

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Liturgická hudba na přelomu 18. a 19. století
ve Frenštátě pod Radhoštěm

Liturgical music of the period of the 18th and 19th
centuries in Frenštát pod Radhoštěm

Boris Nykl

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hudební výchova - Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání

Rok odevzdání: 2019

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Liturgická hudba na přelomu 18. a 19. století ve Frenštátě pod Radhoštěm vypracoval samostatně za využití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že elektronická verze bakalářské práce je totožná s její tištěnou podobou a že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. dubna 2019

.....

Boris Nykl

Anotace:

Práce se zabývá hudebním děním ve farnosti Frenštát pod Radhoštěm na přelomu 18. a 19. století se zaměřením na liturgickou tvorbu. Prezentuje život a dílo vybraných hudebních skladatelů působících ve frenštátské farnosti v uvedeném období. Součástí je analýza i spartace vybraných děl s výhledem na jejich eventuální koncertní provedení.

Klíčová slova:

Liturgická hudba, Jan Theny, Requiem, Alma Redemptoris Mater, aspekty komplexní analýza, hudebně výrazové prostředky, spartace

Annotation:

This thesis is focused on the musical history in Frenstat pod Radhostem at the turn of the 18th and 19th centuries, especially on the liturgical composition. It presents the life and work of selected music composers working in the Frenstat parish during the studied period. This thesis contains the analysis and transcription of selected works with a view to their eventual concert performance.

Key words:

Liturgical music, Jan Theny, Requiem, Alma Redemptoris Mater, complex analysis aspects, musical means of expression, transcription

Poděkování

Děkuji vedoucímu prof. PaedDr. Nedělkovi Dr. za cenné rady, konstruktivní kritiku, přístup a vstřícnost v průběhu vypracování mé bakalářské práce. Za počáteční impulz a nápad zabývat se tímto tématem patří dík Mgr. Procházkovi.

Za přístup do farního notového archivu a doplnění některých informací děkuji frenštátskému panu faráři Petru Kříbkovi.

Vřelé díky patří též mé rodině a přátelům za podporu v průběhu práce.

| | |
|--|-----------|
| 1. ÚVOD | 7 |
| 1.1. UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY..... | 7 |
| 1.2. CÍLE PRÁCE A METODOLOGIE..... | 8 |
| 1.3. PRAMENY A LITERATURA..... | 9 |
| 2. FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM | 11 |
| 2.1. OBECNÉ INFORMACE..... | 11 |
| 2.2. HISTORIE MĚSTA..... | 11 |
| 2.3. FARNOST FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM..... | 12 |
| 2.3.1. Farnost do roku 1848..... | 12 |
| 2.3.2. Farnost po roce 1848..... | 14 |
| 2.4. KOSTEL SVATÉHO MARTINA..... | 15 |
| 2.5. KOSTEL SVATÉHO JANA KŘTITELE..... | 16 |
| 2.6. KAPLE SVATÉHO CYRILA A METODĚJE NA RADHOŠTI..... | 16 |
| 2.7. KNĚŽÍ PŮSOBÍCÍ VE FARNOSTI NA PŘELOMU 18. A 19. STOLETÍ..... | 17 |
| 2.8. KANTOŘI PŮSOBÍCÍ VE FARNOSTI NA PŘELOMU 18. A 19. STOLETÍ ... | 17 |
| 3. PŘELOM 18. A 19. STOLETÍ | 18 |
| 3.1. HUDEBNÍ PERIODIZACE..... | 18 |
| 3.2. TYPICKÉ HISTORICKÉ ZNAKY PRO ČESKÉ PROSTŘEDÍ V HUDBĚ..... | 19 |
| 3.3. ZÁSTUPCI ČESKÝCH SKLADATELŮ STYLOVÉHO OBDOBÍ ČESKÉHO KLASICISMU..... | 21 |
| 3.3.1. František Xaver Brixl..... | 21 |
| 3.3.2. Pater František Mensl..... | 21 |
| 4. ARCHIV FARNOSTI FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM | 24 |
| 4.1. LITURGICKÁ HUDBA – OSVĚTLENÍ POJMU..... | 24 |

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 4.2. | SHRnutí A PŘEHLED AUTORŮ A DĚL DOCHOVANÝCH VE CHRÁMOVÉ SBÍRCE..... | 25 |
| 4.2.1. | Výzkumná práce se sbírkou | 25 |
| 4.2.2. | Vybraní autoři a díla chrámové sbírky..... | 26 |
| 4.3. | JAN THENY – ŽIVOT A DÍLO..... | 27 |
| 4.4. | VÝZNAMNÉ HUDEBNÍ OSOBNOSTI FARNOSTI OBDOBÍ PŘELOMU 18. A 19. STOLETÍ..... | 30 |
| 4.4.1. | Alois Pelikán | 30 |
| 4.4.2. | Václav Mýtný | 31 |
| 5. | ALMA REDEMPTORIS PASTORALE – JAN THENY..... | 32 |
| 5.1. | ALMA REDEMPTORIS MATER – MARIÁNSKÁ ANTIFONA..... | 32 |
| 5.1.1. | Originální text modlitby a její překlad | 33 |
| 5.2. | ALMA REDEMPTORIS PASTORALE – ROZBOR DÍLA..... | 33 |
| 5.2.1. | Klarinetový part..... | 34 |
| 5.2.2. | Houslový part | 35 |
| 5.2.3. | Varhanní part..... | 36 |
| 5.2.4. | Lesní rohy..... | 36 |
| 5.2.5. | Celková kompozice | 37 |
| 5.3. | POROVNÁNÍ S OSTATNÍMI DÍLY | 38 |
| 5.4. | MEMENTO – JINÉ ZHUDEBNĚNÍ | 39 |
| 6. | REQUIEM IN DIS – JAN THENY..... | 40 |
| 6.1. | REQUIEM – CHARAKTERISTIKA | 40 |
| 6.2. | REQUIEM IN DIS – JAN THENY – ROZBOR DÍLA | 42 |
| 6.3. | HUDEBNÍ ANALÝZA VYBRANÝCH ČÁSTÍ..... | 44 |
| 6.3.1. | Sanctus..... | 45 |
| 6.3.1.1. | Text a překlad..... | 45 |

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| 6.3.1.2. Hudební analýza..... | 45 |
| 6.3.2. Benedictus | 49 |
| 6.3.2.1. Text a překlad..... | 49 |
| 6.3.2.2. Hudební analýza..... | 49 |
| 6.4. POROVNÁNÍ S OSTATNÍMI DÍLY | 51 |
| 7. ZÁVĚR..... | 52 |
| 8. INFORMAČNÍ ZDROJE | 54 |
| 8.1. PRAMENY | 54 |
| 8.2. INTERNETOVÉ ZDROJE..... | 54 |
| 8.3. LITERATURA..... | 56 |

1. ÚVOD

1.1. Uvedení do problematiky

Liturgická hudba byla a stále je významnou součástí života mnoha věřících lidí, kteří se s ní setkávají při bohoslužbách v kostele, nebo v dnešní době i při koncertních provedeníh mimo církevní prostory. V minulosti měli na našem území velký význam tzv. kantorů, díky nimž vznikala a provozovala se duchovní a liturgická tvorba nejen ve velkých městech, nýbrž i na maloměstských či venkovských kůrech. Přestože mluvíme dokonce o kantorské tradici, mnohá díla se buď vůbec nedochovala, nebo upadla v zapomnění ve farních archivech. I z nich je mimo jiné zřejmé, že na přelomu 18. a 19. století vznikala díla v Čechách a na Moravě opravdu hojně, vždyť dodnes každé Vánoce zní téměř po celé republice Česká mše Vánoční právě venkovského skladatele a kantora Jakuba Jana Ryby.

Je potřebné vnímat, že na přelomu 18. a 19. století byla církev a stát (státní zřízení) úzce propojena, proto pro správné uchopení liturgické hudby ve Frenštátě je nezbytné vzít v potaz události světského i církevního života

V novodobé historii probíhá bádání na kůrech a v archivech, kde se odborníci snaží znovu objevit zapomenutá díla a znovu je provozovat. Cílem této činnosti je snaha o obohacení a doplnění historického přehledu a zároveň seznámí současné společnosti s doposud neznámými autory.¹ Badatelé ovšem zjišťují, že některá díla nejsou natolik kvalitní, aby se provozovala pravidelně nebo dokonce koncertně a získala si velké publikum, nicméně je jisté, že bez bádání a snahy o nalezení nové tvorby se nenajdou ani díla kvalitní.

Výzkumná práce ve farním archivu též může doplnit historii daných měst a farností nejen z hlediska hudebního, ale obohatit i celkový historický přehled o životě v obci.

¹ SRB, M. a O. ČIHÁK., Takt po taktu, nota po notě, popisuje expert objevování zapomenutých pokladů české hudby. *Český rozhlas PLUS* [online]. 2017 [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/takt-po-taktu-nota-po-note-popisuje-expert-objevovani-zapomenutych-pokladu-ceske-6597266>

1.2. Cíle práce a metodologie

Tato práce sleduje několik cílů. Hlavním cílem je zjištění žánrů² a vlastností hudby, která byla ve Frenštátě pod Radhoštěm ve vybraném období prováděna.

S tímto cílem souvisejí i cíle dílčí. Jedním z nich je učinit stručný přehled o dochované chrámové sbírce, analyzovat vybraná díla a zjistit, čím se vyznačovala provozovaná liturgická hudba Frenštátu pod Radhoštěm. V tomto ohledu jsem se zaměřil na klíčové hudební charakteristiky, na instrumentaci, notaci, na případné opisy, a tedy šíření daných děl po okolí. V těchto souvislostech jsem zkoumal i paralelní výskyt vybraných žánrů na jiných místech v českých zemích.

Dalším z cílů je digitalizace a spartace vybraných děl, která je důležitá k tomu, aby bylo možné zrealizovat hudební analýzu, zkontrolovat a případně opravit chyby, jež vznikly při přepisu originálních notových zápisů, zároveň aby byla možnost provozování této hudby i v dnešní době, tedy aby byla zpřístupněna modernímu hudebnímu světu. Při zpracování opisů originálních not a jejich přepisování do notačního programu bylo nutné opravit či upravit vybraná místa. Touto problematikou se zabývá oddíl 4.2.1.

Při zkoumání hudebních jevů vyvstává také potřeba odhalovat širší souvislosti, historické, kulturní a další, této problematice věnuji druhou kapitolu.

Pro přesnější zařazení zkoumaných děl do kulturního kontextu se zabývám ve třetí kapitole hudební periodizací a stylovými hudebně výrazovými prostředky. Zde se podrobněji zabývám klasicismem, který je pro tuto práci rozhodující.

Ve čtvrté kapitole podávám přehled důležitých frenštátských osobností a popisuji práci s farní sbírkou notového materiálu. Dále se zde věnuji autorovi Janu Thenymu, který zde v dané době působil.

V následujících dvou kapitolách analyzuji vybraná díla Jana Thenyho, *Alma Redemptoris Pastoralis* a *Requiem in Dis*. Vedle analýzy stěžejních výrazových prostředků podávám také přehled instrumentace a soustřeďuji se na místa, která jsou z hlediska hudebního

² FUKÁČ, J. A POLEDŇÁK, I., *Hudba a její pojmoslovný systém – otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha : Academia, 1981, s. 89-94

výraziva zvláště zajímavá a působivá. Tento postup volím, jelikož předpokládám, že vybraná díla mohou sloužit jako nový, dosud neuváděný, repertoár pěveckých těles, nebo také jako zdroj nového poznání pro posluchače.³

1.3. Prameny a literatura

V kapitolách věnujících se historii města a místní farnosti jsem vycházel zejména z webových stránek města. Webové stránky mají velmi dobře zpracovanou historii a údaje o významných památkách naší oblasti. Na oficiálních městských stránkách je výstižné shrnutí a vyzdvižení všech důležitých údajů a událostí z městské historie z velkého počtu odborné literatury.

V kapitole týkající se farnosti Frenštát pod Radhoštěm jsou hlavním zdrojem informací farní webové stránky, kde je rovněž velmi podrobně zpracována farní historie. Tyto webové stránky vychází z kostelní kroniky, farních záznamů a další odborné literatury.

V kapitole zabývající se problematikou hudební periodizace je využita publikace prof. Pecháčka,⁴ která se přímo obdobím přelomu 18. a 19. století zabývá.

Při hudební analýze není uvedena literatura, neboť jsem využil znalostí z absolvování předmětů v rámci svého bakalářského studia, hlavně pak znalosti z oblasti „Komplexní analýzy skladeb“, „Dějin sborového zpěvu“, „Dějin hudby“, „Generálbasu“, „Harmonie a základy kontrapunktu“ a „Hudebních forem“.⁵ Dále jsem čerpal ze svých vlastních zkušeností při pomocných pracích v jiných archivech a z praktických poznatků z role sbormistra. Část informací je použita i z publikace prof. Nedělký,⁶ která se zaobírá liturgií a hudbou při mši.

