj, hrající spolu s tenorem.²¹⁵

Úsek	r	a	r'	b	kadence	r
Takt č.	1-23	24-56	57-78	79-133	134-156	157-179
Tónina	D	→ A	A	→ D	~	D

Schéma struktury Benedictus Nokki 50. Čísla taktů jsou pro představu o rozsahu jednotlivých úseků.

²¹³ Tenorovými áriemi ve Vaňhalově mešní tvorbě se podrobněji zabývala Šárka Hálečková ve své bakalářské práci.

²¹⁴ Hálečková, s. 74.

²¹⁵ Viz podkapitolu 7.1.3.3.

7.1.3.2. Melodika a rytmika – tematicko-motivický materiál

Varhanní sóla v *Benedictus* mají některé společné prvky. V případě pravé ruky se jedná převážně o nástupy za dobou, rychlé stupnicové vzestupné i sestupné běhy, tečkovaný rytmus a trioly. Levá ruka hraje „pomaleji“ – noty šestnáctinových hodnot se v partu většinou nevyskytují. Jinak se ale melodická linka levé ruky hýbe, mnohdy zaznívají oktavové skoky, rozložené akordy či drobné figurace.

Hlavním melodickým prvkem *Benedictus* **Nokki 40** jsou sestupné i vzestupné stupnicové běhy. Typické jsou i nástupy za dobou, a to jak v pravé, tak v levé ruce.



Nokki 40, Benedictus, varhany, takty č. 12-16. Úsek rb.

Vyskytují se i ozdoby – nátryly a opory – a tečkovaný rytmus. To vše, i spolu se stupnicovými běhy, se vyskytuje již v úvodním tématu varhanního ritornelu:



Nokki 40, Benedictus, varhany, takty č. 1-5.

Levá ruka v úvodním tématu hraje repetované dvojzvuky s nástupem na lehkou dobu, jinak má ale ve zpěvních úsecích charakter BC. Na začátku druhé části ritornelu ovšem v levé ruce zaznívají i Albertiho basy.

Varhanní part **Nokki 00** začíná netypicky jednotaktovou „předehrou“ – celou notou s trylkem. Ritornel začíná až od taktu č. 2. Celý part je charakteristický hojným využitím šestnáctinových triol. Ty se nacházejí už v mottu, které následně přebírá alt.



Nokki 00, Benedictus, varhany, takty č. 1-3.

Triolový je i motiv *b1*, který se jako jediný objevuje v každém z ritornelů:



Nokki 00, Benedictus, varhany, takty č. 9-10. Motiv b1.

V pravé ruce se vyskytují i rozložené akordy, opět rytmitizované jako trioly. Jedná se o úsek, kdy ke konci každého zpěvního vstupu varhany přestanou hrát basso continuo, ale přidají se s následujícím motivem:



Nokki 00, Benedictus, varhany, takty č. 23-24. „Mezivěta“ m.

Rozložené akordy se nachází i v partu levé ruky.



Nokki 00, Benedictus, varhany, takt č. 3.

Nokki 50 *Benedictus* obsahuje v mottu kromě tečkovaného rytmu také výrazný sekvenční motiv sestupných šestnáctinových not frázovaných po dvou:



Nokki 50, Benedictus, varhany, takty č. 1-6.

V levé ruce navíc vidíme rytmický motiv dvou osminových not za dobou.

V pravé ruce se ale vyskytují i rozložené akordy, trioly a rychlé (hlavní hodnotou je nota dvaatřicetinová) stupnicové běhy.



Nokki 50, Benedictus, varhany, takty č. 52-53. Trioly.



Nokki 50, Benedictus, varhany, takty č. 7-10. Stupnicové běhy.

Levá ruka má charakter BC. V taktech č. 7-10, konkrétně v taktu č. 9, můžeme vidět typický rytmický motiv čtvrt'ová nota – osminová pomlka – osminová nota, který se vyskytuje v levé ruce varhanního partu v celém *Benedictus*. Ve vypsané kadenci se vyskytují i Albertiho basy.



Nokki 50, Benedictus, varhany, takt č. 143.

7.1.3.3. Vlastní podoba varhanního sóla v kontextu Benedictus

Každé ze tří varhanních sól v *Benedictus* má jinou podobu a jiný vztah k okolním hlasům. V této podkapitole se pokusíme ilustrovat využívání tematicko-motivického materiálu v souvislosti se zpěvními hlasy a houslemi a ukotvit tak pozici varhanních sól ve Vaňhalových *Benedictus*.

Sólo v Nokki 40 má funkci ritornelu, jehož melodie se například ani nevyskytuje ve zpěvních hlasech. Ritornel má podobu šestnáctitaktové periody, přičemž její závěť je rozšířená ještě o šest taktů.²¹⁶ Struktura varhanního ritornelu je znázorněna v tabulce níže:²¹⁷

	Předvěť	Závěť	Prodloužení
Počet taktů	8	8	6
Tónina	C → G	G → C	C

Periodu následně přebírají první housle. První tři takty citují doslova a následně materiál variují tak, že získává idiomatický houslový charakter. Koncertantní varhany, plnící funkci ritornelu (ve zpěvních částech hrají BC) a koncertantní housle (v ritornelech hrající doprovod podobný basové lince varhan) si předávají materiál ritornelové periody, zatímco zpěvní hlasy mají svou vlastní deklamační melodii.

Sólo v Nokki 00 má sice formální schéma stejné jako Nokki 40, samotná podoba varhanního sóla je ale odlišná. *Benedictus* v Nokki 00 je dlouhé pouze 57 taktů, varhanní ritornel se ale v průběhu zásadně proměňuje.²¹⁸ Motivicko-tematické schéma varhanního partu je následující:

r1		a	r2	b	r3	
a1+a2	b1+b2	BC + m	c+b1	BC + m'	c'	b1+b2

Schéma varhanního partu v Benedictus Nokki 00. Písmeno m značí „mezivěť“, která není mezivětou v pravém slova smyslu: jedná se o dva takty varhanního sóla, které nemají povahu ritornelu ani duetový charakter k některému ze zpěvních hlasů.

²¹⁶ „Frequently the consequent (závěť) will be much longer, itself subdivided into a spinning-out phrase and a closing phrase.“ McVeigh, s. 12.

²¹⁷ Tabulka obsahuje pouze podobu ritornelu, nikoliv schéma celého Benedictus. To proto, že druhý i třetí ritornel jsou úplně totožné (s výjimkou tóniny).

²¹⁸ Jak píše Vojtěch Podroužek ve své diplomové práci: „Při jeho opakování většinou nezazní ve své původní podobě [úvodní ritornel], bývá různě krácen.“ S. 65.

Úsek b není nijak rozsáhlý, obsahuje ovšem dva melodické motivy: *b1* a *b2*. Motiv *b1* specifický svými sestupnými triolami, se vyskytuje v každém ritornelu, motiv *b2* je „závěrečný“ – varhany v něm hrají spolu s houslemi sestupné repetitivní trioly.

Party varhan a prvních houslí k sobě mají podobný „vztah“ jako party sopránů a altů. Varhanní ritornel začíná třítaktovým motivem – mottem *a1*, kterým v taktu č. 14 začíná i alt. Housle začínají o pět taktů později motivem *c*, který by se dal považovat za motto 2. Stejně tak v taktu č. 19 začíná soprán motivem *c*. Po doznění prvního zpěvního vstupu začíná velice krátký druhý ritornel, v kterém se pořadí mott mění: začínají varhany motivem *c* a přidávají se první housle s motivem *a1*; obdobně pak nastupují alt a soprán. Tenor a bas mají v *Benedictus* Nokki 00 čistě doprovodný charakter.



Nokki 00, Benedictus, varhany, takty č. 28-29. Motiv c.

Sólo v Nokki 50 má jako jediné dvě funkce. Nejedná se pouze o ritornely; varhany mnohdy hrají i se sólistou a zastávají tak funkci obvyklých prvních/sólových houslí, obvykle hrajících soprán či hlavní melodii. Většinu partu jsou tedy varhany notované na dvou notových osnovách, basso continuo hrají varhany pouze 28 taktů. Pracuje se s větším množstvím tematicko-motivického materiálu; jednotlivé části varhanních vstupů se vrací, ovšem nikoliv s tak strohou pravidelností, jako je tomu např. ve mši Nokki 40.

Ritornel samotný sestává z varhanní periody a houslového pětitaktového dovětku (*h*):



Nokki 50, Benedictus, první a druhé housle, varhany. Takty č. 19-23. Houslový dovětek h.

Kromě doprovázení sóla BC hrají varhany i figurace se sólistou; před závěrečným ritornelem je, jak již bylo zmíněno, vypsána kadence pro tenor a varhany. Schéma varhanního partu tedy vypadá takto:

r		a		r'		b'		kadence	r	
a+b	h	BC	c+d	a'+b'	h'	BC	c'+b''+d'		a+b	h

Varhanní ritornel začíná hlavním tématem – mottem, které pak přebírá tenor:



Nokki 50, Benedictus, tenor, první housle, druhé housle, varhany. Takty č. 24-31. Tenor zpívá hlavní téma (a), první housle hrají sekvenční motiv z hlavního tématu.

Následně se přidávají koncertantní varhany k sólistovi, který zpívá na vokál „e“ (venit):



Nokki 50, Benedictus, tenor, varhany. Takty č. 42-44. Část úseku d.

Jakási „malá kadence“ s korunou se nachází i v *Benedictus* Nokki 00 a Nokki 40. Zde se ale jedná o velký vypsání virtuózní úsek, kde hrají varhany spolu s tenorem, který zpívá na vokál „o“ (nomine). V posledním taktu varhany začínají hrát závěrečný ritornel.



Nokki 50, *Benedictus*, tenor, varhany. Takty č. 42-44. Takty č. 142-156, kadence.

7.1.3.4. Shrnutí – *Benedictus*

Společnými prvky všech sól jsou v první řadě sudé metrum (2/4 a C) a tempo (*Andante*, případně *Adagio*). Všechna sóla v *Benedictus* také obsahují noty krátkých hodnot; v pravé ruce je pohyb, levá hraje jednoduchý bas. Trioly v Nokki 00 jsou ale přece jen poněkud odlišné od vzestupných a sestupných stupnicových běhů, nacházejících se hojně ve mši Nokki 40.