³ Frenštátská farnost projevila již nyní zájem o provozování vybraných skladeb.

⁴ PECHÁČEK, S., *Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus)*, Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-539-3

⁵ Studijní obor 7504R233: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání. *PedF Karolínka – Studijní plány 2016/2017*[online]. Praha: Univerzita Karlova, 2016 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://studium.pedf.cuni.cz/karolinka/2016/OB2HV10.html>

⁶ NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1014-0

Při spartaci jsem čerpal opět ze zkušeností a poznatků z výuky na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, konkrétně z předmětů „Nauka o hudebních nástrojích“ a „Základy aranžování“.⁷ Při práci s aplikací „Musescore“, která byla pro vytvoření partitur užita, jsem taktéž využil předchozích zkušeností při skládání vlastní hudby či přepisu jiných děl.

Dále jsem čerpal z titulů, které uvádím v seznamu použité literatury, tedy z osvědčených odborných zdrojů, z historických katalogů či z kvalifikačních prací.

Jako zdroj primárních pramenů této práce sloužil notový archiv frenštátské farnosti. Notový materiál, jenž se v archívu nacházel, je základním materiálem pro kapitoly zabývající se hudební analýzou.

⁷ Studijní obor 7507R047: Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání. *PedF Karolínka – Studijní plány 2016/2017*[online]. Praha: Univerzita Karlova, 2016 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://studium.pedf.cuni.cz/karolinka/2016/OB2SB10.html>

2. FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM

2.1. Obecné informace

Město Frenštát pod Radhoštěm leží na východě České republiky v Moravskoslezském kraji nedaleko hraničního přechodu se Slovenskou republikou. Oblast Frenštátska je označována nejen místními obyvateli jako rozhraní mezi Valašskem a Laškem, často se lze setkat též s pojmenováním „Valašskolašské pomezí“, zároveň jako brána či srdce Moravskoslezských Beskyd. Frenštát pod Radhoštěm je neodmyslitelně spjat s folklorem, přičemž v této oblasti tíhne spíše k Valachům, sportem a kulturou, zejména pak hudbou, neboť se zde konají a pořádají hudební festivaly vážné, lidové, jazzové i populární hudby, např. Frenštátský klavírní festival nebo Frenštátské cimbálové slavnosti. Ve všech uvedených oblastech se může tato oblast pochlubit významnými osobnostmi, jen namátkou zmíním olympijského vítěze Jiřího Rašku či vynikajícího klavíristu Martina Kasíka. V blízkosti Frenštátu najdeme obce Trojanovice, Tichou, Lichnov u Nového Jičína, Bordovice či Vlčovice.⁸

2.2. Historie města

Město Frenštát pod Radhoštěm nezná z důvodu nedostatku dochovaných písemných pramenů přesné datum vzniku ani osobu svého zakladatele. Osídlení krajiny soutoku Lubiny a Lomné zřejmě proběhlo v období velké kolonizace mezi lety 1293 až 1316. Vznik a rozvoj města nejprve spadl pod hostýnské panství a následně pod panství hukvaldské (olomoucké biskupství). První oficiální pramen, jenž dokládá vznik města, pochází z roku 1382. V 16. století město nabývá důležitosti díky řemeslné výrobě, obchodní činnosti a trhů. Tkalcovský cech, který byl zřejmě prvním cechem na Frenštátsku, vzniká v roce 1598. Následně byl Frenštát zasažen Valašským lidovým povstáním či třicetiletou válkou. V roce 1626 bylo město vypáleno, roku 1646 pak pro změnu obsazeno Švédy. Mnoho obyvatel zahynulo na následky moru, který zde v průběhu let dvakrát proběhl. Roku 1781 se Frenštát dočkal a byl mu oficiálně

⁸ O městě. *Turistické informační centrum: Frenštát pod Radhoštěm* [online]. 2019 [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: http://www.frenstat.info/msp/id_osnovy=30173&p1=30173

přidělen statut města. Ve druhé polovině 19. století vzniká městská samospráva, je volen městský úřad se starostou, dochází k rozvoji průmyslu v oblasti barvířství, punčochářství či výroba ohýbaného nábytku. Mechanizace tkalcovského průmyslu měla za následek významnou emigraci obyvatel Frenštátu do Ameriky. Ve Frenštátě vzniká mnoho spolků, přičemž některé fungují dodnes. Mezi ně patří např. „Matice Radhošťská“, která do nynější doby spravuje kapli zasvěcenou věrozvěstům Cyrilu a Metoději na nedalekém Radhošti, nebo „Pohorská jednota Radhošť“, která položila základy organizované české turistice. Malebná krajina Frenštátska lákala k pobytu mnoho výtvarných umělců, spisovatelů, vědců, národopisců, a samozřejmě i hudebníků. Rozvoj města byl zastaven až druhou světovou válkou. Následný poválečný vývoj města byl již podobný mnoha místům v celé naší republice. Ve městě byly postaveny kasárna sovětské armády, probíhala výstavba dolů, přičemž v dnešní době jsou doly v konzervačním provozu. Za významnou zmínku socialistické éry města lze označit olympijské vítězství místního rodáka Jiřího Rašky. Město se v novodobé historii orientovalo spíše na sportovní odvětví, i přesto však vyprodukovalo osobnosti v oblasti hudby, například populární zpěvačku Ivetu Bartošovou (1966-2014) či klavíristu Martina Kasíka (*1976).⁹

2.3. Farnost Frenštát pod Radhoštěm

2.3.1. Farnost do roku 1848

Místní farnost existovala zřejmě již ve 14. století, první doložitelná zmínka o farnosti pochází až z roku 1583 v listině biskupa Stanislava Pavlovského. V této listině odebral frenštátskému faráři z kompetence obec nedalekých Kozlovic, proto lze předpokládat, že zde farnost byla již dříve. V první polovině 18. století patřila frenštátská farnost mezi největší farnosti z celé olomoucké diecéze. *„Kromě městečka Frenštát p.R. (s farním kostelem sv. Martina a filiálním kostelem sv. Jana Křtitele) a Trojanovic k ní totiž náležely ještě obce Bordovice, Kopřivnice (s filiálním kostelem sv. Bartoloměje), Lichnov (s filiálním kostelem sv. Petra a Pavla), Vlčovice (s filiálním kostelem Všech svatých),*

⁹ Historie města. *Turistické informační centrum: Frenštát pod Radhoštěm* [online]. 2008 [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: http://www.frenstatpr.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=100493&id=1008&p1=1243

Tichá (s filiálním kostelem sv. Mikuláše) a Kunčice p.O. (s filiálním kostelem sv. Marie Magdalény). “¹⁰ Spravovat takovou farnost bylo velmi náročné, pouze jediný kněz nemohl zvládat pravidelné činnosti plnohodnotně ve všech obcích. V této době probíhaly ve filiálních kostelích nedělní mše pouze každou sedmou neděli. Místní obyvatelé si na nevyhovující duchovní péči stěžovali olomouckému biskupství, nejprve neúspěšně v 17. století, v 18. století pak byla druhá stížnost již úspěšná. Olomoucké biskupství reorganizovalo frenštátskou farnost, do Frenštátu byl dosazen pomocný kaplan, přičemž kněz s kaplanem měli nově od roku 1785 na starost pouze Frenštát pod Radhoštěm, Tichou a Trojanovice. „Centrem náboženského života byly oba frenštátské kostely, kde obyvatelé docházeli pravidelně na nedělní bohoslužby, přijímali zde svátosti a nakonec spočinuli na hřbitově u filiálního kostela sv. Jana Křtitele“.¹¹

Obyvatelé Frenštátu byli poměrně dosti zbožní, ve městě vznikala církevní společenství, tzv. „zbožná bratrstva“. Přímo ve Frenštátě pod Radhoštěm působila dvě bratrstva, Panny Marie Růžencové a svaté Barbory. Tato společenství zde působila až do roku 1784, kdy byla ukončena na základě nařízení panovníka, v té době císaře Josefa II., z téhož roku.

Dne 29.1.1744 zasáhla frenštátskou farnost velká zkáza, neboť díky neopatrnosti vyhořela fara, farní škola i hospodářské budovy, což ve svých pamětech zaznamenal Jan Kalus. „*Léta Páně 1744 dne 29. januarii vyhořela fara, škola, stodola, maštál, chlévy, skirz pacholka v maštali se svítlo. On utek pryč z kaplanky o deváté hodině v noci a tak pak farář spal a potom ušel do kostela a jemu něco vynesli a něco shořelo a něco lidé pobrali a potom pan farář udal ku knížeti pánu. A tak přišlo panu hejtmánovi, aby jel do Frankštátu na konvisi. A tak ti, kteří co vzali, museli na zámek, vzati skirz mušketýry a hajduky a tam byli po 2 spjati.*“¹² Navíc se zde řešilo hmotné zabezpečení chudých, neboť „*Farní chudobinec nebyl vzhledem k plísni a hnilobě již dlouhou dobu vůbec obyvatelný. Teprve r. 1763 mohl frenštátský farář Martin Benedikt Robotský ze štědrého*

¹⁰ Frenštátská farnost do roku 1848. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/frenstatska-farnost-do-r-1848/>

¹¹ Frenštátská farnost do roku 1848. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/frenstatska-farnost-do-r-1848/>

¹² STRNADEL, B., *Paměti Jana Kalusa z Frenštátu pod Radhoštěm*, Opava: Slezský studijní ústav v Opavě, 1958, s. 20

*finančního daru svého předchůdce Jiřího Finsterschotta zakoupit za 300 zlatých dům poblíž filiálního kostela sv. Jana Křtitele od Martina Polanského a následně jej adaptovat na nový chudobinec o osmi pokojích.*¹³ Roku 1764 byla v obci prováděna generální vizitace biskupským vizitátorem Janem Václavem Freyenfelsem, který zaznamenal 1480 věřících dospělých, přičemž všechny označil za správné katolíky. Za pár let se však ve Frenštátě začaly objevovat nekatolické knihy původem z Těšína. Následně bylo souzeno 10 osob, přičemž 5 z nich bylo i odsouzeno k veřejnému vykonání katolické víry, tedy k modlitbám na veřejném prostranství, a brněnským soudem též k panským pracím z důvodu zločinu proti státu. V 19. století, potažmo spíše v jeho první polovině hovoříme o tzv. „barokní zbožnosti“ místních obyvatel. V Trojanovicích vznikalo mnoho nových sakrálních objektů, které měly nahradit scházející barokní kostel. Například dřevěný kříž na Radhošti z roku 1735 byl roku 1805 nahrazen kamenným, vzniká též zvonice v místní části Lomná, poblíž je též vybudována kaple Panny Marie. Období přechodu 18. a 19. století, tedy období barokní zbožnosti, lze označit za dobu kdy na jednu stranu sice vznikaly nové sakrální objekty, nicméně farnost postupně směřovala k postupné náboženské toleranci.

2.3.2. Farnost po roce 1848

Revoluční rok 1848 způsobil ve farnosti poměrně velké změny. Díky usnesení říšského sněmu ze dne 7. 9. 1848 v moravské Kroměříži bylo zrušeno poddanství a roboty, naopak ve Frenštátě byla obnovena církevní bratrstva (sv. Barbory nebo Panny Marie Růžencové). Místní obyvatelé již nemuseli odvádět desátky církvi, byly zrušeny tzv. „štolové poplatky“, církev již měla být financována státem. Frenštátští kněží zánik starých pravidel a sociální pokrok v postavení svých farníků podporovali. Ke konci 19. století mají na Frenštátsku své pevné místo i nově vzniklá církevní bratrstva sv. Leopolda či sv. Michala, obyvatelstvo nadále vyznávalo katolickou víru, byly velmi hojné účasti církevních poutí (v roce 1888 se např. na hostýnskou pouť vypravilo dokonce 966 věřících). V tomto čase kromě stále sílícího národního obrození vzniká též myšlenka na výstavbu kaple sv. Cyrila a Metoděje na Radhošti, o kterou se poté od roku 1905

¹³ Frenštátská farnost do roku 1848. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/frenstatska-farnost-do-r-1848/>

dodnes stará nově vzniklý spolek Matice Radhošťská. Katolická církev měla i nadále vliv (nejen) na místní školství, díky čemuž byl v celé obci pouze jeden dospělý nekatolík. „Změny poměrů, kterou přinesl r. 1848 a jeho důsledky, se příliš nepromítly do každodenní praxe církevní chudinské péče. Chudí a nemocní z frenštátské farnosti byli nadále umísťováni v chudobinci poblíž filiálního kostela sv. Jana Křtitele. Okolo pol. 19. stol. se počet pohyboval okolo deseti, počátkem šedesátých let vzrostl až na dvojnásobek. Navíc almužny byly poskytovány i nemocným pocestným. Účetnictví chudinského ústavu vedl odděleně pro obě obce farnosti frenštátský duchovní správce.“¹⁴ Vývoj farnosti ve 20. století byl významně ovlivněn dvěma světovými válkami, kdy byly kostelům odebrány zvony, rapidně se zmenšil počet obyvatel. Navíc někteří obyvatelé opustili církev katolickou a konvertovali k jiným náboženstvím. Přesto patřili frenštátští obyvatelé mezi velmi zbožné, katolická víra naprostou většinu provázela tímto těžkým obdobím. Za výraznou zmínku stojí, že v roce 1930 bylo dopravenou sousoší sv. Cyrila a Metoděje, dílo rodáka Albína Poláška, z USA, kde Polášek žil. Následná socialistická éra neměla dobrý vliv nejen na frenštátskou farnost, nýbrž i na celou společnost. Nutno ale říci, že i v době tvrdého socialismu se ve Frenštátě pod Radhoštěm hlásilo k Římskokatolické církvi 75% obyvatel. V dnešní době pak dochází k rekonstrukcím far na celém Frenštátsku, opravám obou kostelů ve Frenštátě a zvelebování církevních prostor.