Harmonický obrys všech varhanních sól v *Benedictus* je T-D-T.²¹⁹ Objevují se celkem tři ritornelové vstupy s citací tématu. V Nokki 40 se jedná pouze právě o tři ritornelové vstupy,

²¹⁹ Tónikou je myšlena tónina *Benedictus*, ne titulní tónina celé mše.

v Nokki 50 zastávají varhany částečně také funkci melodického nástroje a hrají tedy téměř pořád (tři ritornely ale platí i zde) a v Nokki 00 se jedná o tři ritornelové vstupy mající podobu dialogu s prvními houslemi, dvakrát doplněné krátkou dvojtaktovou triolovou mezivětou ke konci jednotlivých dílčích zpěvních částí.

Pojednávané varhanní party jsou virtuózní svými rychlými běhy – jedná se o rychlejší pasáže, vyžadující patřičnou preciznost ve hře.

7.2. Varhanní sóla ve mších J. Haydna a W. A. Mozarta

Varhanní sóla v mešní tvorbě vídeňských autorů 2. pol. 18. století jsou známou skutečností hlavně díky dvěma velkým vídeňským mistrům – Josephu Haydnovi a Wolfgangu Amadeu Mozartovi. Oba jsou autory známých „varhanních“ mší.

7.2.1. „Die Orgelsolomessen“ J. Haydna a W. A. Mozarta

Joseph Haydn napsal celkem 14 mší. Varhanní sólo se vyskytuje ve dvou z nich, a to ve mši H. XXII:4 Missa in honorem BVM, nazývané také „Grosse Orgelsolomesse“ (in Es, napsáno před rokem 1774, pravděpodobně v letech 1768-9²²⁰) a ve mši Hob. XXII:7 Missa brevis Sancti Joannis de Deo, přezdívané „Kleine Orgelsolomesse“ (in B, napsáno mezi lety 1775 a 1778). Přítomnost varhanních sol je tedy patrná už z názvu. Koncertantní varhany se vyskytují také ve mši Hob. XXII:11 Missa in angustiis „Nelsonmesse“, která je výrazně pozdější, napsaná v létě roku 1798,²²¹ netypicky in d, v Salve Regina H. XXIIIb:2 z roku 1771²²² či v litaních Lytania²²³ Kromě Nelsonmesse,²²⁴ která byla napsána během Haydnova pobytu ve Vídni, vznikla všechna jmenovaná díla na dvoře knížete Esterházyho.²²⁵

²²⁰ To by znamenalo, že byla napsána předtím, než začal své mše skládat Vaňhal.

²²¹ Z toho důvodu nebude Nelsonmesse podrobněji pojednána – nepatří mezi mše napsané v sedmdesátých letech 18. století.

²²² Sken autografu zde: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/833167>, případně zde: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP833167-PMLP216268-Hob.XXIIIb2-manuscript.pdf>.

²²³ GEIRINGER, Karl a FREEMAN, Robert N., ed. Joseph Haydn and the Eighteenth century. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 2002. xxiv, 259 s. Detroit studies in musicology /Studies in music; no. 35. S. 73-74.

²²⁴ Partitura zde: https://imslp.org/files/imglnks/euimg/1/14/IMSLP73880-PMLP141537-nelson_mass.pdf.

²²⁵ Feder, Georg, and James Webster. "Haydn, (Franz) Joseph." Grove Music Online. 2001; Accessed 10 May. 2025. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593>.

Wolfgang Amadeus Mozart napsal 16 kompletních mší.²²⁶ Varhanní sólo obsahuje jeho „Organ solo Mass“, tedy *Missa brevis* K. 259²²⁷ in C, napsaná v prosinci roku 1776, a *Missa solemnis* K. 337²²⁸ in C z března roku 1780, přičemž se obě řadí k jeho salcburským mším. V Salcburku v té době působil arcibiskup Colloredo, proslulý svými požadavky na duchovní hudbu – např. na délku mší, které včetně propria neměly být delší než třičtvrtě hodiny.²²⁹ Tyto „ekonomizující“ tendence můžeme najít ve mši K.259.²³⁰

Haydn, Mozart i Vaňhal psali své mše každý pro jiné patrony, instituce a pro různé příležitosti.²³¹ Mše velkých mistrů s varhanními sóly tedy byly vesměs napsány mimo Vídeň, ač se oba autoři během svého života ve Vídni vyskytovali.

7.2.2. Analýza

7.2.2.1. Melodika a rytmika – tematicko-motivický materiál

Žádná ze zmíněných mší neobsahuje varhanní sólo v *Quoniam* – ve všech třech „varhanních mších“ je sólo v *Benedictus*. V Mozartově mši K. 337 se ale vyskytují koncertantní varhany dokonce v *Agnus Dei*. Nedá se přitom mluvit o sóle v pravém slova smyslu: varhany mají spíše roli suverénnějšího melodického nástroje (v kontrastu s obvyklou rolí bassa continua), jež si předává motivy s hoboem a s fagotem a občas s nimi nebo se sólovým sopránem hraje v terciích. Skoro by se charakter instrumentace i melodických prvků dal nazvat pastorálním. Této skutečnosti nahrává i tónina celého *Agnus* – Es dur. Smyčce hrají *con sordino*, bas je *pizzicato*. Výraznými prvky doprovodu jsou tři šestnáctiny za dobou, ze kterých sestává doprovod obou houslí:



²²⁶ Není započítáno Rekviem (K. 626) ani samostatné Kyrie (K. 33, K. 66, K. 89, K. 90, K. 341).

²²⁷ Partitura zde: https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=5&p1=243.

²²⁸ Partitura zde: https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=7&p1=296.

²²⁹ Toto píše Mozart ve svém dopisu Padre Martinimu ze dne 4. 9. 1776. Zdroj: Grove Music Online, viz odkaz níže. Také: MacIntyre: ConcM, s. 41.

²³⁰ Eisen, Cliff, and Stanley Sadie. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." Grove Music Online. 2001; Accessed 10 May. 2025. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.

²³¹ MacIntyre: Pastoral Mass, s. 131.

W. A. Mozart: Missa solemnis, K. 337: Agnus Dei, takt č. 1, první a druhé housle.

Případně střídavé oktávové basy v levé ruce varhan:



W. A. Mozart: Missa solemnis, K. 337: Agnus Dei, takt š. 3, varhany.

Výrazným melodickým motivem je sestupná stupnice, kterou jako první sice zahrají varhany v inverzi, ale následně se hojně vyskytuje v celém Agnus Dei.



W. A. Mozart: Missa solemnis, K. 337: Agnus Dei, takt č. 8, varhany.

Výrazným rytmickým prvkem je tečkovaný rytmus, vyskytující se jak na začátku výše zmíněného stupnicového motivu, tak hned v hobojevém úvodním motivu, který předznamenává zpěvní téma:



W. A. Mozart: Missa solemnis, K. 337: Agnus Dei, takt č. 1, hoboj.

Úvodní motiv zahraje hoboj, v různých variacích jej následně přebírá fagot, varhany i sólový soprán. Ten je vcelku koloraturní, v jeho melodické lince se vyskytují rozsáhlé drobné běhy.

Formálně se jedná o binární árii. Na posledních pět taktů se přidává téměř homofonní sbor s úvodním hobojevým motivem:

W. A. Mozart: *Missa solemnis*, K. 337: *Agnus Dei*, takty č. 30-31, SATB.

Tenor ale zpívá v kánonu. Sbor zpívá pouze slova „Agnus Dei, qui tollis pecata mundi,“ tzn. na svých pěti taktech prostoru nepřezpívá celý text Agnus. Krátkým fugatem na slova „qui tollis pecata mundi“ odmoduluje do G (G jako dominantu) a připravit tak plochu pro následující *Dona nobis* in C.

W. A. Mozart: *Missa solemnis*, K. 33: *Agnus Dei*, takty 32-34, SATB.

Významnější roli než „pouhé“ basso continuo mají varhany i v Haydnově Nelsonmesse. Často jsou vypsány obě ruce, ale zpravidla se jedná pouze o dublování zpěvních hlasů, houslí, držných tónů dechů či rychlejších hobojevých běhů (*Kyrie*, *Gloria*, *Quoniam* aj.):

165

Fl.

Ob. II

Cor.

[P]

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

J. Haydn: Nelsonmesse, Hob. XXII:11: Qui tollis, takty č. 165-166, (odshora) fl, ob 1, 2, cor, vl 1,2, vla, SATB, org, basso.

U varhanních sól v *Benedictus* se můžeme pokusit najít vzájemné podobnosti. Všechny mše v *Benedictus* obsahují změnu metra. Dá se říci, že Haydn ve svých varhanních mších používá pro *Sanctus*, potažmo *Pleni* a *Osanna II* ternární metrum (Hob. XXII:4 3/4, Hob. XXII:7 6/8), zatímco *Benedictus* je zpravidla v C, Moderato (assai). Mozart používá stejný kontrast, ovšem už mezi *Sanctus* (3/4) a *Pleni* (2/2), přičemž *Benedictus* je opět ve 3/4 taktu Allegro vivace.

Jen *Benedictus* v Haydnově Malé „varhanní mši“ je na subdominantě, zbylá dvě sóla jsou na dominantní tónině. Zajímavostí každopádně je, že Haydn napsal své dvě „varhanní mše“ v bémolových tóninách. MacIntyre píše, že důvodem užití neobvyklé tóniny Es dur ve Velké „varhanní mši“ mohlo být zakomponování anglických rohů.²³² Obě Haydnovy „varhanní

²³² MacIntyre: ConcM, s. 120.

mše“ se ale stále i spolu s K. 259 vejdu do MacIntyrovho tvrzení, že durové tóniny, zvláště C dur a další do tří křížků či béček, jsou nejčastějšími tóninami číslových mší.²³³

Obecně se ale dá tvrdit, že je *Benedictus* komornější, tišší. Ve dvou ze tří mší je *Benedictus* napsán jako kvartet, v Haydnově Malé „varhanní mši“ se dokonce jedná o sólovou sopránovou árii. Doprovodem je zpravidla „kostelní trio“, tedy varhany, dvoje housle a violone. Ve všech třech případech má *Benedictus* obrys binární árie,²³⁴ kdy se ale nejedná o striktní střídání ritornelu a zpěvu: varhany se objevují průběžně, v K. 259 jako triolové doplňky v pomlčkách zpěvního hlasu, v Malé „varhanní mši“ varhany postupně dělí předehtu mezi jednotlivé sopránové vstupy – čímž ovšem sledují i právě probíraný harmonický obrys. Ten je totiž ve všech *Benedictus* jednotný, tedy T→D, T.