2.4. Kostel svatého Martina

„Farní“, místními obyvateli označovaný jako „dolní“, kostel sv. Martina najdeme na nároží historického jádra města. Pochází z období baroka z roku 1680, kdy byl postaven na místě původního kostela, jenž byl vystavěn ve stylu gotickém, který vyhořel v roce 1661. Těsně po výstavbě nového kostela byl však vydrancován a znovu vypálen. Roku 1740 byly ke stavbě přistaveny dvě boční kaple zasvěcené sv. Barboře a sv. Janu Nepomuckému. V kostele nalezneme závěsný „Triptych Valašské Madony“ od Adolfa Liebschera či „Valašský Betlém“ od Jana Knebla. Zvon v tomto chrámu je zasvěcen

¹⁴ Do zániku Habsburské monarchie (1848-1918). *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/do-zaniku-habsburske-monarchie-1848-1918/>

patronovi města, tedy právě sv. Martinovi, přičemž přímo na zvonu nalezneme též nápis „*Deus caritas est*“ („Bůh je láska“).¹⁵

2.5. Kostel svatého Jana Křtitele

„Filiální“ kostel sv. Jana Křtitele se nachází na frenštátské Horní ulici, frenštačany často přezdíváný jako „horní“, byl postaven v roce 1640, postupné stavební úpravy probíhaly až do roku 1769. Najdeme zde kaple Nejsvětějšího Srdce Ježíšova a Neposkvrněného Srdce Mariina. Obnova budovy v gotickém slohu proběhla v roce 1891. Poblíž kostela se v letech 1630 až 1852 nacházel hřbitov.¹⁶

2.6. Kaple svatého Cyrila a Metoděje na Radhošti

Tato kaple je v mnohém zcela výjimečná. Například je nejvýše položenou kaplí v naší zemi, zároveň má i velmi zajímavé podmínky vzniku. Výstavba kaple začala na základě iniciativy obyvatel valašského kraje, kteří touto formou chtěli uctít památku dvou věrozvěstů, Cyrila a Metoděje. Kaple byla postavena v roce 1898, nejprve zde byly povoleny pouze 3 mše ročně, až postupem času bylo povoleno pravidelné provozování bohoslužeb. Od roku 1905 pak kapli spravuje Matice Radhošťská. Do kaple byla původně určená Valašská Madona od Adolfa Liebschera, kterou nyní najdeme v kostele sv. Martina. Poblíž kaple najdeme kamenný kříž, který zde nahradil původní dřevěný počátkem 19. století. Dále zde je k vidění sousoší sv. Cyrila a Metoděje od sochaře Albína Poláška.¹⁷

¹⁵ Kostel sv. Martina. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kostel-sv-martina/>

¹⁶ Kostel sv. Jana Křtitele. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kostel-sv-jana-krтитеle/>

¹⁷ Kaple sv. Cyrila a Metoděje na Radhošti. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kaple-sv-cyrila-a-metodeje-na-radhosti/>

2.7. Kněží působící ve farnosti na přelomu 18. a 19. století

Na přelomu 18. a 19. století ve frenštátské farnosti postupně působilo několik kněží. V letech 1771 až 1789 zde spravoval farnost pater František Gabriel Graf, mezi lety 1789 a 1801 pater Josef Červenka, po němž zastával funkci faráře pater **Jan Theny** a to od roku 1801 až do své smrti v roce 1828. Kompletní seznam kněží působících ve zdejší farnosti je veřejně přístupný na webových stránkách farnosti.¹⁸

2.8. Kantoři působící ve farnosti na přelomu 18. a 19. století

Během tohoto období ve Frenštátě působilo mnoho kantorů, přičemž někteří byli zároveň řediteli místního kůru. Od roku 1777 ve městě působil **Václav Mýtný** (1749-1791), skladatel Valašské jitřní mše, která se v dnešní době provozuje na různých místech po celé republice. Ve Frenštátě pod Radhoštěm zaznívá pravidelně na půlnoční mši v horním kostele sv. Jana Křtitele v provedení místního farního sboru. Dále zde působil **Jan Pelikán**, který zastával funkci rektora více než 50 let. Po Janu Pelikánovi zde učil Jindřich Köstl. Dříve zmíněný kantor je otcem **Aloise Pelikána**, dalšího místního učitele.¹⁹

¹⁸ Seznam frenštátských kněží. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/seznam-frenstatskych-knezi/>

¹⁹ TROJAN, J., *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17. – 19. století*, Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, s. 253

3. PŘELOM 18. A 19. STOLETÍ

3.1. Hudební periodizace

Jaroslav Smolka se ve své knize při periodizaci klasicismu nezabývá pouze časovým vyměřením, nýbrž i samotným pojmem „klasické“. Díváme-li se na tento pojem z hlediska hodnocení, lze ho chápat jako „*dokonalý, vynikající, nadčasový, tedy i typický, vzorový*“.²⁰ Dalším významem pojmu „klasický“ je již označení obecně uměleckého slohu počínajícího v druhé polovině 18. století s přesahem do třicátých let 19. století. Periodizace a přesné časové zařazení je velmi složité, Smolka shledává jako nejlepší členění hudebního klasicismu do dvou hlavních kategorií pomocí datace a typických představitelů, tedy raný (1730-1772) a vrcholný klasicismus (1773-1827, období vrcholných děl Beethovena, Mozarta či Haydna), přičemž vrcholný ještě dále člení na pozdní klasicismus (1796 až 1827, Beethoven či Clementi). Období raného klasicismu označuje jako předklasicismus, což je přípravná fáze vrcholného klasicismu, vyvrcholení celého hudebního slohu. V pozdním klasicismu se již začínají objevovat typické znaky romantismu.²¹ Názory na periodizaci se však různí, čemuž se ve své knize věnuje profesor Stanislav Pecháček. Cituje např. Jana Racka „*K problému periodizace českého hudebního baroka 17. a 18. stol.*“, který označuje pojmem „pozdní baroko“ období mezi lety 1730 až 1770. Stejně jako je problematické definovat přechod baroka do klasicismu, dále tomu bylo podobno při přechodu klasicismu do romantismu. Stanislav Pecháček k problematice dále uvádí tvrzení, že: „*Všeobecně se uznává, že principy klasicistické hudby u nás přeznívali podstatně hlouběji do 19. století, než tomu bylo v jiných hudebně vyspělých evropských zemích.*“²² Jednotlivá hudební díla však nevznikala dle pevně daných stylových pravidel, proto nelze zařadit konkrétní dílo do stylového období pouze dle datace, ale zároveň dle celkového kompozičního stylu.

²⁰ SMOLKA, J. A KOL., *Dějiny hudby*. Brno : TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1, s. 291

²¹ SMOLKA, J. A KOL., *Dějiny hudby*. Brno : TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1, s. 291

²² PECHÁČEK, S., *Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus)*, Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-539-3, s. 9

3.2. Typické historické znaky pro české prostředí v hudbě

Evropské hudební prostředí na přelomu 18. a 19. století lze zařadit do stylového období hudebního klasicismu, který v polovině století 18. navázal na zdobené baroko. Již vyvrálý kontrapunkt tvořil základ skladeb, autoři již však netvoří výhradně v polyfonii, nýbrž ve stylu homofonním. Hudební život již nenajdeme pouze v kostelích, ale i ve šlechtických salónech při různých společenských událostech. Kostely a kláštery však nadále zůstávaly hlavním hudebním centrem. „*Od poloviny 18. století k nám díky tereziánským a později josefínským reformám začaly pronikat osvícenské myšlenky. Postupné zmírňování protireformačního tlaku vyústilo ve vydání tolerančního patentu v r. 1781. I potom však zůstalo katolictví hlavním náboženstvím, katolická církev hrála nadále hlavní roli v oblasti pěstování duchovní hudby, zatímco protestantské církve se v hudebním životě prakticky neuplatnily.*“²³

Josef II. se zasloužil pomocí svých reforem o značný úbytek hudby při bohoslužbách, jelikož považoval hudbu za rušivý element při mši, který odvádí lidi od koncentrované víry v Boha. Následně došlo k úbytku církevních svátků, nástrojové obsazení kůru se navrátilo opět pouze k původním využití varhan. Na ústupu byla i církevní bratrstva. Figurální hudba se však i přes zákazy panovníka nikdy zcela z kostelů nevytratila a brzy znovu zaujala své místo na katolickém kůru. A právě hudba figurální je tím hlavním představitelem duchovní hudby klasicismu.

Hudební novinkou této doby jsou pastorely a pastorální mše, tedy skladby s vánoční tematikou. Velkou skladatelskou úlohu zde plnili venkovští kantoři, kteří krom výuky na školách bývali též řediteli kostelních kůrů. Muzikanty získávali právě z řad žáků ve školách, kde se vyučovala pečlivě hudební výchova, přičemž kantoři bedlivě rozmýšleli, jak kterého žáka využijí pro chod bohoslužeb. Kvůli omezování církevního vlivu ve školách však uvadá i úroveň hudebního vzdělávání, čímž se snižuje i kvalita interpretace hudebních děl při církevních obřadech.

²³ PECHÁČEK, S., *Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus)*, Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-539-3, s. 11

Být muzikantem v kostele bylo pro obyvatelstvo výhodné z mnoha úhlu pohledu. Chrámový hudebník požíval určité společenské prestiže a finančního ocenění. Navíc to pro něj mohlo znamenat i postup do jiného prostředí, např. do šlechtických kapel. Ty znamenaly pro hudebníka posun nejen v sféře sociální, ale také v oblastí finančního ohodnocení. Příslušníci šlechtických rodů si často zakládali své vlastní kapely pro soukromé účely, přičemž kvalitního muzikanta uměli ocenit a vážít si jej. 18. století v Čechách znamenalo obrovský hudební rozmach, který ovšem ještě v tomto století celkem pod vlivem společenských a hospodářských změn koncem 18. století začal opadat. Talentovaní muzikanti proto leckdy opouštěli svůj rodný kraj a vydávali se za prací do světa, nejčastěji do Vídně, Itálie, Francie, Uher, Anglie, Ruska či Polska. Toto období dnes označujeme jako období „hudební emigrace“. Díky těmto okolnostem se dostalo mnoho dnes významných českých skladatelů do celého světa, získali cenné zkušenosti a jejich tvorba byla odlišná od autorů působících u nás.

Koncertní život ve městech se u nás naplno rozvinul až v 19. století, do té doby se jednalo o spíše soukromá vystoupení pro šlechtu. První veřejné koncerty se v Praze konaly již od 18. století. Duchovní tvorba přežívala v tradičních formách vokálně-instrumentálních, s nástupem klasicismu a homofonní faktury přichází více instrumentálních děl, vzrůstá úloha motivické práce, ustupují složitější harmonické postupy, pravidelně se skladatelé spokojili jen s klasickými základními harmonickými funkcemi. Můžeme zde najít též kontrast, který se do hudby postupně vmísil. V čisté instrumentální hudbě zde vznikají nové principy hudebních forem, zejména pak rondo, symfonie, sonátová forma, sonátový cyklus, smyčcový kvartet či sonáta. Koncem 90. let se klasicismus dostává k návratu k polyfonní faktuře a obecně k prvkům hudebního baroka. Pro klasicismus v oblasti liturgické hudby je mísení a prolínání prvků barokních a klasicistních typické.²⁴

²⁴ PECHÁČEK, S., *Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus)*, Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-539-3, s. 9-13

3.3. Zástupci českých skladatelů stylového období českého klasicismu

3.3.1. František Xaver Brixl

František Xaver Brixl žil mezi léty 1732 až 1771, pocházel z kantorského rodu, jeho otec Šimon Brixl (1693-1735) byl též hudební skladatel. Dnes jej lze označit jako jednoho z hlavních představitelů hudebního dění v Čechách v polovině 18. století. Dá se říci, že vytvářel podmínky pro vznik českého hudebního klasicismu. Jako skladatel byl znám již za svého života, podstatná část jeho tvorby byla rozšířena po celé zemi, avšak i za pomyslné hranice po celé Evropě, dokonce až do Jižní Ameriky. Brixlho díla se provozují na českých kůrech dodnes (podobně jako díla Jakuba Jana Ryby).