Vyskytují se odlišnosti ve využívání varhan jako sólového nástroje, celkově se ale lze domnívat, že se dá aplikovat MacIntyrův výrok, že vídeňské *Benedictus* si často byla velmi podobná a obsahovala pastorální prvky²³⁵ – takové, které shrnuje MacIntyre ve své analýze Vaňhalovy Pastorální mše.²³⁶ Kromě toho, že jsou *Benedictus* v pianu, se také hojně vyskytuje tečkovaný rytmus, nástupy za dobou či sextové (i jiné velké) skoky následně vyplněné sestupnou řadou, mnohdy stupnicí not krátké hodnoty. Všechny tyto rysy se dají ilustrovat na krátkých ukázkách:



J. Haydn: *Kleine Orgelsolomesse*, Hob. XXII:7: *Benedictus*, takt č. 1, varhany.



²³³ Dále ještě parafrázuje Landona (pozn. 25), který tvrdí, že tónina C dur byla nejčastější tónina mší v letech 1750-1800 a že to byla ta pravá tónina pro slavnostní mše (missae solemnes) obsahující trumpety a tympány. MacIntyre: *ConM*, s. 118.

²³⁴ Což je také jev, který popisuje MacIntyre. MacIntyre: *ConcM*, s. 445. Viz podkapitolu 6.2.

²³⁵ MacIntyre: *ConcM*, s. 475.

²³⁶ MacIntyre: *Pastoral Mass*, s. 117-118.

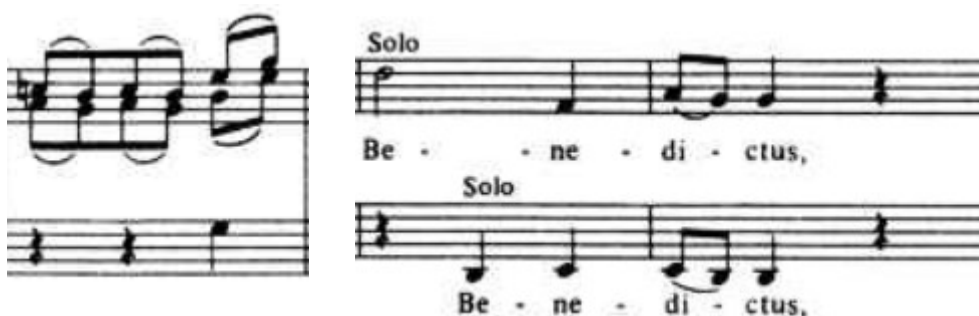
*W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259:
Benedictus, takt č. 5 a takty č. 41-42, varhany.*

Hlavním rytmickým motivem varhanního sóla ve mši W. A. Mozarta jsou trioly,²³⁷ jak lze vidět výše.



*W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259:
Benedictus, takt č. 10 a takt č. 28, varhany.*

Melodicky je znatelná přítomnost zpěvu/hry paralelních tercií či sextách. Hrají je jak housle, tak i varhany, objevují se pochopitelně i ve zpěvních hlasech. Příklad taktů č. 9-10 byl zařazen i pro ukázkou vypsanych appoggiatur, jež se také hojně v *Benedictus* vyskytují.



*W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259:
Benedictus, takt č. 27, varhany a takty č. 9-10, soprán a alt.*

Obvyklá je i sestupná chromatika, opět ve všech hlasech:



W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259: Benedictus, takty č. 41-42, soprán.

²³⁷ Triola se ovšem vyskytuje i v Malé varhanní mši, viz příklad níže, takty č. 15-16.

V následujících závěrečných třech taktech z Haydnovy malé varhanní mše nalezneme většinu výše zmíněných charakteristik: sestupné stupnicové pohyby, chromatiku, větší intervalový skok směrem nahoru následně vyplněný protipohybem, tečkovaný rytmus i pohyb v paralelních sextách. Přítomné jsou i ozdoby.



J. Haydn: Kleine Orgelsolomesse, Hob. XXII:7: Benedictus, takty č. 55-57, varhany.

Varhaníkova pravá ruka má silně koncertantní charakter, levá nikoliv. V *Kleine Orgelsolomesse* např. hraje zpravidla s basovou linkou a jinak není moc samostatná, jak lze vidět na příkladech výše a níže:



J. Haydn: Kleine Orgelsolomesse, Hob. XXII:7: Benedictus, takty č. 15-16, varhany.

U Mozarta je levá ruka přece jen trochu odlišnější. Sice má stále diametrálně odlišný charakter od partu ruky pravé, občas lze ale zaslechnout rozložené Albertiho basy či triolový pohyb, díky kterému najednou celé *Benedictus* spojením hlavní zpěvní melodie a triolového varhanního motivu získává jednotu.



W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259:

Benedictus, takty č. 5-6, varhany a takty č. 35-36, varhany.