Nejedná se o autora, který by se dal označit za skladatele výhradně liturgické hudby. Z jeho pera vzešla i díla světská, vokální i instrumentální. Mezi jeho díly najdeme oslavné kantáty, mše, litanie, školské opery, varhanní koncerty, symfonie, oratoria či moteta. Ve své době proslul jako skladatel vodní hudby pro slavnosti na Vltavě u příležitosti svátku sv. Jana Nepomuckého. Brixl se nenechal zcela strhnout svou dobou a stylovým obdobím klasicismu, umně zvládl komponovat i v polyfonním stylu, důkazem budiž např. žertovná čtyřhlasá vokální fuga „*Das Katzenschrei*“. V Brixlho tvorbě jsou i díla, která jsou spíše jednodušší, díky čemuž našly uplatnění i na venkovských kůrech.²⁵

Významná díla:

Varhanní koncerty, oratorium Jidáš Iškariotský, opus k sedmibolestné Panně Marii, Missa pastoralis in C, velké množství litanii, nešpor, motett, ofertorii a mariánských antiofon, Missa pastoralis in D

3.3.2. Pater František Mensl

Hudební skladatel období českého klasicismu pater František Mensl se narodil 28. 3. 1753 v Bystrém do italsko-české rodiny. Již od útlého věku se u něj projevovalo hudební nadání, nejprve se vzdělával ve svém rodném městě, později pak v Chlumu nad Cidlinou a v obci Křinec nedaleko Nymburka. Následně se mu dostalo humanitního

²⁵ NOVÁK, V., *Šimon a František Brixl v souvislosti s hudebním životem pražských křižovníků s červeným srdcem*, in: Zprávy z Bertramky, Praha : 1967, s. 68-88

vzdělání v oblasti filosofie u jezuitů v Praze. Během pražských studií se v oblasti muziky vzdělával u Antonína Rejchy (1752–1792), významného violoncellisty a skladatel své doby. Následně navštěvoval dalšího hudebního skladatele Kajetána Vogela (1750–1794), jehož tvorba byla hojně rozšířená po českých a moravských kůrech. Vogel svým hudebním dílem a přístupem k tvorbě navazoval na Františka Xavera Brixiho (viz kapitola 3.5.1).

František Mensi byl nejen hudebním skladatelem, vystudoval též teologii (1776) a později byl vysvěcen knězem. Nejprve a nejdéle působil jako kaplan ve Smečně, přičemž smečenská sbírka je dnes předmětem muzikologického bádání. Mensi též vyučoval hru na housle a violoncello, což lze poznat i z jeho skladatelské činnosti, kde se těmito nástroji věnoval a využíval náročných interpretačních prvků. Jeho díla patřila ve své době ke skladbám využívaným a oblíbeným, nalezneme je totiž v mnoha archivních sbírkách v Praze a okolí, dále jen namátkou lze zmínit Kutnou Horu, Sokolov, Hlubokou nad Vltavou, Teplice či Český Krumlov.

Tento hudební skladatel je jasným důkazem obsáhlého a bohatého provozování liturgické hudby v letech stylového přechodu klasicismu do romantismu. Dá se říci, že je učebnicová ukázka toho, že se v českých zemích tvořila a provozovala nová díla, která měla svou dobovou hodnotu a rozšířila se i za hranice. Následkem reforem Josefa II. sice hudba na našem území poněkud uvadala, avšak postupem času si získala znovu své místo. Mnoho skladatelů typu Františka Mensiho však na dlouhá desetiletí vymizela z hudebního světa, až po dlouhé době byla díla těchto hudebníků znovu objevena. Někteří jsou určitě neznámí dodnes, další jména byla v archívech sice nalezena ale jejich hudba se neprovozuje.²⁶

Mezi Mensiho nejznámější díla dnes můžeme zařadit:

Offertorium pastorale in G (I.), Offertorium in B, Offertorium in F, Moteto in D, Moteto in C

²⁶ PROCHÁZKA, K., *Skladby na české a latinské neliturgické texty 18. století z chrámové sbírky ve Smečně*. Kladno, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filosofická fakulta., s. 49-56

Vedle skladeb, které se rozšířily dokonce i po Evropě, jsou skladby, které zůstaly pouze v rukopisu ve smečenském kostele, kde Mensi působil, ale svou hodnotou rozšířená díla převyšují, jako např. „Salve Regina in C moll“ nebo „Svatební kantáta“. Odkaz skladatele Mensiho je velmi výhodný pro tuto práci, poněvadž žil v právě přelomovém období. Navíc byl kněz i hudební skladatel, který své funkce vykonával ve stejné době, jako pater Jan Theny, který byl též farářem a hudebním skladatelem ve Frenštátě pod Radhoštěm. (viz kapitola 4.4)

4. ARCHIV FARNOSTI FRENŠTÁT POD RADHOŠTĚM

4.1. Liturgická hudba – osvětlení pojmu

Liturgická hudba je v odborné literatuře jako hudba, která doprovází liturgii (bohoslužbu). Zároveň ji lze chápat jako oslavu a chválu Boha prostřednictvím hudby. V této souvislosti je třeba připomenout, že liturgická hudba není totožná s hudbou duchovní. Ta totiž představuje širší pojem kromě hudby určené k bohoslužbě také takovou hudbu, která má vztah k filosofické a náboženské problematice v širším slova smyslu.²⁷

Na tvorbě českých kantorů je zřejmé, že jejich tvorba má i určité teoretické základy, samozřejmě různě široké (dle možností v dané lokalitě atd.). Příkladem takového zájmu o teorii hudby je jeden z nejvýznamnějších českých kantorů, Jakub Jan Ryba, který se mimo jiné zabývá též vysvětlením liturgické hudby ve spisu, který ovšem byl vydán až po jeho smrti na jaře 1817. Tento moment připomínám proto, že je důležitý pro mou vlastní práci.

„Kostelní neb chrámovní muzyka je harmonie, kterou v chrámech shromážděný lid k pobožnosti, k vznešenému rozjímání Božských věcí a k náboženskému smejšlení pohnut bývá; protož se tato hudba svou vážností, pak ušlechtilou sprostností a zmuzikou opravdivosti od vsí ostatní muzyky dělí; nepanuje v ní nic titěrného, prostopášného, rozmazaného, slovem nic takového, co by nějakou nízkost prozrazovati mohlo.“²⁸

Formy liturgické hudby se v historii vyvíjely spolu s liturgií, zároveň i s vývojem hudby samotné. Na počátku liturgické hudby, jak ji známe dnes, se s určitostí nachází gregoriánský chorál. Přes homofonii se dostáváme k polyfonii, dále pak skrze klasicistní postupy k romantismu, kde nacházíme chromatické postupy až do dnešní pestré doby, kdy např. Petr Eben (1929-2007) vytvořil známou Truvéřskou mši. Spolu s hudebními formami se mění též nástrojové obsazení, přičemž jako jakési nárožní kameny liturgické hudby lze jednoznačně označit varhany a zpěv. Podíváme-li se na vývoj liturgické hudby,

²⁷ JELÍNKOVÁ, L., *Liturgická hudba jako učivo na základní škole*. Praha, 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, s. 8-11

²⁸ RYBA, J. J., *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*, Praha : Akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7331-465-1, s. 31-32

tak je to velký krok od gregoriánského chorálu, následně figurální hudby (s doprovodem orchestru) až po novodobá díla typu Truvérská mše, kde nacházíme doprovod kytary, flétn, varhan, ale i bicích.

Při analýze složky zpěvu musíme sledovat velmi podstatnou část, kterou je jazyk. V dřívějších dobách západního křesťanského náboženství je liturgickým jazyk latina, na východě pak docházelo k užívání národního lidového jazyka. S postupným vývojem společnosti se vyvíjela i liturgie, to mělo za následek vnášení národních jazyků i do liturgií, čímž se liturgie i liturgická hudba stala přístupnější všem vrstvám obyvatelstva, jelikož ne všem se dostalo vzdělání a umu latinského jazyka.

Při analýze liturgické hudby je nutné chápat a vnímat její význam, neboť se jedná o hudbu, která má velmi často své přesné určení a uplatnění. Totéž si je nutné uvědomit při provozování liturgické tvorby ať už přímo při mši svaté či koncertně, poněvadž se nejedná pouze o melodii, nýbrž o zhudebněnou oslavu Boha.

4.2. Shrnutí a přehled autorů a děl dochovaných ve chrámové sbírce

4.2.1. Výzkumná práce se sbírkou

Tato práce se vztahuje k farní sbírce, která se dochovala na faře poblíž kostela sv. Martina. Noty byly pečlivě seřazeny a uskladněny do staré truhly uložené na půdě místní fary. Není přesně známo kdy a kým byly noty seřazeny. Velká část sbírky nejsou autografy, nýbrž opisy, u nichž je podpis místních kantorů. Velkou část sbírky tvoří prepisy od autora Pelikána, opět ale nelze s určitostí říci, zda se jedná o Jana (otec) či Aloise (syn), jelikož oba dva působili jako kantoři i ředitelé kůru. Rozlišení rukopisů bude předmětem další vědecké práce. Je ale velmi pravděpodobné, že se na prepisech podíleli. Vzhledem k obsahu děl této chrámové sbírky lze předpokládat, že archivace byla provedena až ve 20. století, protože jsou zde dochována díla i z tohoto období.

Nicméně archivace nebyla zcela hotová, skladby byly seřazeny do složek s číselným označením, bohužel se však doposud na faře nenalezl žádný seznam děl či autorů. Proto bylo nutné tuto sbírku prozkoumat, učinit soupis názvů děl a jmen autorů. Autory a informace k nim bylo potřeba dále vyhledat a ověřit v literatuře. Mnoho skladeb bylo bez uvedení autora.

Problémem všech nezpracovaných sbírek je nesystémovost a chaos. V archivech nacházíme díla s chybějícími obaly nebo jsou některé party mylně zařazeny. Stejně tomu bylo i zde, proto bylo nutné vše správně zařadit, doplnit seznamem a připravit tak sbírku k dalšímu zpracování. Z tohoto seznamu posléze byla vybrána díla, která jsou nejprůhodnější k této práci.

Hudební analýza vybraných děl je v následujících kapitolách zobrazena na ukázkách z přepisu not do moderní počítačové formy a zkompletované partitury. Při přepisu not byly zjištěny drobné nedostatky a chyby, které vznikly zřejmě opisem originálních notových partů. Při spartaci bylo též zjištěno, že v některých partech byla absence či chybné zopakování taktu, s ohledem na vedení melodie a harmonickou funkci v daném taktu v celé partitуре byly takty s ohledem na předchozí vedení linky upraveny či dokonponovány.

4.2.2. Vybraní autoři a díla chrámové sbírky

Chrámová sbírka čítá více než 300 skladeb různých autorů, převážně s liturgickou hudbou, nicméně nachází se zde i party světských děl (W. A. Mozart - Don Giovanni, úpravy lidových písní, atd.). Naprostou většinu dochovaných děl lze označit jako hudbu figurální. Jedná se o pěvecké sborové party s doprovodem orchestru, který se mnohdy skládal z varhan, houslí, lesních rohů a klarinetů. Ve sbírce jsou umístěny skladby autorů v rozmezí od 16. do 20. století. Rukopisná část sbírky pochází až z 18. století, starší díla se zde nachází buďto v prepisech či v tiskové verzi z pozdější doby. Některá jména autorů se zde objevují opakovaně, jejich díla byla tedy ve farnosti provozována zřejmě s větší oblibou. Podstatná část sbírky je v opisu místních kantorů Jana a Aloise Pelikána. Nejpočetnější zastoupení má zhudebnění „Pange lingua“, které se zde objevuje více než v 50 provedeních. Mezi další čteněji zastoupená díla pak patří mše různých typů, litanie a nešpory.

Jména autorů uvedených na obalech, která v místní sbírce hojně najdeme pak jsou Johann Baptist Schiedermayr (1779-1840), Jan Leopold Kunerth (1784-1865), Robert Jan Nepomuk Führer (1807-1861), v neposlední řadě pak pater Jan Theny, skladatel, který přímo ve Frenštátě pod Radhoštěm působil (viz kapitola 4.3).

Ve sbírce se nacházejí i obsahově velká a náročná díla (oratoria, koncerty, party oper), najdeme zde i autory jako Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827) či Joseph Haydn (1732-1809), lze tedy bezpochyby říci, že farnost byla v minulost hudebně činná, hrála vždy moderní hudbu, což jistě souvisí s aktivním životem a se zbožností místních obyvatel v dřívějších dobách ale taky s kantory, kteří zde působili. V chrámové sbírce je výrazné zastoupení autorů z dnešního Rakouska či Německa, dále pak autorů z Čech i Moravy, což byli převážně kantoři. Rozsah sbírky mohla ovlivnit i velikost celé farnosti, jelikož frenštátský farář spravoval mnoho farností, čímž měl on a zřejmě i frenštátští kantoři přístup k okolním sbírkám.