V K. 259 se ale netypicky na dvou místech vyskytuje i pedál – sice jen prodleva, ale i tak je to na varhanní sóla i na číslové mše 18. století neobvyklé. Nad pedálovou prodlevou je a cappella modulační sborová sekvence, kterou bychom v případě čistě varhanní skladby slyšeli hrát obě ruce:

The image shows a musical score for W. A. Mozart's Orgelmesse, K. 259. It includes staves for voices (SATB) and organ. The organ part features a pedal point (Pedale) and a sequence of notes (ve - nit in no) repeated across several measures. The vocal parts also sing the same sequence.

W. A. Mozart: Orgelmesse, K. 259:

Benedictus, takty č. 50-55, (odshora) vl 1, 2, SATB, org, basso.

7.2.2.2. Charakteristika a funkce varhanního sóla

Varhanní sólo v Mozartově mši K. 259 udržuje výrazný triolový pohyb v průběhu celého *Benedictus*. V osmitaktové předešle varhany jakoby „předehrají“ hlavní téma celého *Benedictus* sopránů a zbytku sboru, které se záhy přidají. Od tohoto momentu varhany začínají hrát trioly, které si ponechají víceméně po celý zbytek *Benedictus*. Housle hrají zpravidla se zpěvními hlasy, varhany jsou tedy jediným nástrojem hrajícím proti. Ve dvou místech (takty 29-32 a takty 50-59) je vypsána pedálová prodleva, jež jediná dělí sbor od toho, aby zpíval zcela a cappella. Sólo představí téma a následně je jeho funkcí udržování pohybu – jisté živosti – po celou dobu trvání *Benedictus*. Kompaktnost *Benedictu* dodávají takty č. 35-38, ve kterých

pravá ruka hraje melodii, jež je přítomná od začátku a kterou varhany začínaly, a ruka levá hraje trioly, které si varhany osvojily až po nástupu zpěváků.

V Malé „varhanní mši“ Josepha Haydna má varhanní sólo více ritornelovou podobu. Na začátku zahraje dvanáct taktů přede hry – *ab*. Následně se přidá zpěvní hlas a varhany se mívají se sopránovým sólem a houslemi, navzájem si přizvukují, střídají se – v místech, kde zpívá soprán, hrají varhany pouze basso continuo. Varhany ze začátku „přizvukují“ ritornelovým materiálem *a*. V taktu č. 21 ale zahrají – „předehrají“ na dominantě – jeden takt, úvodní motiv z *b*, který záhy doslovně přebírá soprán.



J. Haydn: Kleine Orgelsolomesse, Hob. XXII:7: Benedictus, takt č. 21, varhany.

Dále varhany závěťím *a* uvedou návrat první zpěvní fráze, která je ovšem na dominantě, ale záhy zmoduluje do tóniky. Varhany opět zahrají dva takty z *a* (takt č. 33-34) a zaznívá krátký návrat, přičemž skoro ihned přejde do modulace a následuje sopránová kadence. Po ní vzniklé napětí melodicky přeruší varhany, a to tonálním návratem *b* – to tedy zazní ve stejné tónině jako v úvodní přede hře. Motiv tentokrát ale přebírají jen první housle, soprán zpívá svou vlastní nesnadnou melodii – v taktu č. 47 se totiž vyskytuje skok d^1 - a^2 . Po doznění posledního tónu sóla varhany plynule napojují závěťím *a* a hrají ještě jednou celé *b*, tentokrát jen s doprovodem houslí, které dublují varhaníkovu levou ruku.

Funkce varhan je tedy v Hob. XXII:7 více dialogická než u Mozarta v K. 259. Varhanní sólo doprovází stejným motivicko-melodickým materiálem různorodější vokální part a ujímá se role „kontrujícího“ nástroje. Zároveň provádí zpěváka i posluchače celou árií. Varhany mají svojí vlastní lyrickou melodickou linku, kterou je potřeba vkusně interpretovat. Pomalejší tempo árie sice nevyžaduje strojově pravidelné pohyby jako sólo v K. 259, zato poskytuje prostor každému tónu, aby zazněl: jak – je na varhaníkovi.

7.3. Porovnání varhanních sól v *Benedictus*

Z rytmicko-melodického hlediska si jsou dílčí části *Benedictus* na první pohled velmi podobné. U všech třech autorů nacházíme tečkovaný rytmus či trioly. Po podrobnějším prozkoumání ale zjistíme, že nejen formálně, ale i motivicky k sobě mají blíže mše Haydna a Vaňhala. Mozartova „Varhanní mše“ se liší.