Ve sbírce je velké množství děl autorů z období přelomu 18. a 19. století, což je předvídatelné z více pohledů. Kantorská tradice, která v Čechách a na Moravě existovala a ovlivňovala hudební dění, zapříčinila vznik nových děl, které se provozovaly a díky tomu i dochovaly ve sbírkách i do dnešní doby. Navíc v tomto období ve Frenštátě působili hudebně zdatní kantoři, což dosvědčuje Mýtného „*Valašská mše jitřní*“ nebo fakt, že nejen Václav Mýtný ale i Alois Pelikán složil své vlastní dílo, ve spojitosti s Aloisem Pelikánem hovoříme o díle „*Requiem in Es*“. Celou liturgickou hudbu v místních kostelích ovlivnil navíc pater Jan Theny, který sám byl hudebním skladatelem, přičemž měl k dispozici další skladatele, kteří vykonávali post ředitele kůru. Starší skladby se ve sbírce nevyskytují, zřejmě následkem rozsáhlého požáru prostor kostela a fary.

4.3. Jan Theny – život a dílo

Pater Jan Theny byl frenštátský farář a hudební skladatel přelomu 18. a 19. století. Narodil se 10. 3. 1749 v Jaroměři, do Frenštátu se přestěhoval a převzal post faráře 6. 2. 1801. Farnost spravoval až do své smrti v roce 1828 po více než padesátileté kněžské službě. O Janu Thenym není mnoho informací ani ve farním archivu ani v dostupné literatuře. Archiv olomouckého arcibiskupství, potažmo Zemský archiv v Opavě, vlastní fond frenštátské farnosti uložený v Novém Jičíně. Ten je ale nezpracovaný a z tohoto důvodu jsem neměl možnost zatím zjistit více podrobností. Přímo na frenštátské fáře bohužel nebyly v době zhotovení této práce k dispozici podrobné záznamy o kněžích.

Jediné, co se během práce přímo ve Frenštátě podařilo zjistit, byl fakt, že je v kostele umístěn náhrobní kámen tohoto hudebního skladatele. Ten byl nalezen farářem Rudolfem Swieczekem, jenž ho objevil na přelomu 20. a 21. století v prostorách bývalého hřbitova poblíž kostela sv. Martina. Náhrobek poté nechal přemístit do kostela. Místo, kde je Jan Theyny pochován, však dodnes není známo.

Jan Theyny pocházel z Jaroměře, která je spojena se známým sochařským rodem, který nejvíce proslavil sochař a řezbář Řehoř Theyny. Řehoř Theyny je jeden z žáků slavného umělce Matyáše Brauna. Sám Jan Theyny je synem jaroměřského radního Jiřího Theynyho. V Jaroměři je jméno Theyny spojeno výhradně se sochařstvím, informace o hudebním skladateli postupem času upadly v zapomnění. Je vysoce pravděpodobné, že bližší informace o jeho životě budou zaznamenány a uloženy v dosud nezpracovaných archivech. Většina jeho děl je dochována v děkanském kostele v Jaroměři. Profesor Alois Zbavitel se ve své knize Dějiny frenštátského školství krátce o Theyny zmiňuje, vypsál dokonce některá jeho v té době známá díla. „*V hudebním archivu děkanského kostela v Jaroměři jsou uschovány skladby: Salve Regina, Rorate Coeli, Missa Pastoralis a Litanie Lauretanea. Jiné hudební skladby jsou v městském muzeu v Jaroměři.*“²⁹ Městské muzeum v Jaroměři bohužel žádné jiné informace o pateru Janu Theynym údajně nemá, přestože A. Zbavitel uvádí, že další informace v muzeu jsou. Theynyho díla uvádí katalog Českého muzea hudby v Praze, Souborný hudební katalog Národní knihovny a mezinárodní elektronický hudební katalog RISM.³⁰

Ve výše zmíněných katalozích se lze dočíst, že některá díla Jana Theynyho se vyskytují ve více farnostech po celé republice, dokonce i v Polsku či Rakousku.

²⁹ ZBAVITEL, A., *Z dějin frenštátského školství*, Valašské Meziříčí : Valašské knih- a kamenotiskárny ve Valašském Meziříčí, 1940, s. 4

³⁰ Jan Theyny. *RISM katalog* [online]. [cit. 2019-03-20]. Dostupné z: https://opac.rism.info/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifier=251_SOLR_SERVER_1571484103&curPos=31#251

Ve zdejších farním notovém archivu se dochovalo patnáct děl Patera Jana Thenyho.

Pange lingua in B

Concerto in D (instrumentální)

Te Deum in D

Oratorium

Messe in C

Pange lingua pastor

Requiem in Dis (č. 1)

Offertorium in C

Vespere Weynachten

Requiem in Dis (č. 2)

Offertorium Pastorale

Alma Redemptoris Pastorale

Missa Natalis

Vespere Sabato Sancto

Vespere in C

Další díla skladatele Jana Thenyho jsou uvedena v katalogu Českého muzea hudby. Mezi nimi najdeme např. další mariánskou antifonu „Salve Regina“.³¹

³¹ Theny, Jan. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: 2006 [cit. 2019-02-22]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6389

4.4. Významné hudební osobnosti farnosti období přelomu 18. a 19. století

4.4.1. Alois Pelikán

Alois Pelikán (1809-1901), syn dřívějšího velmi oblíbeného kantora Jana Pelikána, zastával ve Frenštátě pod Radhoštěm roli nejprve podučitele, konkrétně v letech 1826 až 1828, v následujícím období 1828 až 1869 byl již přímo učitelem. V roce 1844 se stal po svém otci ředitelem kůru, přičemž byl vůbec poslední učitel i ředitel kůru současně. Po roce 1869 dalších jedenácti let vykonával funkci pomocného učitele.³² Ve farním notovém archivu jsou převážně díla, která nebyla v originálním rukopisu, nicméně přepsána právě Aloisem Pelikánem (nebo Janem Pelikánem). Lze tedy předpokládat, že nejprve vypomáhal svému otci, který působil jako regenschori, přepisoval noty, čímž umožňoval provozování skladeb, aby následně i po smrti svého otce převzal pozici vedoucího kůru a v prepisu not pokračoval. Právě díky jeho dřívější práci se noty do dnešní doby dochovaly. Ve sbírce se nachází také zatím zjištěné jedno jeho dílo, „*Requiem in Es*“. Kromě opisování se zřejmě věnoval tedy i komponování.

Alois Pelikán byl ve Frenštátě velmi oblíbeným kantorem, o čemž píše ve své knize Alois Zbavitel. „*Při odchodu na odpočinek dostal za horlivé působení ve výchově školské mládeže darem od vděčných občanů stříbrný a uvnitř pozlacený kalich a skvostnou tabatěrku.*“³³

V roce 1880 byla na jeho počest uspořádána ve Frenštátě slavnost, na níž byl Alois Pelikán odměněn za svou celoživotní práci „*Stříbrným křížem*“ císaře Františka Josefa I.³⁴

³² TROJAN, J., *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17. – 19. století*, Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, s. 254

³³ ZBAVITEL, A., *Z dějin frenštátského školství*, Valašské Meziříčí : Valašské knih- a kamenotiskárny ve Valašském Meziříčí, 1940, s. 4

³⁴ ANDRLE, P., SPOLEČNOST: Strašná společenská tragédie naší doby. *Neviditelný pes* [online]. Praha: Lidové noviny, 2016 [cit. 2019-02-22]. Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-strasna-spolecenska-tragedie-nasi-doby-fwy-/p_spolecnost.aspx?c=A160705_212347_p_spolecnost_wag

4.4.2. Václav Mýtný

Václav Mýtný (1749-1791) působil jako kantor, tedy i ředitel („rektor“)³⁵ kůru, ve Frenštátě pod Radhoštěm ve druhé polovině 18. století. Je autorem Valašské mše jitřní, která se ve Frenštátě pod Radhoštěm provozuje dodnes. Tato mše je velmi zajímavé dílo a je datováno do roku 1777. Ve mši je využito specifického nástroje valašská trouba (specifický dechový nástroj), kterou ve své tvorbě využil i kněz Jan Theny. *„Ke zkomponování této mše Václava Mýtného inspirovaly místní valašské koledy, které byly zpívány při tzv. jitřní mši, ovšem bez ohledu na liturgický smysl jednotlivých částí mše svaté. Rozhodl se tedy ze zdejších koled, které upravil, zkomponovat pastýřskou mši. Se svým nápadem se svěřil jen školnímu pomocníku Hilšerovi. Na díle pracoval od srpna do listopadu 1777. V prosinci pak provedl nácvik s orchestrem a zpěváky. Premiéra se uskutečnila na Vánoce 1777.“*³⁶

³⁵ ZBAVITEL, A., *Z dějin frenštátského školství*, Valašské Meziříčí : Valašské knih- a kamenotiskárny ve Valašském Meziříčí, 1940, s. 4

³⁶ BERÁNKOVÁ, J., Medailon skladatele - Václav Mýtný. *Farnost Zábřdovice* [online]. Brno - Zábřdovice: 2015 [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <http://www.zabrdovice.cz/hudba-medailon.php?skladatel=51>

5. **Alma Redemptoris Pastorale – Jan They**

5.1. Alma Redemptoris Mater – mariánská antifona

Alma Redemptoris Mater je velmi známá a často zhudebňovaná modlitba, patřící mezi mariánské antifony. Významem prastarého slova **antifona** se zabýval ve svém článku pro Katolický týdeník diecézní organolog Ondřej Můčka. „*V Gregoriánském chorálu se takto označuje krátký až středně dlouhý hudební útvar, jenž tvoří jakýsi rámeček při zpěvu žalmů. Antifony najdeme jak v gregoriánském repertoáru mše svaté, tak – a to zejména – v breviáři. Každý žalm či kantikum jsou uvedeny a zakončeny antifonami.*“ Můček dále též tvrdí, že dle melodie a délky textu pak lze snadno rozpoznat, k jakému účelu byly antifony vytvářeny. Konkrétně se pak věnuje tématu mariánské antifony, tedy antifony k poctě Panny Marie, jež se od ostatních antifon vyčlenily, přičemž byly provozovány již bez žalmů. Mezi nejznámější mariánské antifony, jejichž zhudebňování probíhá v průběhu let a skrze různá stylová období od velkého množství hudebních skladatelů, patří zejména Ave Maria (Zdrávas Maria), Salve Regina (Zdrávas královno), Regina Caeli, laetare (Vesel se, nebes královno), Sub tuum praesidium (Pod ochrannou tvou) nebo právě **Alma Redemptoris Mater** (Rodičko Boží vznešená).³⁷

³⁷ MŮČKA, O., Mariánské modlitby, písně a antifony. *Katolický týdeník* [online]. Brno: Katolický týdeník, 2009 [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: <http://www.katyd.cz/clanky/marianske-modlitby-pisne-a-antifony.html>

5.1.1. Originální text modlitby a její překlad³⁸

*„Alma Redemptoris Mater,
quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat,
populo; tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem. Virgo prius ac
posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.“*

*„Slavná Spasitele Matko,
všem přístupná nebes jasná brána a hvězdo mořská, přijď na pomoc lidu, protože chce
povstat ze svých vin. Vždyť jsi porodila – ať žasne celý svět – svého Tvůrce přesvatého,
Panno věrná a neporušená, Gabrielovým Ave s úctou pozdravená, s hříšníky měj
slitování.“*

5.2. Alma Redemptoris Pastorale – rozbor díla

Kazatel Theny zhudebnil, podobně jako řada jiných, mariánskou antifonu Alma Redemptoris Mater, avšak s přízviskem „**pastorale**“, čímž určil a charakterizoval své dílo ihned v názvu. Pastorální díla, tedy liturgická a duchovní tvorba s vánoční tematikou, jsou typická pro období venkovských kantorů českého klasicismu (viz kapitola 3.3), přičemž nejznámějším českým pastorálním dílem je v současné době „*Česká mše Vánoční*“ Jakuba Jana Ryby (1765-1815).