Mše Haydna i Vaňhala obsahují rychlé stupnicové běhy a tečkovaný rytmus. Levá ruka kopírující melodii basy, mnohdy také nastupující za dobou, je dalším typickým znakem. Oba autoři také využívají ozdob – více než Mozart. Podobnost lze najít i ve formálním řešení *Benedictus* obou autorů: varhanní sóla mají hlavní funkci jako instrumentální ritornel, přičemž když zpívá sólista/sbor, hrají BC. Čistě ritornelovou funkci mají varhany u Vaňhala v Nokki 40; v Nokki 00 jsou varhany nezávislé na zpěvních hlasech, ale „povídají“ si s prvními houslemi. U Vaňhala hrají varhany i v „duetu“ se sólistou (Nokki 50), což ovšem také poukazuje na závislost varhanního partu na jiných hlasech. V Haydnově Malé „varhanní mši“ jsou zase varhany v dialogu s houslemi a sopránem. Oproti tomu varhanní linka v Mozartově „varhanní mši“ je nezávislá – po uvedení motta přechází do triolového pohybu, který si drží nezávisle na ostatních hlasech. Jedná se také o jedinou mši s předepsaným pedálem. Mozartovo *Benedictus* se liší i harmonickým vyjadřováním: nachází se v něm mnohem více posuvek a chromatiky, je harmonicky bohatší. Působí také více prokomponovaně, nejen „slepeně“ z jednotlivých motivů a melodických postupů, jak by se tomu případně mohlo zdát u Vaňhala. Zmíněnou (sestupnou) chromatiku ovšem nacházíme i u Haydna – u Vaňhala se ale zpravidla nevyskytuje. Vaňhal ovšem občas používá Albertiho basy, které se o všem v Haydnově Malé „varhanní mši“ nenachází.

Ač je každá ze zmíněných mší jedinečná a originální, u všech lze vysledovat podobné znaky.

8. Závěr

Jan Křtitel Vaňhal napsal mnoho mší a v nezanedbatelném počtu těchto mší se vyskytuje varhanní sólo. Po důkladném zanalyzování Vaňhalových varhanních sól je nutno poznamenat, že se jejich výrazové prostředky nijak zásadně neliší. Ač mají sóla převážně ritornelovou funkci, projevuje Vaňhal invenci ve využívání sóla, např. v *Benedictus* Nokki 00. Varhany u Vaňhala přebírají i funkci koncertantního melodického nástroje a hrají tak spolu se zpěvem (místo toho, aby hrály „jen“ BC).

Srovnáním s Haydnem a Mozartem jsme dostali možnost zasadit Vaňhala možná ne vyloženě do širšího kontextu mší v té době (specificky k tomuto posloužila MacIntyrova publikace), tak alespoň ke kontrastu se dvěma zmíněnými „velkými vídeňskými mistry.“

V závěru je také nutné zmínit pramennou situaci – lokální rozšířenost pramenů. V Čechách a na Moravě se totiž dochovalo velké množství vaňhalovských opisů, některé mše se ale i tak vyskytují pouze a právě v jediném existujícím známém opisu (Nokki 00 a možná Nokki 50).

V oblasti bádání o Vaňhalovi je mnoho možností, kudy se vydat. Bylo by možné podrobněji zmapovat dochované prameny či zkompletovat *Catalogus*. Ohledně Vaňhalových mší se nabízí otázka využívání obligátních viol, samotného rozšíření mší (proč v Českých zemích) či místních modifikací konkrétních mší – je vůbec možné, že by o nich Vaňhal věděl? Na mysli mám teď konkrétně dvojsborovou úpravu Nokki 12 od Jakuba Trautzla, údajně z roku 1785. Za zmínku jistě stojí i Hosarovy poznámky ohledně možného objevení Vaňhalova oratoria či ohledně opery, se kterou údajně pomáhal Leopoldu Gassmannovi.

Tak či onak, Vaňhal zůstává důležitou součástí doby vídeňského klasicismu; jako českému rodákovi, jehož některé symfonie byly nesprávně připisovány i J. Hadnovi, se mu snad časem dostane ještě větší pozornosti.

9. Seznam použité literatury a dalších zdrojů

800 let kláštera Osek: jubilejní sborník = 800 Jahre Kloster Ossegg: Festschrift. Osek: Milan Holenda, 1996. 332 s., [16] obr. příl. (některé barev.). ISBN 80-85204-30-4.

BACCIAGALUPPI, Claudio, Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa, Bärenreiter 2010.

BASTLOVÁ, Eliška. *Stabat Mater Jana Křtitele Vaňhala*. 2011.

Biografický slovník českých zemí 23, Academia / Historický ústav, Praha 2020, s. 339. Dostupné také z: <https://biography.hiu.cas.cz/pageid/54506>.

BORKOVÁ, Alena. Duchovní kompozice Jana Křtitele Vaňhala uložené v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Online. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2024. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/jkle3/>.

BORKOVÁ, Alena: K problematice české emigrace 18. století – J. Kř. Vaňhal (Opus musicum 3, 1971, č. 9-10, s. 285-291).

BORKOVÁ, Alena: Konfrontace Vaňhalova klavírního stylu s klavírním stylem Mozartovým in: Hudební věda. Praha: Academia, 1969, VI(), s. 312. ISSN 0018-7003. Dostupné také z: <https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:580cdda0-4b45-11e1-8339-001143e3f55c>

BRYAN, Paul Robey. *Johann Waňhal, Viennese symphonist: his life and his musical environment*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997. xxiii, 557 s. Thematic catalogues series; No. 23. ISBN 0-945193-63-7.

BRYAN, P., HOSAR, H., & BADLEY, A. (2022, September 22). Wanhal [Vanhall, Vanhal, Waňhal, Wanhall], Johann Baptist. Grove Music Online. Retrieved 25 Mar. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029007>.

BURNEY, Charles. *Hudební cestopis 18. věku*. Překlad Jaroslava Pippichová-Scheidegger. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. 427 stran, 22 nečíslovaných stran obrazových příloh. Hudba v zrcadle doby; svazek 4.

DEŠČÍČKOVÁ, Simona. *Missa Solemnis Františka Xavera Brixiho*. 2024.

DITTERSDORF, Karl Ditters von. *Vzpomínky hudebníka XVIII. století*. Překlad Václav Bělohavý. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 231 s., [12] s. obr. příl. DLABACZ, Johann Gottfried. Wanhal, Johann Baptist. In: Allgemeines historisches KünstlerLexikon. sv. 3, Praha, 1815. str. 324–331.

DOBOŠOVÁ, Michaela. *Drobná duchovní díla Jana Křtitele Vaňhala*. 2010.

EISEN, Cliff, and Stanley SADIE. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." Grove Music Online. 2001; Accessed 10 May. 2025. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>

FEDER, Georg, and James WEBSTER. "Haydn, (Franz) Joseph." Grove Music Online. 2001; Accessed 10 May. 2025. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044593>.

FIŠER, František. *Jan Vaňhal (rod a mladá léta prožitá v Čechách) a jeho varhanní skladby I. část, II. část I. Jan Vaňhal (rod a mladá léta prožitá v Čechách) a jeho varhanní skladby; II. Varhanní skladby*. Praha, 1966.

GERBER, Ernst Ludwig. Wranitzky (Paul). In: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: Kühnel, 1814

GEIRINGER, Karl a FREEMAN, Robert N., ed. Joseph Haydn and the Eighteenth century. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 2002. xxiv, 259 s. Detroit studies in musicology /Studies in music; no. 35. S. 73-74.

GRASSL, MARKUS. "Vanhal, Johann Baptist." In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Article first published 2006. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534356>

HÁLEČKOVÁ, Šárka. *Jan Křtitel Vaňhal - mešní tvorba*. 2012.

HOSAR, H. K. (2021). FIRST BOUNTY OF THE NEW WAÑHAL CATALOGUE. Eighteenth Century Music, 18(2), 326–327. doi:10.1017/S1478570621000014.

HOSAR, Halvor K., 2019. His name Immortal: five studies in the sacred music of Johann Baptist Waňhal. [Skjåk]: Hosar musikk- og betrevitartenester.

KLÍMA, Stanislav V. K biografii Jana Vaňhala (1739-1813). in: Hudební věda. Praha: Academia, 12.1990, XXVII(4), s. (327). ISSN 0018-7003. Dostupné také z: <https://kramerus.lib.cas.cz/uuid/uuid:654b1047-4b45-11e1-1726-001143e3f55c>

KJOSBAKKEN, Hans Erik: 'Katten Nokki kom seg til Ålesund frå Skjåk', Fjuken, <https://www.fjuken.no/Nyheiter/2018/01/05/Katten-Nokki-kom-seg-til-Ålesund-frå-Skjåk15854592.ece> (accessed 8 April 2025).

KUZIO-PODRUCKI, Arkadiusz, 2009. *Das Haus Schaffgotsch. Das wechselvolle Schicksal einer schlesischen Adelsdynastie*. Tarnowskie Góry.

MACINTYRE, Bruce C.: Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition in: JONES, David Wyn, ed. Music in eighteenth-century Austria. 1st publ. Cambridge: Cambridge University Press, ©1996. xi, 291 s. ISBN 0-521-45349-6.

MACINTYRE, Bruce C.: The Vienesse Concerted Mass of Early Classic period, Ann Arbor (Michigan 1986).

MAUSER, Siegfried a LEUCHTMANN, Horst. Messe und Motette. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. McKinnon, J., Göllner, T., Gómez, M., Lockwood, L., Kirkman, A., Arnold, D., & Harper, J. (2001). Mass. Grove Music Online. Retrieved 25 Mar. 2025, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045872>.

MCVEIGH, Simon a Jehoash HIRSHBERG, 2004. *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge: The Boydell Press. ISBN 1 84383 092 2.
MICHELS, Ulrich; VOGEL, Gunther a SRNKA, Miroslav. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. ISBN 80-7106-238-3.

PETER ACKERMANN, Art. Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts, 18. Jahrhundert in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht September 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535309>.

PODROUŽEK, Vojtěch. *Mešní tvorba Antonína Reichenauera*. 2016.

POSPÍŠILOVÁ, Martina. *J. K. Vaňhal: Klavírní koncert A dur*. 2013.

POSPÍŠILOVÁ, Martina. *Klavírní koncerty J. K. Vaňhala – studie srovnávací*. 2015.

STEBLIN, Rita: *The Viennese Concert for Mechanical Organ in 1798 with Works by Mozart and Haydn* in: *Mozart Studien – Band 24*, ed. Manfred Hermann Schmid (Vienna: 2016, Hollitzer). S. 197.

SEHNAL, Jiří. *Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti*. Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2020. 159 stran. ISBN 978-80-7051-294-4.

SEHNAL, Jiří: *Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století* (*Hudební věda* 33, 1996, s. 159–177).

WEINMANN, Alexander. *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*. Wien: L. Krenn, [1987]. 2 sv. Wiener Archivstudien; Bd. 11.

Přehled použitých rukopisů je uveden v kapitole č. 5 Pramenná základna.