Jan Theny zhudebnil celý text této modlitby, některé části textu využil opakovaně, aby tím podpořil gradaci a aby zdůraznil významově důležité fráze. Jedná se o figurální hudbu, kdy využívá sboru, konkrétně dvou ženských hlasů a jednoho mužského, dvou C klarinetů, dvou C lesních rohů, dvou houslí a varhan. V krátkém úseku zde vystupují dva ženské sólové hlasy s doprovodem orchestru – tímto hudbu jednoznačně oživil, jedná se o kontrast zvuku sboru s doprovodem orchestru a sólistů s doprovodem orchestru. U varhan nacházíme zapsanu jednu linku v basovém klíči, k níž je dopsán číslovaný bas (generálbas), což je typický zápis varhanního partu dané doby. Lesní rohy využívá stejně

³⁸ KODET, V., Slavná Spasitele matko. *Vojtěch Kodet* [online]. Praha: 2012 [cit. 2019-03-05]. Dostupné z: <http://www.vojtechkodet.cz/modlitby/marianske/nejznamejsi-marianske-modlitby-antifony-a-hymny-cesky-a-latinsky/slavna-spasitele-matko.html>

jako ve svých dalších dílech, dá se tedy jednoznačně předpokládat, že ve frenštátské farnosti v době jeho působení lesní rohy měly na kůru své zastoupení a byly oblíbenými nástroji. Stejně jako ve svém Requiem in Dis a dalších dílech má smyčcová sekce pouze dvoje housle, není zapsán part violy ani kontrabas. Kontrabasový part by mohl být totožný s partem varhaním, avšak na titulní straně se s žádnými nástroji navíc nepočítá. Jedná se o dobový prvek, který nalezneme u většiny děl této doby. Jen stěží lze určit, zda je tedy záměrem autora absence kontrabasů, nebo zda kontrabas má kopírovat varhanní linku. Jednotlivé pěvecké party jsou zapsány tradičně zvlášť, nikoli do jednotné sborové sazby. Pro soprán, alt i bas využil pak příslušné klíče. V originálních partech není psána dynamika (pouze ve výjimečných případech pro zdůraznění gradace), což je opět typickým dobovým znakem. Tempo adagio je zaneseno v partech v úvodu. Theyy též v některých místech zaznamenal legatové oblouky či jiné interpretační znaky.

Theyyho pastorální mariánská antifona je slavnostního rázu v třídobém metru, o což se od samotného úvodu zapříčiní melodie v partu houslí a klarinetů. Tato doprovodná oslavná melodie (melodický motiv) se v díle mnohokrát navrácí. Sborová složka je povětšinou času, až na drobné výjimky v homofonní faktuře. Byť dochází v díle k jakýmsi návratům k již zmiňované oslavné melodii (v různých obměnách), nedochází k návratům textovým. Text modlitby je v celku, některé fráze se sice opakují, jedná se však o zdůraznění textu či opakování a přizpůsobení vůči hudební složce v zájmu hudební gradace, nejedná se ale o spojení konkrétní části modlitby s konkrétní melodii.

5.2.1. Klarinetový part

Zaměříme-li se čistě na part klarinetů, nemůžeme si ne všimnout nápaditého rytmického zpracování. Zatímco hned v úvodu první klarinet pomocí střídání osminových oktávových skoků, šestnáctinových melodických běhů a čistě osminových taktů vede spolu s houslemi doprovodnou melodii, druhý klarinet hraje v taktech pouze dvě čtvrté noty s tečkou, čímž vytváří zajímavé hudební ztvárnění. Poté dochází ke klarinetovému rytmickému sjednocení. V průběhu skladby dále klarinety hrají rytmicky téměř stejně, až na drobné odchylky, kdy první klarinet je mnohem zdobnější. V mezihře pak u klarinetů opět dochází k rytmickému vzájemnému rozpadu a následnému sjednocení. Při sólovém zpěvu klarinety nehrají, poté opět dochází k oslavné melodii

v odlišném provedení, rytmicky se klarinety opět rozcházejí, což trvá delší dobu, až v závěru se následně zase sjednotí.

Je zajímavé, že autor ne zvolil šestiosminové metrum s ohledem na rytmiku v partu druhého klarinetu, poněvadž rytmické zpracování k šestiosminovému taktu inklinuje.

Alma Redemptoris pastorale

Jan Theny, přepis B. Nykl

Adagio



**První čtyři takty nápaditého zpracování klarinetových partů, poté rytmické sjednocení.*

5.2.2. Houslový part

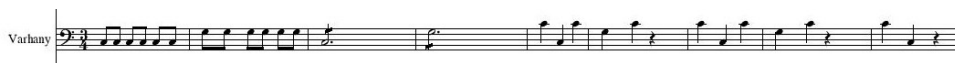
Houslové party jsou z melodického hlediska zpracovány podobně jako klarinetové. První housle v úvodu vedou doprovodnou melodii, zatímco druhé housle dotváří dvouhlasý konstantní jednoduchý osminový doprovod. Poté se party rytmicky sjednotí, housle hrají jednoduše vedený dvojhlas, který trvá až do mezihry. Následuje pak totožné zpracování jako u klarinetů. V průběhu skladby mají housle úlohu figurační, kdy pomocí houslových šestnáctinových běhů vzniká slavnostní a radostný vjem.



**První housle nesou doprovodnou melodii, druhé housle vytváří rytmický doprovod, poté dochází k sjednocení.*

5.2.3. Varhanní part

Varhany zde plní vyloženě funkci doprovodu a zároveň udávají a doplňují harmonické funkce. Varhanní linka není zvlášť obtížná, spíše bych ji označil jako vcelku jednoduchou, neboť není ani rytmicky ani melodicky náročná. Basová linka spočívající na základních akordických tónech spolu s převažujícími trojzvuky dává skladbě jasný řád, průzračnost, strohost a klid. Housle a klarinety pak do hudby vkládají zdobnost, a tím i oživení. Dle varhanního partu lze proto jasně označit toto dílo jako klasicistní.



**Úvodní varhanní linka*

5.2.4. Lesní rohy

Lesní rohy jsou zde využity ke zvýraznění těžkých dob, což dopomáhá celkovému pojetí skladby. Rytmicky jsou oba party sjednocené, plní pouze harmonickou funkci, nenesou tedy melodii, jak je tomu u jiných nástrojů.



**Úvodní part lesních rohů, které plní harmonickou funkci.*

5.2.5. Celková kompozice

Z hlediska celkové kompozice díla lze mluvit o slavnostním charakteristickým úvodu, kde se objevuje téma melodického motivu, které se několikrát v průběhu skladby navrácí. Po úvodu následují další dvě odlišné, hudebně klidnější části, po nichž přichází nástrojová předehra (nový doprovodný motiv) k sólu sopránu a altu, které vyústí do další nové části. Další hudebně nová část je pak následována závěrečnou reprízou úvodního motivu, následně zazní motiv nástrojové mezihry, tentokrát již však za zpěvu sboru. Samotný závěr je pak ukončen 5 taktů nástrojové dohry, přičemž poslední dva takty jsou ve srovnání s Thenyho „*Requiem in Dis*“ přímo charakteristickým znakem pro uzavření skladby.

Alma Redemptoris pastorale

Jan Theny, přepis B. Nykl

Adagio

C klarinet

C klarinet

C diskantový lesní roh

C diskantový lesní roh

Soprán
Al - ma Re - dem - pto - ris Ma - ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes, et stiel - la ma - ris, suc - cu - rre ca -

Alt
Al - ma Re - dem - pto - ris Ma - ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes, et stiel - la ma - ris, suc - cu - rre ca -

Bas
Al - ma Re - dem - pto - ris Ma - ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes, et stiel - la ma - ris, suc - cu - rre ca -

Varhany

Housle

Housle

**slavnostní a rytmicky zajímavý úvod*

**Závěrečně dva takty, přičemž toto rytmické a harmonické ukončení skladby využívá Jan They velmi často (viz kapitola 6.).*

Harmonický rozbor skladby lze charakterizovat užíváním základních harmonických funkcí, hlavně tóniky a dominanty. Dílo je psáno v tónině C dur, v níž zní hlavní téma, ke kterému se v průběhu skladby navrácí. Po úvodním tématu autor zůstal v tónině, poté ale dochází k modulaci do dominantní tóniny G dur, kterou They ukotvil užitím nové dominanty, durového druhého stupně počáteční tóniny. V nové tónině skladba pokračuje až do návratu k úvodnímu tématu (44. takt), kdy proběhne modulace do původní tóniny. Průběh modulace je střídáním tóniky G dur a dominanty C dur, následně však nynější dominantu zní na první době. Když dojde k ukončení další hudební části lesního rohu, sbor i varhany zahrály akord G dur, v následně jednodobé pomlce melodicky vyvedou klarinetu a housle k návratu do tóniny C dur. V závěru skladby dochází ke střídání dominanty a tóniky, rozšířené harmonické zpracování nalezneme v taktu 66., kdy zazní molový třetí stupeň, následně durová subdominanta, dominantu a tóniku. V nástrojové dohře již harmonie směřuje jen k jasnému citění základního stupně a dominanty.

5.3. Porovnání s ostatními díly

Mariánské antifony byly hojně využívány k zhudebnění. Vzhledem k tomu, že Theyho skladba je dílo pastorální, je nutné vzít tuto informaci v potaz při porovnávání. Pastorální díla přelomu století mívala vesměs slavnostní ráz, veselým a líbivým dojmem Theyho

dílo bezpochyby taktéž působí. Z tohoto hlediska je tedy typické. Zhudebnění tohoto textu není též ničím výjimečné, neboť různých skladeb s tímto textem nalezneme opravdu mnoho. Mezi nejznámější „*Alma Redemptoris Mater*“ v dnešní době lze označit díla těchto skladatelů: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Tomas Luis de Victoria (1548-1611) či Johannes Ockeghem (asi 1410-1497). Ze současníků Thenyho uvádím Patera Mensiho, který skládal ve stejném období jako Jan Theny, což jen potvrzuje, že lze tuto skladbu zařadit mezi klasická dobová liturgická díla.

Jedná se o hudbu figurální stejně jako u Mensiho či jiných Thenyho děl. Jednotliví hudební skladatele zhudebnění prováděli různými styly, Palestrina ztvárnil dílo acapella, stejně tak i Victoria, který dílo zpracoval důkladnou polyfonií. Mensi tuto modlitbu upravil v poměrně živém a dramatickém stylu s typicky barokně zdobným houslovým doprovodem a pohyblivým basem v kontrastu dvou částí. Thenyho dílo lze zařadit mezi díla v klasicistním stylu.

5.4. Memento – jiné zhudebnění

Jan Theny použil *Alma Redemptoris* pastorale zároveň jako podklad pro žalm „131 (Memento Domine David)“. Mariánská antifona byla napsána zřejmě dříve, neboť orchestrální i sborové party jsou nadepsány nápisem *Alma*. Na rubu sborových partů pak nalezneme nadpis *Memento*, který uvozuje jiný zhudebněný text. Odlišnému textu se pěvecké linky uzpůsobily v rytmu, nikoli však v melodické či harmonické podobě. Nástrojové party zůstaly beze změn. V této době byla tato praxe zcela běžná, neboť mnoho skladatelů využívala vlastní povedenou hudební úpravu i k jiným svátkům či příležitostem, čemuž ovšem museli uzpůsobit text, jelikož bylo nutné, aby splňoval požadovaný liturgický význam.

6. Requiem in Dis – Jan They

6.1. Requiem – charakteristika

„**Requiem**“ (rekviem) nebo „zádušní mše“, nebo také „Missa pro defunctis“ či „Missa defoncturum“, je velmi často hudebně doprovázená mše za zemřelé. Jejím hlavním tématem je modlitba za spásu zemřelého a jeho duši. Tvoří součást pohřebních obřadů, nebo je využívána k uctění památky zemřelého. Requiem se hudebně proměňovalo a vyvíjelo v souladu s hudebním vývojem jako takovým a zaznamenávalo i proměny v souladu s vývojovými změnami samotné církve. Text této mše dříve nebyl zcela sjednocen, přesnější formulace byla ustanovena až na Tridentuském koncilu (1545-1563). Pojem „Requiem“ tedy nelze chápat jako označení pouze zádušní mše, ale též jako označení hudebního doprovodu této mše. V dnešní době dochází k častému provozování requiem koncertně, nikoli pouze při mši. Nově vzniklá requiem již často nemají ani čistě liturgický význam.

Prvotní nápěvy zádušní mše se hojně vyskytovaly již v gregoriánském chorálu, následně se v zádušních mších začaly objevovat polyfonní prvky a vznikat tak polyfonní requiem. Od 17. století vznikají requiem i na zakázku, neboť si tím občané upevňovali svá společenská postavení. Od počátku 19. století se zhudebňování requiem vyvíjí dvojím směrem. Jedna vývojová větev má za následek výhradně liturgická díla, druhá pak díla na zakázku, přičemž ta byla nástrojově i obsahově širší, neboť cílem mši bylo především ukázat společenskou úroveň a postavení daného obyvatele. 19. století lze tedy označit za první období, kdy se requiem začíná poměrně běžně užívat jako koncertní skladba. V období 20. století pak nová zhudebňování requiem pospolu s liturgickou hudbou obecně nevznikají v takovém počtu, jako tomu bylo v předchozích stoletích. Novodobá requiem navíc většinou plní funkci koncertní skladby, nikoli náplň a význam liturgický (často dochází např. k obměně textu či obohacení o básnické texty, jako je tomu u Benjamin Brittena a jeho „Válečného Requiem“).

V průběhu světových dějin se našlo mnoho hudebních skladatelů, kteří Requiem ztvárnili. Mezi dnes nejznámější díla lze označit Requiem českých skladatelů Jana Dismase Zelenky (1679-1745) či Antonína Dvořáka (1841-1904). Ve světovém kontextu

lze zmínit tyto skladatele: Johannes Ockheghem (1410-1497), Giuseppe Verdi (1813-1901), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Hector Berlioz (1803-1869) nebo Benjamin Britten (1913-1976).

Mezi autory Requiem nenajdeme pouze velké hudební skladatele, nýbrž i venkovské kantory či kněze. Jako důkaz mohou sloužit hned dvojice requiem od Jana Thenyho a requiem od Aloise Pelikána (všechna díla se nachází ve farním archivu ve Frenštátě pod Radhoštěm), nebo pak nedochované requiem z dílny patera Františka Mensiho (současníka uvedených autorů).

Pro requiem obecně platí, že jejich text je v jednotlivých zpracováních často zřetelně odlišný, ačkoli přísluší jednomu útvaru. Rozdílná jsou tím, které části a jak je autoři zhudebňují: rozebereme-li si např. Mozartovo „Requiem in d“ a Thenyho „Requiem in Dis“, je patrné, že Theny zhudebnil „pouze“ šest částí, zatímco Mozart dvanáct. K odlišnému počtu jednotlivých částí dospívá skladatel jejich různým řazením a sdružováním. Mozart např. oddělil část „Dies irae“ a „Rex tremende“, zatímco Theny oba texty zanesl do jedné společné části „Dies irae“. V mnohých případech ale opravdu skladatelé zhudebňovali jen některé části requiem a jiné vynechali.

Přesný obsah zádušní mše církev v minulosti několikrát pozměnila, v dnešní době by requiem mělo obsahovat tyto části:³⁹

„Introit – Requiem aeternam, Kyrie

Graduate – Requiem aeternam

Tractus – Absolve Domine

Sekvence – Dies irae

Offertorium – Domine Jesu Christe

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Communio – Lux aeterna“

6.2. Requiem in Dis – Jan Theny – rozbor díla

Zádušní mše Jana Thenyho se skládá ze šesti částí, konkrétně pak z „Requiem“, „Dies irae“, „Offertorium“, „Sanctus“, „Benedictus“ a závěrečného „Agnus Dei“. V tomto díle oproti dnes definované formě zádušní mše chybí části „Kyrie“, „Absolve Domine“. Část „Lux aeterna“ je zakomponována v „Agnus Dei“. Autor využívá latinského textu, jenž zhudebnil k bohoslužebným účelům. Byť je v názvu mše uvedena tónina Dis, v notových partech je využito enharmonické záměny a zápisu v tónině Es dur.

Na obalu tohoto díla je zapsána i datace vzniku (pravděpodobně skladby, nikoli opisu). Je zde uveden letopočet 1806, což je přibližně pět let od začátku působení Jana Thenyho ve frenštátské farnosti.

Dílo je určeno pro smíšený trojhlasý sbor, dvoje housle, dvoje lesní rohy a varhany, jedná se tedy opět o hudbu figurální. Téměř všechny části začínají v právě v tónině Es dur,

³⁹ SLÁDEK, L., *Sborová duchovní tvorba Zdeňka Lukáše*. Praha, 2007. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta, s. 11-13

jedinou výjimkou je část „Benedictus“, která se od ostatních částí liší v mnoha aspektech: začíná totiž v dominantní tónině B dur, je také jako jediná určena pouze pro sólový hlas s doprovodem orchestru, navíc se zde objevuje i lehká disonance.

V porovnání s Alma Redemptoris Pastorale lze říci, že se jedná o propracovanější a bohatší dílo, a to zejména z následujících hledisek: nacházíme zde složitější modulace, prokomponovanější hlasové linie. Hlavní melodie se vyskytuje převážně v sopráně, alt dotváří harmonii, kterou udává basová linka. U všech částí lze hovořit o homofonní faktuře. Lesní rohy zde plní funkci harmonickou, nikoli melodickou, stejně tak varhany, kde je opět vypsána pouze basová linka doplněná zápisem generálbasu. Smyčcové nástroje pak často kopírují pěvecké linky sopráně a altu (čímž dochází k opoře pro zpěváky a zvýraznění hlavní melodie), vytváří pak melodické přede hry, mezihry i dohry. Celkové zhudebnění je vesměs přizpůsobeno textu, ale přesto zde najdeme i místa, která přirozený spád jazyka nerespektují. Jsou to ovšem pouze výjimky.

Jednotlivé části na sebe svými hudebními myšlenkami navazují, přesto na ně lze však pohlížet i jako na samostatné části, neboť jsou orámovány tóninou Es dur a každá část je navíc ukončena charakteristickým Thenyho závěrem (končí jednotaktovou nástrojovou dohrou). Pokud jde o metrické zpracování, převažuje v tomto requiem třídobé metrum. Jako jediné je do čtyřdobého metra situováno Offertorium“, „Benedictus“ je zapsáno ve dvoučtvrtovém taktu a „Sanctus“ představuje výjimku uvedenou podrobněji v kapitole 6.3.1.2.).

Fakt, že hudební skladatel byl zároveň kněz, je velmi citelný v samotném zhudebnění zádušní mše. Veškeré části jsou zpracovány v durovém cítění, působí slavnostně až radostně. Je to vcelku pochopitelné, neboť úmrtí člověka znamená v katolickém životě jakési vysvobození, přičemž duše zemřelého je po smrti již u Boha, není ve své podstatě tedy důvod k lítosti. Dramatičnost a silné emoční cítění, které najedeme např. v Mozartově či Verdiho requiem se zde v žádném případě nevyskytuje.

6.3. Hudební analýza vybraných částí

Pro hudební analýzu byly vybrány dvě oddělené části „Sanctus“ a „Benedictus“. Ve své podstatě se však jedná pouze o jednu část. Tímto tématem se ve své knize zaobíral profesor Michal Nedělka. „*Sanctus představuje slavnostní aklamaci, jejíž text má dvě části. První (Sanctus – Svatý) vychází z knihy proroka Izajáše (6,3), slova druhé části (Benedictus – Požehnaný) lze najít v evangeliu Matoušově (21,9), Markově (11,10) a Janově (12,13). Benedictus se vztahuje ke Kristově osobě, jehož vítal nadšený dav jako vytouženého Spasitele při předvelikonočním vjezdu do Jeruzaléma.*“⁴⁰

Nedělka též uvádí, že autoři polyfonních mší jednotlivé části od sebe oddělovali, avšak sjednocujícím prvkem bylo společné zvolání „*Hosana in excelsis*“. Obě části pak bývají zhudebněny obdobně, i když jsou v mešním ordináriu oddělené.

Části „Sanctus“ a „Benedictus“ pojal Jan Theny jako oddělené (byť nepsal mši polyfonní) a nelze zde ani hovořit o jejich vzájemné podobnosti. I pro výše uvedené odlišnosti jsem tyto části podrobněji analyzoval. Jednotícím prvkem je ovšem slavnostní atmosféra obou částí.

⁴⁰ NEDEĽKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1014-0 – s. 63

6.3.1. Sanctus

6.3.1.1. Text a překlad⁴¹

„Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth

Pleni sunt caeli et terra gloria tua

Hosanna in excelsis.“

Svatý, Svatý, Svatý Pán, Bůh zástupů,

nebe i země jsou plny tvé slávy.

Hosana na výsostech.

6.3.1.2. Hudební analýza

„Sanctus“ je součástí mešního ordinária a zároveň třetí částí Thenyho díla „Requiem in Dis“. Pro analýzu byla tato část vybrána mimo jiné pro zajímavé zpracování a odlišnost vůči zbylým částem. „Sanctus“ Jana Thenyho lze rozčlenit do dvou dílčích částí. První, tedy zvolání „*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth*“ je v třídobém metru. Tato část má vyloženě slavnostní charakter a tomu také odpovídá stupňování celkové gradace. Je dáno jednak vedením sopránové melodie a houslových partů, které rozloženými akordy gradační tendenci výrazně umocňují. V tomto úvodu si Jan Theny vystačil převážně se základními harmonickými funkcemi, jen občas využívá funkcí vedlejších. Ve čtrnáctém taktu se plynulý proud hudby se náhle zastavuje na dominantě, spočívá na koruně a vnáší do předtím souvislého toku moment překvapení, napětí. Poté následuje přechod do dvoudobého metra, v němž je zhudebněna část „*Pleni sunt caeli et terra gloria tua Hosanna in excelsis*“. Změnou metra Theny docílil jednoznačné oživení hudby, zároveň zapříčinil dalšího rozšíření slavnostní gradace. Soprán se posléze oprošťuje od jednoduchého dvojhlasu s altem a plně přebírá vedení melodie, alt zůstává na základních tónech akordů, bas je veden správně dle základů kontrapunktu, podobně jako varhany.

⁴¹ NEDEĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1014-0, s. 63

Requiem in Dis

Sanctus

Jan Theny, přepis B. Nykl

Adagio

Es lesní roh

Es lesní roh

Soprán
Sanc-tus Sanc-tus Sanc - tus Do-mi-nus De - us De - us Sa - ba - oth

Alt
Sanc-tus Sanc-tus Sanc - tus Do-mi-nus De - us De - us Sa - ba - oth

Bas
Sanc-tus Sanc-tus Sanc - tus Do-mi-nus De - us De - us Sa - ba - oth

Varhany

Housle

Housle

**Úvod části „Sanctus“ v třídobém metru, houslové mezihry, citelná slavnostní aklamace.*

Es lesní roh

Es lesní roh

Soprán
Sa - ba - oth Ple - ni sunt coe - li

Alt
Sa - ba - oth Ple - ni sunt coe - li

Bas
Sa - ba - oth Ple - ni sunt coe - li

Varhany

Housle

Housle

**Přechod mezi třídobým metrem části „Sanctus“ a dvoudobým části „Pleni“, konkrétně takty 13. – 16.*

Podíváme-li se na zpracování textu, lze konstatovat, že je hudba velmi dobře podřízena jazykové složce – spádu textu. Některá slova či fráze jsou cíleně opakována, jako je tomu např. v devatenáctém, potažmo dvacátém taktu, kdy dojde ke zdvojení zvolání „Gloria“, nebo závěrečné trojí zvolání „in excelsis“.

17

Es les. r.
 Es les. r.
 S.
 A.
 B.
 Varh.
 Hsl.
 Hsl.

coe - li et te - rra Glo - ri - a Glo - ri - a tu - a

coe - li et te - rra Glo - ri - a Glo - ri - a tu - a

coe - li et te - rra Glo - ri - a Glo - ri - a tu - a

*V taktu 19. a 20. se v rámci gradace objevuje dvojitá zvolání Gloria.

26

Es les. r.
 Es les. r.
 S.
 A.
 B.
 Varh.
 Hsl.
 Hsl.

cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis

*Závěrečné trojí zvolání „in excelsis“, které navazuje na úvodní trojí zvolání „Sanctus“.

Z kompozičního hlediska lze Thenyho „Sanctus“ jednoznačně rozdělit do dvou odlišných částí, což i sám autor do jednotlivých partů zanesl. První část je v notách uvedena nápisem „*Sanctus*“, která je ukončena korunou. Druhá část je pak nadepsána „*Pleni*“. Každá část má své nové téma a svou vlastní hudební myšlenku. Jako celek se jedná a vskutku slavnostní a zdařilé dílo.

Zvláštní situace přichází v prvním taktu dvoudobého metra. Altová linka je totiž položena výše než sopránová, avšak jen po dobu jednoho taktu. Tento postup v homofonních fakturách bývá skutečně výjimečný. Během spartace celého Requiem byly provedeny některé nutné úpravy a opravy, tento konkrétní případ byl ovšem zanechán, neboť se jedná s vysokou pravděpodobností o autorův úmysl, poněvadž se jedná o častý dobový jev v klasicistních partech.

S. Sa - ba - oth Ple - ni sunt coe - li

A. Sa - ba - oth Ple - ni sunt coe - li

**Melodie v altovém partu je výše než melodie v sopránovém.*

Jedná se sice o poměrně krátkou hudební část, avšak svou melodičností, rytmičností, změnou metra a slavnostním charakterem je z hlediska kompozičního a posluchačského zajímavá a cenná.

6.3.2. Benedictus

6.3.2.1. Text a překlad⁴²

„Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosana in excelsis. “

Požehnaný, jenž přichází ve jménu Páně.

Hosana na výsostech.

6.3.2.2. Hudební analýza

„Benedictus“ je z celého tohoto díla jediná část, která je pouze sólová. Sólové výstupy se uplatňují i v jiných částech (např. „Dies irae“ či „Agnus Dei“), zde se ovšem sbor vůbec nevyskytuje. Dá se zde hovořit i o velmi nápaditém melodickém tématu, které se v průběhu skladbu několikrát opakuje ve více či méně odlišných zpracováních.

V úvodu se nachází nástrojová předehra, což je opět v celé Thenyho zádušní mši pouze ojedinělý případ, neboť v ostatních částech začíná sbor společně s orchestrem. Osmitaktová nástrojová předehra začíná, stejně jako posléze sólový hlas, v tónině B dur (také jediná část mimo Es dur). Theny zde též vůbec poprvé využil předtaktí. Téma předehry je zároveň hlavním tématem celé této části. Nejprve je zpracováno v partu prvních houslí, poté ho již zpívá sólový hlas. V průběhu skladby dochází k práci a obohacení pomocí rozvitějšího melodického zpracování hlavního tématu.

Počáteční tónina B dur je dominantní tóninou vůči Es dur, zde ovšem plní funkci tóniky. V části „Benedictus“ dochází rovněž k modulaci, zde ovšem do dominantní tóniny F dur, která je již poměrně dosti vzdálená vůči tónice ostatních částí Es dur. Ve chvíli, kdy je dílo ukotveno právě v tónině F dur pomocí nové dominanty C, dochází znovu ke zpracování hlavního tématu, nyní však v tónině F. Když dojde k jeho ukončení, přichází modulace do zde původní tóniny B dur. Po zopakování tématu dochází k dalšímu přechodu do dominantní tóniny. „Benedictus“ je nakonec ukončen v tónině B dur. Tento

⁴² NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1014-0, s. 64

závěr lze v celkovém kontextu vnímat jako dominantní akord vůči další, již závěrečné, části „Agnus Dei“, která opět pokračuje v tónině Es dur.

**Část „Benedictus“ je zakončena v tónině B dur.*

Velmi zajímavé je zpracování hlavního tématu, kdy v melodii skladatel opakovaně využívá chromatického tónu Cis v tónině B dur. Tento fakt má za následek jakési narušení pravidel, která se v Thenyho Requiem vyskytují. Nicméně podobně jako tomu bylo u části „Sanctus“ se změnou metra, i zde dochází díky této hudební inovaci k velkému oživení.

Requiem in Dis

Jan Theny, přepis B. Nykl

Andante
Benedictus

** Úvod části „Benedictus“ na níž jde vidět využití předtaktí ale také nástrojová předehra, v níž zaznívá v podání prvních houslí hlavní téma. Pozorovat zde lze i použití tónu „cis“ jednak v houslové předešle, následně pak v sólovém pěveckém partu.*

6.4. Porovnání s ostatními díly

„*Requiem in Dis*“ z pera Jana Thenyho je dílo hudebně zdařilé. Autor užívá klasické harmonie a typických dobových hudebních prvků. Zhudebňování requiem ovšem není nic dobově výjimečného, tato činnost probíhá skrze různá stylová období. Určitě je ale velmi zajímavá odlišnost částí „Sanctus“ a „Benedictus“, neboť většinou dochází k podobnosti, přičemž zde ne tak docela platí. „Benedictus“ sice navazuje ve dvoudobém metru na závěr části „Sanctus“, hudební téma je však odlišné. K diferenciaci dochází nejen v melodickém námětu a tónině, ale i v samotném zpracování, neboť „Sanctus“ je vypracováno pro sbor, zatímco „Benedictus“ pro sólový part.

V porovnání se světově proslulými díly velkých hudebních skladatelů se jedná o dílo menšího významu. Theny své „*Requiem in Dis*“ evidentně skládal k liturgickým účelům, nikoli ke koncertním provedením, čemuž nasvědčují i chybějící přede hry. Jedná se o dílo, které je dostupné i amatérskému pěveckému i orchestrálnímu tělesu, což bylo zřejmě dáno podmínkami frenštátského kůru té doby. Autor zde však zpracoval mnoho zajímavých hudebních myšlenek, které by se daly i dále rozvíjet, jako hudební část zádušní mše toto dílo ovšem určitě stačí.

V tomto období na našem území vznikají též zádušní mše od velkého množství skladatelů, např. od Jakuba Jana Ryby, Františka Xavera Brixiho nebo patera Františka Mensiho.

7. Závěr

Cílem práce bylo ozřejmit na jaké hudební úrovni se pohybovalo dění ve farnosti Frenštát pod Radhoštěm na přelomu 18. a 19. století. Při práci v archivu bylo zjištěno, že se zde vyskytovali hudebně vzdělaní kantoři, zejména pak Václav Mýtný a kantoři Pelikánové. Zároveň zde ale působil kněz Jan Theny, který nejenže vykonával bohoslužby a spravoval jednu z největších farností olomouckého arcibiskupství dané doby, nýbrž byl hudebním skladatelem. Dochovaná díla v místní farní sbírce mají svou uměleckou i historickou hodnotu. Toto lze tvrdit o velkém množství skladeb nejen z dílny Jana Thenyho, nýbrž i dalších autorů. Jedná se o materiál vhodný k další analýze a realizaci.

S určitostí zatím lze říci, že vzhledem k účasti kantorů a kněze skladatele se ve farnosti provozovala chrámová hudba hojně. Mše Václava Mýtného je dodnes pravidelným repertoárem při půlnoční mši v kostele sv. Jana Křtitele. Thenyho díla se v dnešní době ve Frenštátě neprovozují, jméno Jan Theny dokonce ani v naprosté většině případů mezi občany ve městě není vůbec známo. S přihlédnutím k faktu, že se ale díla tohoto skladatele nachází po mnoha farnostech nejen v naší republice, nýbrž jeho díla najdeme dle katalogu RISM i v Polsku či Rakousku, lze se s klidným svědomím domnívat, že se jednalo o autora ve své době populárního a jeho tvorba byla využívána.

V kostelní sbírce se nachází mnoho děl různých náročností, je ale jisté, že místní farnost v průběhu minulých staletí byla velice hudebně aktivní.

K hudební analýze byla vybrána díla, která jsou svou náročností přístupná i amatérským pěveckým tělesům a neobsahují širší nástrojové obsazení, aby v návaznosti na vytváření partitur byla možná samotná hudební realizace místním hudebním tělesem, tedy aby se nejen místní občané seznámili a znovuobjevili skladatele Jana Thenyho, charakteristického dobového klasicistního zástupce lokální liturgické hudby, aby bylo známo, že farnost Frenštát pod Radhoštěm byla na přelomu 18. a 19. století hudebně aktivní. Málokteré menší město najde ve svých dějinách hned tři hudební skladatele působící v téměř stejné době, jako je tomu v tomto malebném městě.

Na základě provedené hudební analýzy zastávám názor, že tato konkrétní rozebraná díla nejsou dílem zcela výjimečným, nejedná se o skladby, které by obsahovaly hudebně

inovátorské myšlenky nebo by mohly zásadně ovlivnit náhled na české hudební dějiny, jako tomu bylo v dřívějších letech např. při znovuobjevení díla Jana Dismase Zelenky v Drážďanech. Rozhodně se ale jedná o dílo zajímavé, které má svou uměleckou i dobovou hodnotu. Analyzovaná díla využívají zejména základních harmonických postupů, jsou ovšem bohatá na melodické motivy.

Za poměrně netradiční lze považovat výskyt Vánočních nešpor v místní sbírce. Zároveň je důležité, že samotné zjištění, že ve Frenštátě pod Radhoštěm žil a skládal doposud téměř neznámý hudební skladatel, je hodnotné a obohacující pro tuto oblast. Již v průběhu práce v archivu jsem se setkal s vřelým přijetím a snahou o zjištění nových informací nejen ve Frenštátě, ale i v blízké obci Tichá, přičemž kostel sv. Mikuláše v Tiché spadá pod frenštátskou farnost.

V současné době je hlavní farní sbor (schola) v kostele sv. Jana Křtitele, menší sbor působí i v kostele sv. Martina. Krom díla Václava Mýtného se již jiná muzika z místního archivu zatím neprovozuje, avšak v návaznosti na tuto práci, nově vzniklé čitelné a opravené party a zhotovené partitury je zde nová příležitost, aby se do místních dvou kostelů (či do kostelů v přilehlých obcích) navrátila hudba nejen Jana Thenyho, která zde v církevních prostorech začátkem 19. století zněla při liturgii, ale i jiná díla z chrámové sbírky. Ve městě zároveň působí Komorní sbor Nyklband, z.s., který pod mým vedením často provozuje duchovní hudbu formou koncertní činnosti v okolních kostelech. V příštích měsících se vybraná díla sbor pokusí nacvičit a seznámit s nimi širší veřejnost, čímž by bylo navázáno na tuto bakalářskou práci.

8. Informační zdroje

8.1. Prameny

Notový materiál ve farním archivu ve Frenštátě pod Radhoštěm.

THENY, J., *Requiem in Dis*. Opis. Frenštát pod Radhoštěm : archiv kostela sv. Martina. 16 stran.

THENY, J., *Alma Redemptoris Pastorale*. Opis. Frenštát pod Radhoštěm : archiv kostela sv. Martina. 15 stran.

8.2. Internetové zdroje

SRB, M. a O. ČIHÁK. Takt po taktu, nota po notě, popisuje expert objevování zapomenutých pokladů české hudby. *Český rozhlas PLUS* [online]. 2017 [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/takt-po-taktu-nota-po-note-popisuje-expert-objevovani-zapomenutych-pokladu-ceske-6597266>

O městě. *Turistické informační centrum: Frenštát pod Radhoštěm* [online]. 2019 [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: http://www.frenstat.info/msp/id_osnovy=30173&p1=30173

Studijní obor 7504R233: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání. *PedF Karolínka – Studijní plány 2016/2017*[online]. Praha: Univerzita Karlova, 2016 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://studium.pedf.cuni.cz/karolinka/2016/OB2HV10.html>

Studijní obor 7507R047: Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání. *PedF Karolínka – Studijní plány 2016/2017*[online]. Praha: Univerzita Karlova, 2016 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <http://studium.pedf.cuni.cz/karolinka/2016/OB2SB10.html>

Historie města. *Turistické informační centrum: Frenštát pod Radhoštěm* [online]. 2008 [cit. 2019-02-14]. Dostupné z:

http://www.frenstatpr.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=100493&id=1008&p1=1243

Do zániku Habsburské monarchie (1848-1918). *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/do-zaniku-habsburske-monarchie-1848-1918/>

- Kostel sv. Martina. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kostel-sv-martina/>
- Kostel sv. Jana Křtitele. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kostel-sv-jana-krтитеle/>
- Kaple sv. Cyrila a Metoděje na Radhošti. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/kaple-sv-cyrila-a-metodeje-na-radhosti/>
- Seznam frenštátských kněží. *Římskokatolická farnost Frenštát pod Radhoštěm* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <https://www.farnostfrenstat.cz/seznam-frenstatskych-knezi/>
- Jan Theny. *RISM katalog* [online]. [cit. 2019-03-20]. Dostupné z: https://opac.rism.info/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifier=251_SOLR_SERVER_1571484103&curPos=31#251
- Theny, Jan. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: 2006 [cit. 2019-02-22]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6389
- ANDRLE, P., Společnost: Strašná společenská tragédie naší doby. *Neviditelný pes* [online]. Praha: Lidové noviny, 2016 [cit. 2019-02-22]. Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-strasna-spolecenska-tragedie-nasi-doby-fwy-/p_spolecnost.aspx?c=A160705_212347_p_spolecnost_wag
- BERÁNKOVÁ, J., Medailon skladatele – Václav Mýtný. *Farnost Zábřovice* [online]. Brno – Zábřovice: 2015 [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <http://www.zabrdovice.cz/hudba-medailon.php?skladatel=51>
- MŮČKA, O., Mariánské modlitby, písně a antifony. *Katolický týdeník* [online]. Brno: Katolický týdeník, 2009 [cit. 2019-03-01]. Dostupné z: <http://www.katyd.cz/clanky/marianske-modlitby-pisne-a-antifony.html>

KODET, V., Slavná Spasitele matko. *Vojtěch Kodet* [online]. Praha: 2012 [cit. 2019-03-05]. Dostupné z: <http://www.vojtechkodet.cz/modlitby/marianske/nejznamejsi-marianske-modlitby-antifony-a-hymny-cesky-a-latinsky/slavna-spasitele-matko.html>

8.3. Literatura

SMOLKA, J. A KOL., *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1

PECHÁČEK, S., *Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus)*, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7290-539-3

FUKÁČ, J. A POLEDŇÁK, I., *Hudba a její pojmoslovný systém – otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia, 1981

TROJAN, J., *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17. – 19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000

STRNADEL, B., *Paměti Jana Kalusa z Frenštátu pod Radhoštěm*, Opava: Slezský studijní ústav, 1958

NOVÁK, V., *Šimon a František Brixl v souvislosti s hudebním životem pražských křižovníků s červeným srdcem*, in: *Zprávy z Bertramky*, Praha: 1967

ZBAVITEL, A., *Z dějin frenštátského školství*, Valašské Meziříčí: Valašské knih- a kamenotiskárny ve Valašském Meziříčí, 1940

NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2005. ISBN 80-246-1014-0

RYBA, J. J., *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu*, Praha : Akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7331-465-1

JELÍNKOVÁ, L., *Liturgická hudba jako učivo na základní škole*. Praha, 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta.

PROCHÁZKA, K., *Skladby na české a latinské neliturgické texty 18. století z chrámové sbírky ve Smečně*. Kladno, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filosofická fakulta.

SLÁDEK, L., *Sborová duchovní tvorba Zdeňka Lukáše*. Praha, 2007. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta.