

24-04-2006

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

1082 příl. 1

a

Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

a

Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola

Život a dílo P. Jakoba Trautzla

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Mikuláš

Autor: Jan Zástěra

Bydliště: Hrdlovská 641, Osek 417 05

Studijní obor: Sbormistrovství chrámové hudby

Forma studia: Tříleté bakalářské prezenční studium

duben 2006

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

V Oseku dne 21. dubna 2006

Jan Zástěra

Je milou povinností na tomto místě poděkovat všem, kteří mi byli rozličnými způsoby nápomocni při bádání i samotné formulaci předkládaného textu. V první řadě panu Jiřímu Mikulášovi za obětavé a podnětné vedení, dále panu Tomáši Slavickému za cenné postřehy, paní Pavle Semerádové za vytváření dobrých podmínek k práci, pracovníkům Českého muzea hudby v Praze a Státního oblastního archivu v Litoměřicích za vstřícnost a také mnoha dalším.

Obsah

Úvod	8
I. Osobnost J.J.Trautzla a historický kontext jeho působení	10
1.1. Osecký klášter za působení J.J.Trautzla	11
1.2. Hudba v oseckém klášteře, zvláště v období působení J.J.Trautzla	15
1.2.1. Období prvních tří čtvrtin 18. století	15
1.2.2. Období působení J.J.Trautzla	17
1.3. Život J.J.Trautzla	22
1.4. Hudební dílo J.J.Trautzla	29
1.5. Skladebný sloh J.J.Trautzla	31
II. Tematický katalog hudebního díla J.J.Trautzla	35
II.1. Tematický katalog – komentář, struktura	36
II.2. Tematický katalog	41
III. Dílčí sondy do díla J.J.Trautzla	98
III.1. Kantáta v díle J.J.Trautzla	99
III.1.1. Vývoj forem označovaných termínem kantáta	99
III.1.2. Kantáty J.J.Trautzla	102
III.1.2.1. Smuteční kantáty	102
III.1.2.2. Novoroční kantáty	106
III.1.2.3. Sólové kantáty	109
III.1.2.4. Kantáta kontra oratorium	110
III.1.2.5. Skladby označené jako oratorium	112
III.1.2.5.1. Miserere	113
III.1.2.5.2. Saul	114
III.1.3. Rozbory vybraných kantát	116
III.1.3.1. Smuteční kantáta za tenoristu Josefa Erberta	116
III.1.3.2. Smuteční kantáta za lojtnanta Feldkirchnera	120
III.1.3.3. Smuteční kantáta za kočího Antonína Fleischera	122
III.1.3.4. Smuteční kantáta za obchodníka Gotharda	123
III.2. Liturgické skladby v díle J.J.Trautzla	127

III.2.1. Liturgické skladby J.J.Trautzla	127
III.2.2. Rozbory vybraných liturgických skladeb	130
III.2.2.1. Ecce quomodo moritur iustus	130
III.2.2.2. Missa brevis in B	134
Závěr	141
Přehled použité literatury	143

Přílohy

(v samostatném svazku)

Přílohy k textu	1
Příloha č.1 Přehled historie oseckého kláštera od založení po současnost	2
Příloha č.2 Dispozice Pleyerových varhan	10
Příloha č.3 Přehled scénických představení v Oseku	11
Příloha č.4 Trautzlův soupis klášterních hudebníků	13
Příloha č.5 Trautzlova žádost o přijetí do kláštera	16
Příloha č.6 Catalogus personarum regularium in Collegio S.P.N. Bernardi	18
Příloha č.7 Soupis majetku J.J.Trautzla	23
Příloha č.8 Hieroglyphe des Todes	25
Příloha č.9 Schlüssel zum Hieroglyphe des Tods	27
Příloha č.10 Titulní list Trautzlových diáří	29
Příloha č.11 Trautzlův soupis vlastních skladeb	30
Příloha č.12 Sólová kantáta in G – An die Tugend, komentář	32
Příloha č.13 Ediční zprávy ke spartovaným či transkribovaným skladbám uvedeným v notové příloze	33

Notová příloha	I
1. Smuteční kantáta za tenoristu Josefa Erberta	II
2. Smuteční kantáta za lojtnanta Feldkirchnera	V
3. Smuteční kantáta za kočího Antonína Fleischera	XI
4. Smuteční kantáta za obchodníka Gotharda	XVII
5. Ecce quomodo moritu iustus	XX
6. Missa brevis in B: Kyrie	XXVI
Missa brevis in B: Gloria	XXXIX
7. Sólová kantáta in G – An die Tugend	LI

Úvod

Cisterciácký klášter v Oseku, podobně jako mnoho jiných klášterů po celé Evropě, byl již od svého založení nejenom duchovním centrem svého okolí, ale v mnoha historických situacích hrál i obzvlášť důležitou roli kulturní a osvětovou. Zejména v druhé polovině osmnáctého a v první polovině devatenáctého století se osečtí cisterciáci soustavně věnovali vědám a umění. V klášteře tak vzniklo prostředí, které intenzivně podporovalo růst mnoha vynikajících osobností. Našli bychom mezi nimi i postavu všestranného hudebníka a vědce patera Jakoba Jakoba Trautzla, jehož životu a dílu se věnuje tato práce.

Cílem této práce je shromáždit a zpracovat veškeré v současné době dostupné informace o Trautzlově životě, o jeho působení v hudebních funkcích v oseckém klášteře, o jeho kompozičních i ostatních hudebních aktivitách. V tematickém katalogu Trautzlova hudebního díla je podán komplexní přehled jeho známé tvorby, vzhled do struktury jeho skladatelského zaměření a v neposlední řadě pak i materiál sloužící k dalšímu bádání po eventuální neznámé části Trautzlova skladatelského odkazu. Důležitým úkolem této práce je také prezentace konkrétní hudby v podobě notového materiálu, z něhož by bylo možno zcela bezprostředně usuzovat na kvalitu výsledků Trautzlových kompozičních snah.

Práce je rozdělena do tří částí. Prvá z nich je věnována osobě Jakoba Trautzla a historickému kontextu. Prvá kapitola této části popisuje, jak v období Trautzlova života vypadalo prostředí oseckého kláštera. To bezesporu zcela zásadním způsobem formovalo všechny členy konventu, tedy i Trautzla samotného, proto je proniknutí do těchto souvislostí nutným předpokladem k pochopení veškerého Trautzlova působení. Druhá kapitola se zaměřuje na hudební provoz v klášteře v osmnáctém století a na počátku století devatenáctého. Trautzlovo působení v klášteře bezprostředně a organicky navazuje na předchozí období (první tři čtvrtiny osmnáctého století), proto uvádíme i základní popis situace před samotným vstupem Jakoba Trautzla do řádu. Třetí kapitola se věnuje přímo jeho životu a pestrým mimohudebním i četným hudebním aktivitám. Následuje shrnující popis Trautzlova kompozičního díla, je rozebrána jeho ne příliš typická struktura a poslední kapitola této části je letným vzhledem do Trautzlova kompozičního slohu, který jakkoli je úzce spjat s dobou, zcela jistě zaujme svými četnými specifiky.

Druhou část práce tvoří tematický katalog hudebního díla J.J.Trautzla. Katalogem, který popisuje Trautzlův veškerý nyní známý skladatelský odkaz, navazujeme na předchozí kapitoly. Díky katalogu je možno si vytvořit naprosto konkrétní představu o tom, co bylo předmětem Trautzlova kompozičního zájmu a čemu věnoval svůj čas.

Třetí část práce je věnována konkrétním sondám do Trautzlova díla. Zaměřili jsme se vzhledem k předmětu studia na Týnské škole jednak na formu kantáty, jednak na hudbu liturgickou. V obou případech je nejprve uveden souhrnný rozbor té které oblasti Trautzlova díla, po té rozbor vybraných skladeb s příslušným notovým materiálem, který vznikl spartací či transkripcí Trautzlových autografů. V případě kantáty je včleněna kapitola zabývající se formou kantáty obecně, aby bylo možno tomuto v Trautzlově pojetí velice pestrému a širokému žánru bezezbytku porozumět a komplexně jej uchopit. Dále jsme se zaměřili na formu *smuteční kantáty*, kterou jsme v rozborech zmapovali téměř bezezbytku. Kapitola o liturgické tvorbě je zaměřena na menší, naší edici přístupnější formy.

Při vzniku níže předkládaného textu nám byly zdrojem mnoha informací publikace Jiřího Mikuláše a Michaely Rossi-Žáčkové vztahující se k hudebnímu životu oseckého kláštera, které nejen přinášejí některá zásadních obecná konstatování, ale také odkazují a upozorňují na četné prameny, některé z nich přímo prezentují. Práce s původními prameny pak byla stěžejním zdrojem poznatků o předmětu našeho bádání. Téměř všechny zpracované prameny jsou součástí přesunutých klášterních archivů. Veškerý hudební materiál a rozsáhlá sbírka libret jsou uloženy v Českém muzeu hudby v Praze. Ostatní archiválie (v našem případě seznamy členů řádu, soupisy majetku, dokumenty týkající se hudebního provozu, literární díla atd.) byly z Oseka přesunuty do nynějšího Státního oblastního archivu Litoměřice. Sběr dat z pramenů postupně mohl vyústit do formulovaných závěrů na základě kontextu, který vytváří četná literatura vztahující se k době, o níž je řeč, k cisterciáckému řádu obecně i ke specifickým oblastem života oseckého kláštera.

Prvotním úkolem této práce je zabývat se osobou Jakoba Jakoba Trautzla, poukázat na jeho význam a oživit alespoň zlomek z jeho velikého skladatelského díla. Sekundárním cílem, nikoliv však druhořadým, je přispět skromným podílem k odkrývání a ožívování bohaté a obzvlášť hodnotné hudební kultury cisterciáckého kláštera v Oseku. Lze jen doufat, že v budoucnu bude tato kultura cele rozkryta a bude možno na její tradici v oseckém klášteře navázat. Poznání hodnot, které Osek hudbě dal, by mohlo být obohacením i zcela všeobecným. K onomu poznání je však nutné nasadit ještě mnoho sil a badatelského úsilí. Snad i tato práce by mohla být drobnou pomocí na této komplikované cestě.

I. část:

**Osobnost J.J.Trautzla
a historický kontext jeho působení**

I.1. Osecký klášter v době působení J.J.Trautzla¹

Jakob Trautzl se narodil 22. února roku 1749. O čtyři měsíce později (4.7.1749) byl po zesnulém Jeronýmu Besneckerovi zvolen oseckým opatem Kajetán Březina z Březových hor. Tento opat roku 1770 přijímal Trautzla do řádu. Klášteru a jeho statkům vládl ještě dalších šest let. Léta 1776 (od 9.5.) až 1798 patřila opatu Mořici Elbelovi, kterému se podařilo Osek ubránit před zrušením josefínskými reformami. 24.10.1798 byl zvolen novým opatem Benedikt Venusi, vynikající hudebník a Trautzlův spolužák ze studií v Bernardské koleji. Po jeho smrti jej 24.6.1823 v úřadu vystřídal Chrysostomus Astmann. Trautzl umírá měsíc před opatovou smrtí v létě roku 1834. Trautzl v oseckém klášteře strávil čtyřiašedesát let, představenými mu byli celkem čtyři opati, přirozeně celou tu dobu Trautzl (stejným způsobem jako kdokoliv z konventu) intenzivně a zcela osobně prožíval vše, co se oseckého kláštera dotýkalo. Chceme-li tedy poznat Trautzlovu osobu, je bezpodmínečně nutné proniknout do prostředí, v němž celá léta žil a které jej formovalo.

Roku 1749 nastoupil do úřadu opata oseckého Kajetán Březina z Březových hor. Velice vzdělaný a oblíbený opat vzorně pečoval o noviciát, domácí studium i sociální situaci v panství. Barokizace klášterních budov a rozsáhlých zahrad byla v podstatě dokončena již za jeho předchůdců, pokračovala v prvních letech jeho vlády pouze dílčími počiny. Opat Březina nechal renovovat kapitulní síň (z roku 1756 pochází nástěnné malby Petra Molitora) a také podle starých plánů Oktaviána Broggia barokizoval farní kostel ve Starém Oseku. Jakub Schwarz v téže době vystavěl přilehlý klášterní statek tzv. Nový dvůr. Situace se zásadním způsobem změnila vypuknutím sedmileté války (1756 – 1763) Pruska proti široké koalici, kterou mezi jinými iniciovalo Rakousko. Opat tak nemohl pro obzvlášť nepříznivé okolnosti plně a svobodně rozvíjet své snahy, neustálými pruskými kontribucemi a odváděním mnichů do zajetí v podstatě nebyl umožněn normální klášterní život. Prvý vpád pruských husarů Osek ochromil na podzim roku 1756: byla uložena kontribuce 100 tis. zlatých, převor s dalším paterem byli odvedeni jako rukojmí. Roku 1758 byla vymáhána další kontribuce, kterou Osek nebyl s to odevzdat. Opět byli odvedeni dva mniši. Roku 1759 nastal další vpád Prusů: byla vydrancována nejen klášterní pokladna, ale i knihovna a hrobka, byly zničeny hodnotné Mundtovy a Köhlerovy varhany a ke všemu bylo dvanáct osob odvedeno do zajetí. Pleněno bylo zároveň klášterní panství i jeho okolí. Poválečné nastolování standardnějších poměrů dále komplikovala častá neúroda a selské bouře. V roce 1771 byla dlouhými dešti způsobena

¹ K historii oseckého kláštera od založení po současnost viz Přílohu č.1.

obrovská ztráta na úrodě,² vypukl hladomor, při němž v českých zemích zemřelo na půl miliónu lidí (asi 12% všeho obyvatelstva). V této situaci se projevila opatova značná solidarita: nařídil prodávat lacino obilí z klášterních sýpek a dal možnost poddaným nakupovat osivo.³ Posledními nepříjemnostmi, které musel opat Březina řešit byla selská povstání roku 1775, která se projevila i přímo na klášterním panství, a v neposlední řadě i postupné změny ve vztahu církve a monarchie, které se vyhrotily za úřadu následujícího opata. Oblíbený, moudrý opat, jediný Čech v tomto úřadu od obnovení kláštera po vládě pražských arcibiskupů, nemohl v klidu realizovat své bohumilné plány, zemřel 16.2.1776. I přes to po sobě zanechal velký odkaz, na nějž mohli navazovat jeho nástupci.⁴

Prvým z nich byl Mořic Elbel,⁵ původně Březinův sekretář a probošt konventu na Starém Brně. Pár let po jeho nástupu do funkce Osek postihlo další pruské drancování a kontribuce v souvislosti s válkou o dědictví bavorské (1778 – 1779), opět byli někteří členové konventu odvedeni jako rukojmí. Největší zásluhou opata Elbla je udržení kláštera v době, kdy byla většina cisterciáckých klášterů v českých zemích zrušena (leden 1782 až říjen 1784).⁶ Jak ukazuje dochovaná korespondence, přímému tlaku na zrušení kláštera čelil všemi dostupnými prostředky – krajním nasazením všech možných vlivů, styků a známostí, které konvent měl. Osek přežil (s ním pouze Vyšší Brod), avšak josefínské reformy značně změnily veškeré poměry a vztahy nejen mezi klášteřem a státem, ale i klášteřem a jeho nejbližším okolím. Přesto se situace uklidnila a život kláštera se vrátil do příznivějších poměrů. V této době (1787) bylo dokončeno velkorysé rozšíření opatské zahrady, též byla pořízena četná sochařská výzdoba do celého areálu. Osvícenství se promítlo i do samotného života mnichů. „Řeholníci se nyní věnovali větší měrou vědecké činnosti. Velký kulturní význam měla nová organizace významné osecké galerie. Vznikl i kabinet přírodnin... sám opat Elbel si pořídil již roku 1771 herbář.“⁷ Prováděla se astronomická pozorování. Pater Engelbert Seige sestrojil četné dalekohledy a astronomické hodiny, později v klášteři dokonce vznikla observatoř.

² Rok před těmito pohromami vstupuje Trautzl do oseckého kláštera. Obláčka 27. října 1770.

³ MACEK, J. Dějiny oseckého kláštera od husitských válek do r. 1950. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996, s. 68.

⁴ Právě v těchto pohnutých letech hladu a všeobecných nepokojů Trautzl trávil v klášteři svá prvá léta.

⁵ Těsně po té, co byl novým opatem zvolen Mořic Elbel, Trautzl odchází studovat do Prahy, tráví zde dva roky – vrací se roku 1778.

⁶ V této době (roku 1783) byl Trautzl jmenován chorregentem.

⁷ viz pozn.č.3: str. 71

„V této době se však objevily i některé negativní rysy v životě kláštera, jako např. odpírání poslušnosti opatovi apod. Opat Mořic Elbel zemřel 26.7.1798.“⁸

Roku 1798 byl opatem zvolen rodák z klášterního panství Benedikt Venusi.⁹ Za jeho opatského působení se nadále čile rozvíjely vědecké i umělecké snahy a aktivity oseckých řeholníků, opat sám byl vědecky činný¹⁰ a věnoval se hudbě jako skladatel. „Snažil se o upevnění a reformu řeholní kázně. Založil numismatickou sbírku, rozšířil sbírku přírodnin a dále nakupoval obrazy a knihy. Příruční opatova knihovna svědčí o šíři jeho zájmů.“¹¹ Vědecké a literární působení zaznamenáme u mnohých dalších mnichů působících za opata Venusiho: S.J.Schenk, J.A.Cron, I.M.Weitner, A.F.Dittrich, E.Seige a další. Roku 1811 oseckí cisterciáci získali do své správy chomutovské gymnázium. Avšak již před tímto rokem někteří řeholníci v tomto ústavu působili jako pedagogové.¹² Již v prvních letech se cisterciákům dostalo mnoha pochval a uznání za harmonickou spolupráci a mimořádnou činnost. Jakkoli opatství vzkvétalo po stránce církevně politické, kulturní i vědecké, hospodářská situace byla spíše neutěšenou. Významnějším způsobem nepomohla ani přijatá protioopatření, naopak celkově nešťastná situace v zemi, která vedla neúspěšnou válku s Napoleonem, kritický stav ještě prohlubovala.¹³ „Nepříznivou ekonomickou situaci Oseka ovlivnil rakouský bankrot roku 1811, kdy hodnota peněz poklesla na jednu pětinu. Brzy následovaly rekvizice stříbrných předmětů a nakonec katastrofální neúroda roku 1813 způsobila Oseku škody za 70000 zlatých. I tyto těžké ztráty klášter přežil. Panské dvory nebyly tehdy schopny dodávat klášteru ani základní potraviny. Většina úředníků byla neschopných a pokusy zlepšit zemědělství ztroskotaly.“¹⁴ Opat tak 13.1.1823 umírá za velice kritické situace, jeho nástupcem je zvolen Chrysostomus Astmann.

Novému opatovi se tyto poměry i přesto, že nebyl v ekonomii příliš zběhlý, podařilo rozsáhlými změnami v systému hospodaření klášterních statků zvrátit (nastala výměna

⁸ viz pozn.č.3: str. 71

⁹ Pocházel ze staré mlynářské rodiny z města Hrobu. Venusi byl spolužákem J.J.Trautzla v pražské cisterciácké koleji Bernardinum v letech 1777 a 1778. Trautzl pak studia ukončil a vrátil se zpět do Oseka, Venusi (o dva roky mladší) pokračoval.

¹⁰ Kupř. roku 1820 v Praze vydává německý překlad Pentateuchu se slovníkem. Rozšiřuje klášterní sbírky (knih, obrazů, přírodnin, zakládá sbírku numismatickou...).

¹¹ viz pozn.č. 3: str. 71

¹² Mj. i P. Jakob Trautzl, který zde roku 1808 suploval matematiku a přírodní vědy.

¹³ Roku 1810 dokonce hrozilo, že na císařův příkaz bude osecké panství rozprodáno a získané prostředky budou použity v rámci státního rozpočtu.

¹⁴ viz pozn.č.3: str. 71 – 72

úředníků, byly zavedeny nové účetní knihy, do pořádku byly uvedeny ekonomické správy dvorů a manufaktur atd.). Svůj podíl na zlepšení situace měl i rozvoj těžby hnědého uhlí, z něhož osečtí cisterciáci měli značný užitek.¹⁵ Astmann byl vynikajícím pedagogem,¹⁶ měl zájem především o historii. Byla tak udržována tradice nyní spíše pedagogicky orientované vědecké činnosti v konventu. Vyvedením kláštera z problémů, které přinesla doba, Astmanna zcela vyčerpalo, zemřel 5.8.1834 v Karlových Varech.

Trautzl vstoupil do oseckého kláštera, vysíleného četnými pruskými nájezdy, ve velice pohnuté době – za neúrody a hladomoru na počátku sedmdesátých let osmnáctého století. Situaci nadále krušila selská povstání, další pruské drancování a jako vrchol snaha o zrušení kláštera ze strany osvícensky vedeného státu. Po zažehnání tohoto nebezpečí nastalo období relativního klidu. Ten byl postupně rozkládán koaličními válkami proti napoleonské Francii, nakonec až do té míry, že boje přímo zasáhly severozápadní Čechy. Rekvizice a státní bankrot přivedly klášter opět do velmi kritické situace, kterou se nepodařilo uspokojivě řešit téměř patnáct let. Až koncem dvacátých let devatenáctého století se hospodářská situace začala uklidňovat a klášter opět fungoval bez materiálního nedostatku. V této zlepšující se situaci Trautzl v polovině třicátých let umírá.

Je až s podivem, že všechny útrapy posledních dekád osmnáctého století a prvních desetiletí devatenáctého století klášter přežil. A nejen to: v době, kdy byl vláčen profánními událostmi skrz krize zcela existenčních rozměrů, v něm vzkvétala bohatá kultura vzdělanosti i umění. Osečtí cisterciáci se věnovali vědám, ale i krásné literatuře, výtvarnému umění a především hudbě, která tvořila nedílnou součást konventního života. Tato klášterní kultura pak po sobě zanechala obrovský odkaz v nashromážděných sbírkách i samotných dílech řeholníků.

¹⁵ Těžba hnědého uhlí začala již za opata Kajetána Březiny po polovině osmnáctého století. Doly se nacházely ve Střimicích u Mostu, v Oldřichově u Duchcova, koncem století i kolem Hrobu a ve Škrlich (1791). Soustavné odborné vyhledávání nových lokalit, ve velké části případů úspěšné, probíhalo zejm. mezi lety 1830 a 1842. Koncem devatenáctého století osečtí opati doly rozprodávají a významně na nich profitují.

¹⁶ Od roku 1811 prefektem gymnázia v Chomutově.

I.2. Hudba v oseckém klášteře v 18. století a v první třetině 19. století

I.2.1. Období prvních tří čtvrtin 18. století¹⁷

Hudební život oseckého klášteřa můžeme za pomoci dochovaných pramenů sledovat od počátku 18. století. Z této doby se dochovaly nejstarší hudebniny oseckého fondu, konkrétně tisky skladeb G.Jacoba, H.Peschkowitze, M.Tellera, J.Schnella, W.Ganspeckha, E.Wilkomma, V.Rathgebera a dalších. Ručně psané hudebniny, o nichž se dovídáme díky dobovým inventářům, se z této, ani dřívější doby nedochovaly, neboť byly po změně hudebního vkusu v polovině osmnáctého století chápány jako zcela bezcenný materiál a s největší pravděpodobností byly zničeny. První autografy a opisy lze datovat až na počátek dvacátých let 18. století, tisky jsou dále spíše ojedinělé. Tehdejší repertoár nezávisle na dnes dochovaných hudebninách mapují dva inventáře: *Inventarium sive catalogus musicalium* z roku 1706 a *Catalogus musicaliorum* z roku 1720. V tomto období (dvacátá a třicátá léta) lze také doložit čilý styk oseckého klášteřa s mnoha středoevropskými kůry i s jednotlivými hudebníky; jednak díky zachované zápůjční listině,¹⁸ jednak díky poznámkách přímo na hudebninách (hudebniny byly půjčovány do cisterciáckých klášteřů: na Zbraslav, do Plas, Marienthalu, Neuzelle; do poddanských obcí: Oseka, Hrobu, Jeníkova; ale také do dalších lokalit: Chomutova, Karlových Varů, Loun, Teplic, Litoměřic, též do Drážd'an a Prahy atd.). Tyto styky dokumentuje i fakt, že se v osecké sbírce hudebnin vyskytuje množství materiálu cizí provenience (opět cisterciácké: z Plasů, Zbraslavi, Žďáru, Předklášteří u Tišnova, Neu Zelle; ovšem kupř. i benediktinské: z Břevnova, Broumova; minoritské i křižovnické).

¹⁷ Tato podkapitola (*Období prvních dvou třetin 18. století*) vychází především z prací Jiřího Mikuláše a Michaely Rosii-Žáčkové:

- MIKULÁŠ, J.; ŽÁČKOVÁ, M. Hudba v klášteře. In *800 let klášteřa Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel klášteřa Osek, 1996, s. 245 – 257.
- MIKULÁŠ, J.; ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000, s. 297 – 308.
- ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Osecká hudební libreta. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000, s. 309 – 313.

O problematice varhan na klášterních kůrech pojednává práce Víta Honyse:

- HONYŠ, V. Historie varhan klášterního kostela v Oseku. In *800 let klášteřa Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel klášteřa Osek, 1996, s. 259 – 271.

¹⁸ Dochovaný materiál je pozdějším Sommerovým opisem, J.Mikuláš a M.Rossi-Žáčková jej datují kolem roku 1750.

Velkou zásluhu na našich možnostech zkoumat proměny osecké hudební sbírky od poloviny osmnáctého století má regenschori Nivard Sommer,¹⁹ který je autorem, nebo spíše zakladatelem incipitového inventáře a s ním spojeného soupisu *Catalogus musicalium pro stylo moderno*. Ten nám přináší přehled tehdejšího současného i za předchozí léta nashromážděného repertoáru a postupným rozšiřováním Sommerovými nástupci nastiňuje i další vývoj – v podstatě až do první poloviny následujícího století. Období od poloviny osmnáctého do začátku devatenáctého století můžeme považovat za vrchol v hudební kultuře oseckého kláštera. Klášter žil nejen bohatou hudbou liturgickou (mše, offertoria, litanie, nešpory atd.) či duchovní (četné kantáty různých obsazení k různým příležitostem, oratoria, árie...), ale často se provozovaly i světsky laděné skladby, které vyplňovaly celou žánrovou šíři tehdejší hudby od různých forem hudebního dramatu až po hudbu čistě instrumentální – orchestrální i komorní. Bylo žádáno tolik hudebního materiálu, že jej chorregenti museli obstarávat spolu s jinými bratry i za pomoci klášterního personálu. Tuto skutečnost potvrzují kupř. pozdější Trautzlovy soupisy hudebních individuí,²⁰ z nichž se dovídáme nejen, kdo konkrétně se podílel na opisování hudebnin, ale i to, jak vypadalo obsazení orchestru nebo sboru v tehdejší klášterní provozovací praxi. Setkáváme se s mnoha vynikajícími osobnostmi – hudebníky, jejichž význam přesahuje rámec kláštera; jedná se především o již zmiňovaného Nivarda Wenzela Sommera a jeho nástupce v úřadu chorregenta Cyrilla Johanna Reinische, Eustachia Fischera, Leonarda Franze Dohnta, ale i mnoho dalších „řadových“ členů konventu.

V listopadu roku 1759 byly pruskou armádou, která drancovala klášter a jeho okolí, zničeny také velké varhany v klášterním kostele. Opat Kajetán Březina o tři roky později objednal nástroj nový, konkrétně u loketského varhanáře Josefa Pleyera. „Nástroj²¹ měl být laděn v hlubokém francouzském tónu, klaviatury manuálů i pedálu měly mít „dlouhé oktávy“ s hlubokými půltóny – tj. chromatické... Udivuje vysokým zastoupením 8' hlasů, chudobou samostatných alikvotů, nízkou polohou mixtury v kontrastu se zastoupením 1' sólového rejstříku v obou manuálech a ekválním, chudým vybavením pedálu...“²² Tyto varhany doprovázely veškerý figurální liturgický provoz až do roku 1836, jedná se tedy o nástroj,

¹⁹ Narodil v České Lípě roku 1714, roku 1733 vstoupil k oseckým cisterciákům, mezi lety 1747 a 1754 zastával úřad regenschoriho. Zemřel roku 1758.

²⁰ Verzeichniss der Individuen, die im Musikalischen fache der hülfe des unterzeichneten genossen. Viz Přílohu č.4

²¹ Viz konkrétní dispozici Pleyerových varhan v Příloze č.2

²² HONYS, V. Historie varhan klášterního kostela v Oseku. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996, s. 262.

kteřý v klášteře fungoval po celou dobu vrcholného rozkvětu hudby v Oseku. Bezesporu měla výše popsaná specifika tohoto nástroje vliv na konkrétní zvukový výsledek tehdejší interpretace chrámové hudby. Obzvláště důležitým se tento fakt jeví v případě skladeb, které vznikaly přímo v Oseku a pro Osek, při představě jejich konkrétní realizace, ale především i v pochopení souvislosti s dalšími hudebními jevy v klášteře.

I.2.2. Období působení J.J.Trautzla

Předním hudebníkem v oseckém klášteře na přelomu 18. a 19. století byl „*poeta absolutus*“ Jakob Jakob Trautzi. Na hudebním životě kláštera se podílel bezesporu už od svého vstupu do řádu.²³ V roce 1778 se stal sukcentorem, což byla jeho první oficiální hudební funkce v klášteře; pověřovala jej vedením chorálního kůru. Roku 1784 byl jmenován chorregentem (vedoucím figurálního kůru) a v tomto úřadu působil s přestávkou roku 1808 téměř až do své smrti roku 1834. Mezi oseckými mnichy bychom však našli i další zdatné a často i všestranné umělce. Velice významnou osobou pro klášter vůbec byl jeho třicátý pátý opat Benedikt Venusi (v klášteře od roku 1771, v opatském úřadě mezi lety 1798 a 1823). Před vstupem do řádu působil jako varhaník v jezuitském semináři při kostele sv. Václava v Praze, byl také vynikajícím houslistou a jeho hodnotné práce na poli kompozičním jej řadí i mezi skladatele.²⁴ Úspěšně působil také jako teolog. Dalším velice významným řeholníkem-hudebníkem, který v oseckém klášteře působil v letech 1776 až 1826, byl Joachim Cron,²⁵ žák Josefa Segera a Františka Xavera Brixiho. V literatuře je zmiňován jako skvělý klarinetista a virtuóz ve hře na skleněnou harmoniku.²⁶ Angažoval se také jako houževnatý libretista a básník. Při podrobnějším průzkumu osazenstva kláštera bychom se setkali s dalšími

²³ Jeho hudební zkušenosti už při vstupu do kláštera byly obzvláště bohaté. Viz následující kapitolu *Život J.J.Trautzla – žádost o přijetí do řádu* atd.

²⁴ Jiří Mikuláš zdůrazňuje význam jeho Klavírního koncertu in C, který považuje za jednu z nejvýznamnějších koncertantních skladeb pro klavír zkomponovaných v Čechách před rokem 1800. Dále se z jeho tvorby dochovalo několik sonát pro klavír, housle a violoncello.

²⁵ Jiří Mikuláš a Michaela Rossi-Žáčková (MIKULÁŠ, J.; ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000, s. 299.) citující Životopis P. Joachima Crona (SOA Litoměřice, ŘC Osek, kart. 355, sign. 2030), popisují kuriózní historii Cronova vstupu do oseckého kláštera: „... v roce 1776, kdy měl již za sebou vojenskou kariéru, odjel Cron v doprovodu své nevěsty do Oseka, kde v den svátku sv. Bernarda společně uspořádali s velkým úspěchem koncert (klarinet s doprovodem klavíru). V Oseku však znovu ožily jeho dřívější myšlenky na vstup do kláštera, což také hned 13. listopadu téhož roku uskutečnil.“

²⁶ Roku 1786, tedy už jako řeholník, na tento nástroj koncertoval v Nosticově divadle v Praze.

hudebníky, ovšem tyto zmiňované příklady osobností, které nejen významem, ale též popularitou přesáhly hranice provinčního prostředí, nám k vytvoření představy o tom, jak hudebně inspirativním prostředím musel v této době osecký klášter disponovat, poslouží dostatečně.

Období působení Jakoba Trautzla organicky navázalo na bohatou hudební tradici vytvářenou po celé osmnácté století a můžeme zřejmě konstatovat, že přineslo i její důstojné vyvrcholení. V důsledku reformy, které přinesl osvícenský absolutismus, však můžeme zaznamenat jisté změny v hudebních projevech konventu. Osmdesátá léta osmnáctého století byla značně poznamenána (byť především formálním a často i systematicky porušovaným) zákazem figurální hudby při liturgii. Pro mnohé klášterní kůry tato i další liturgické reformy znamenaly ztrátu tradice, na níž se nepodařilo navázat ani po zrušení těchto reform po nástupu Leopolda II. na rakouský trůn.²⁷ Oseka se tyto reformy dotkly tím, že značná část hudebních aktivit řeholníků se přenesla z kostela do ostatních klášterních prostor, a tak v klášteře vznikalo a bylo i jinak pořizováno podstatně větší množství hudby duchovní (neliturgické) či přímo světské (často i čistě instrumentální) než dříve. Ovšem i v tomto ohledu bylo nač navazovat. Obzvláště četná byla v oseckém klášteře již i v dřívější době různá scénická představení a oratoria. Jiří Mikuláš s Michaelou Rossi-Žáčkovou uvádějí, že se v druhé polovině osmnáctého století uvádělo až pět (někdy i více) děl ročně. „Mezi hranými autory najdeme Rolleho, Grauna, Brixiho, Mederitsche, Zimmermanna, Lohelia, Dittersdorfa, Giomelliho, Myslivečka i místního Trautzla. Zatímco oratoria byla prováděna v klášterním kostele, představení oper a singspielů se konala s největší pravděpodobností v tzv. Sommersaalu.“²⁸ (Přehled scénických představení v Oseku viz v Příloze č.3.)

O hudebním provozu v oseckém klášteře na počátku devatenáctého století mimo jiné vypovídá i již zmiňovaný Trautzlův soupis jedinců, „kteří jsou bráni ku pomoci v hudebních záležitostech.“²⁹ Jedná se o seznam osob s údaji o místě jejich původu, o jejich povolání a zařazení do klášterní hudebně provozovací praxe. Tento dokument nám podává nejen přehled laických klášterních hudebníků, ale můžeme na jeho základě učinit i drobnou sociální sondu

²⁷ Podrobněji o této problematice viz: KADLEC, J. *Přehled českých církevních dějin 2*. Praha : Zvon, české katolické nakladatelství, 1991, s. 147 – 176.

²⁸ MIKULÁŠ, J.; ŽÁČKOVÁ, M. Hudba v klášteře. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996, s. 247.

²⁹ viz Přílohu č.4

do tehdejších (nejen) kůrových poměrů v osekém klášteře.³⁰ Tento soupis nám podává přehled laických hudebníků, kteří se angažovali v osekém klášteře, jednak na kůru, jednak při ostatních hudebních akcích mimo kostel, ať už se jedná o hudebně dramatická představení nebo o hudební produkci k mnoha příležitostem (novoroční kantáty, zádušní kantáty, instrumentální koncerty atd.). Na veškerých hudebních činnostech v klášteře se však velice významným způsobem podíleli i řeholníci samotní. To, že bylo žádoucí, aby sami mniši byli aktivními hudebníky, ukazují mimo jiné žádosti o vstup do osekého kláštera z druhé poloviny osmnáctého a počátku devatenáctého století. Za podpisy žadatelů – kandidátů – na konci žádosti se uváděl výčet nástrojů, které ten který žadatel ovládal. Naprosto dokonalý obrázek o hudebnosti tehdejšího konventu by si bylo možno udělat právě souhrnnou analýzou těchto žádostí.³¹ Obsazení orchestru vyžadované některými tehdy provozovanými skladbami je podstatně širší než výčet laických hudebníků z Trautzlova soupisu. Stejně tak jsou ve sboru až nápadně nevyrovnané vyšší a nižší hlasy (diskant a alt: 32 zpěváků proti tenoru a basu: 4 zpěváci).³² Z těchto důvodů je evidentní, že hudbu spolu provozovali mniši i laikové, při liturgii a zvláště pak mimo ni. Společně vytvářeli aparát, který mohl provádět veškerou hudbu od nejkomornějších skladeb až k velkým oratorním formám. Naopak některé skladby, které se provozovaly v této době (kupř. Trautzlovy novoroční kantáty nebo i některé singspiely), kopírují specifické možnosti ansámblu tvořeného pouhými laiky. V těchto případech se setkáváme s dvojhlasým „ženským“ sborem, který opomíjí tenor a bas, sborové části tedy

³⁰ Jak je ze soupisu vidno, složení ansámblu klášterních hudebníků je poměrně pestré: setkáváme se zde s farářem, učitelem, lékárníkem, vojákem i lesníkem. Zároveň mnohé osoby ze seznamu jsou různě spřízněny. Působí zde celé rodiny: kupř. z rodiny Sperlingů ve sboru zpívali otec Antonín, matka Františka a bratři Antonín a Josef. Časté jsou i některé konkrétní profese: kupříkladu nejvyšší hlas sboru ovládali lékaři spolu s lékárníky, v soupisu nalézáme pět myslivců (není jisté, co konkrétně bylo míněno slovem *venator* – to by se nejlépe překládalo jako lovec, s největší pravděpodobností – vzhledem k jejich množství – se jednalo o polesné), sedm studentů a učitelů (míněno vcelku), setkáváme se dokonce s profesionálními hudebníky (Andreas Fournier, Andreas Berner). Zajímavé je též působení žen na klášterním kůru, které můžeme v této době přece jen ještě považovat za neobvyklé, obzvláště uvážíme-li, že hudbu společně s laiky s velkou pravděpodobností provozovali i mniši. V soupisu se setkáváme se třemi ženami: Franciscou Sperlingovou, Annou Rebenstockovou a Josephou Grohmannovou.

³¹ Není však hlavním účelem této práce tyto poměry nějak hlouběji analyzovat. Bezesporu však v budoucnu takováto analýza přinese zajímavá a hodnotná zjištění.

³² Samozřejmě by za určitých okolností a v určitých situacích (obzvláště výkonní zpěváci v méně obsazených hlasech, nevyužívání všech zpěváků ze skupin vyšších hlasů, starší způsob zesilování zpěvních hlasů některými nástroji hrajícími *collo voce* atd.) bylo možno počítat pouze s tímto sborovým obsazením. Rozhodně si však nelze představit provozování velkých oratorií či oper v takto nevyrovnaném obsazení jednotlivých hlasů sboru.

zpívají pouze vysoké hlasy diskantistů a altistů. Tato praxe, uplatňovaná zřejmě při produkcích pro konvent, který se tedy na interpretaci rozhodně z větší části nepodílel, nebyla nijak řídká, naopak.³³ Zřejmě tento způsob provozu nebyl zcela ojedinělý, ale bezesporu zůstává rozpor mezi dobovými tendencemi v profánním prostředí a hudební praxí v klášteře hodný pozornosti.

Velice zvláštní otázkou je také konkrétní obsazení vyšších hlasů. Podle poznámek o zaměstnání u jednotlivých zpěváků můžeme usuzovat, že se jednalo o dospělé muže. Těžko si lze představit techniku, kterou by dospělý muž mohl zpívat tóny s nimiž se setkáváme kupříkladu v Trautzlových skladbách, které zcela jistě vznikaly právě pro toto obsazení (dvojjárkovaná b atd.).³⁴ Je téměř jisté, že se v těchto hlasech angažovali i hoši, které cisterciáci na svých školách vzdělávali, bezesporu však i tak zvuk takto realizovaných skladeb musel být přinejmenším zajímavý.

Jedním z nejdůležitějších a nejobsažnějších zdrojů informací o životě osekého kláštera v první polovině devatenáctého století jsou klášterní diára, která sepisoval osobně Jakob Trautzl. Celým názvem: *Diarium de anno 1807 usque ad an[no] 1814 inclusive. Continuum ab anno 1815. ad 1821^m 4^{am} Junii inclusive.*³⁵ Vzhledem k tomu, že tato diára vedl klášterní regenschori, můžeme předpokládat, že budou i obzvlášť vydatným zdrojem informací o hudbě v klášteře. Tento fakt dokládá nedobový, strojopisný rejstřík³⁶ (vytvořený zřejmě při přemístění klášterního archivu mezi fondy současného Státního oblastního archivu v Litoměřicích), v němž nacházíme jména mnohých hudebníků – klášterních (Trautzl, Venusi, Dittrich...) i známých a uznávaných skladatelů (Joseph Haydn, Michael Haydn ad.). Trautzl v diáriích popisuje různé slavnosti, které se v klášteře odehrávaly za četných obřadů a kulturních akcí,³⁷ významné návštěvy, zásadnější, ale i běžné události, které ovlivňovaly chod konventu,³⁸ a také se věnuje (většinou zřejmě nikoliv bezprostředně) i popisu hudební praxe, která v klášteře v této době panovala (koncertní provozování skladeb, způsob vedení kůru,

³³ Obzvlášť zajímavým se tento fakt jeví ve světle tehdejšího mohutného rozvoje Liedertafelu a mužského čtvero zpěvu v téže době především v Německu, ale jen s malým dobovým odstupem i v Čechách.

³⁴ Tento fakt poněkud zmírňuje skutečnost, že (podle Víta Honyse) byly klášterní varhany v této době laděny v „hlubokém francouzském tónu.“ Tudiž nemusely být požadované výšky natolik dramatickými, když bylo v kostele (a zřejmě tedy i v celém klášteře) užíváno nižší ladění.

³⁵ SOA Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, karton 305, sign. M IV. 33 (inv.č. 1695)

³⁶ Uložen společně s diárii (SOA Litoměřice, fond Cisterciáci Osek, karton 305)

³⁷ Kupříkladu roku 1819 při slavnosti svatého Bernarda se bohoslužby v opatském kostele zúčastnilo mnoho významných hostů, bylo přítomno šest tisíc lidí, pořádala se velkolepá hudba. (překlad poznámek z rejstříku)

³⁸ Popisuje kupř. neštěstí, při němž přišel o život pater Gotthard.

hudební struktura osecké liturgie, liturgie a přidružené akce o různých svátcích, slavnostech, v různých obdobích církevního roku atd.). Bohužel je tento významný pramen výrazně poznamenán obzvláště špatnou čitelností Trautzlova rukopisu a také menší kvalitou papíru, na němž je písmo často rozpité. Veškerá práce (a to i pouhé čtení) s Trautzlovými diáři se tak stává krajně obtížným úkolem, který se tímto vymyká intenzitě našeho zájmu v rámci této práce. Nicméně můžeme si být téměř jisti, že podrobnou analýzou těchto textů v budoucnu získáme naprosto dokonalý přehled o chodu kláštera i o kulturních (bezesporu i hudebních) aktivitách oseckých řeholníků; mohli bychom si touto analýzou utvořit konkrétní představu o osecké klášterní liturgii své doby a v neposlední řadě bychom zajisté získali i mnoho informací o samotném autorovi diárií – Jakobu Trautzlovi.

Můžeme předpokládat, že časté ekonomické problémy kláštera i celkově komplikovaná situace v zemi na počátku devatenáctého století měly významný vliv i na chod oseckého konventu a tím i na činnost jednotlivých řeholníků. Doba vyžadovala poněkud pragmatičtější orientaci, a tak umění (včetně hudebního) již nemohlo stát ve středu zájmu. Tento proces ve změně významu hudby ovlivnilo i vymírání staré generace řeholníků, kteří hudbu pěstovali opravdu intenzivně. Po Trautzlově smrti se již v oseckém klášteře nesetkáváme s osobnostmi, které by dosahovaly svou hudební aktivitou takového významu, jako mnozí řeholníci v druhé polovině osmnáctého století. Na druhou stranu však nelze říci, že by hudba stála zcela mimo zájem oseckých mnichů. Dokumentuje to kupříkladu nákladné pořízení nových varhan v druhé polovině třicátých let.³⁹ Varhany dosahovaly ve svém širokém okolí nebývalé velikosti a vysoké kvality. Při liturgii se tak v rámci tradice zřejmě i nadále pěstovala pestrá a velkorysá hudba. Avšak o osobních hudebních aktivitách řeholníků, o pořádání koncertů instrumentální hudby či oratorií již zprávy nemáme. Zdá se tedy, že s Trautzlem odešla tradice intenzivní a všestranné hudební kultury oseckého kláštera, hudba se pak více a více omezovala na doprovod klášterní liturgie.

³⁹ Zakázka byla přidělena Franzi Fellerovi v lednu 1836, nový nástroj byl dostavěn roku 1838. Pořízeny za 8180 zlatých konvenční měny.

I.3. Život J.J.Trautzla

O osobě Jakoba Trautzla mnoho říci nemůžeme: pramenů je poskrovnu a často bývají těžko zpracovatelné.⁴⁰ Nicméně i tak existuje několik zdrojů, z nichž můžeme čerpat hodnověrné informace a sestavit si tak alespoň rámcovou představu o osobě jednoho z nejaktivnějších oseckých hudebníků své doby.

V matrice již zaniklé obce Židovice⁴¹ (Seydowitz), která se nacházela na panství mosteckých magdalenitek v bezprostřední blízkosti starého Mostu v severozápadních Čechách, dnes již také v důsledku důlní činnosti srovnaného se zemí, se hned v druhém zápisu z roku 1749 dočítáme následující:

Die 23 februarii Ego idem Jacobus Collet baptisavi infantem heri natum ex Jacobo Trauzel casario ex Seydoviz, et Anna Maria nata Wagnerin conjugibus subditis Sancti: monialium cont. filiolum, cui impositum est nomen Joannes Jacobus. Levans honestus iuvenis Josephus, Michaelis Lniz civis et lanionis pontensis filius. Testes Jacob Trauzel rusticus ex Oberpeihen. Mathous Guth rusticus ex Seydoviz. Rosalia def: Adami Emz ex Maschau selista filia, et Rosena Mathei Judrois ex Seydoviz uxor. Ita testor.

Dne 23. února jsem já, Jakub Collet, pokřtil nemluvně včera narozené Jakubu Trauzelovi, domkáři z Židovic, a Anně Marii, rozené Wagnerové, sezdaným poddaným Jeptišek útlých dcerušek,⁴² jemuž bylo dáno jméno Jan Jakub. Kmotrem vážený mladík Josef, syn Michala Lnize, občana a řezníka mosteckého. Za svědky Jakub Trauzel, sedlák z Oberpeihen, Matouš Guth, sedlák z Židovic, Rozálie, dcera zemřelého Adama Emze z Maschau, a Růžena, manželka Mathea, právníka v Židovicích. Tímto je беру za svědky.

Tento zápis nám poskytuje několik cenných informací o prvé etapě Trautzlova života, totiž o době, která předcházela jeho vstupu k oseckým cisterciákům. Narodil se dne 22. února 1749 v Židovicích do rodiny domkáře Jakuba Trauzela a Anny Marie Trauzelové, rozené Wagnerové. Jedná se o společenskou vrstvu, která se nacházela o něco výš než zcela nemajetní poddaní bez vlastní střechy nad hlavou. Rodina Jakuba Trauzela tedy měla vlastní domek, ovšem k němu zřejmě nepřínáležely žádné rozsáhlejší pozemky. Můžeme tedy předpokládat, že oba Trautzlovi rodiče pracovali mimo svých robotních povinností také u některého z místních sedláků. Není tak nepravděpodobné, že právě u židovického Matouše Gutha, kterého přizvali ke křtu svého syna Jana Jakuba jako jednoho ze svědků. Poměry,

⁴⁰ Zde poukazujeme především na již zmiňovanou obzvlášť obtížnou čitelnost Trautzlova rukopisu.

⁴¹ SOA Litoměřice, Matriky 193/2

⁴² Jde o řád Kajicnic Marie Magdaleny – magdalenitky, které přišly do Mostu již koncem 13. století. Vyvíjely i pedagogickou činnost (dívčí škola). Klášter zrušen josefinskými reformami.

v nichž Jan Jakub Trautzl vyrůstal, se tedy zřejmě nepohybovaly v oblasti chudoby, ale bezesporu neoplývaly přebytkem. Můžeme tak u něj předpokládat značné nadání ke studiu, neboť to bylo bezpodmínečným předpokladem pro jakékoliv vyšší vzdělávání v rámci těchto poddanských vrstev. Stejně tak můžeme u Trautzla předpokládat výjimečný, již v dětství projevený hudební talent, který se během studia na normální škole rozvinul do podoby, kterou nám ilustruje jeho žádost o přijetí do oseckého kláštera.

Žádost o přijetí do řádu⁴³ je tak dalším důležitým dokumentem o této první etapě Trautzlova života. Ukazuje dobrou znalost latiny a dokládá poměrně rozsáhlé hudební vzdělání, kterým Trautzl musel do roku 1770, kdy žádost podal, projít. Pod svým podpisem, jak tehdy bylo zvykem, udává výčet nástrojů, které ovládá:

Filius obsequentissimus | candidatorum minimus | Jacobus Trautzl | poeta absolutus. | In musica, flautotraversista, fidicen, | bassista, hoboista, violonista | fagotista, violonzellista, | organista.

Syn nejposlušnější, nejmenší z kandidátů, Jakob Trautzl, skrz naskrz umělec. V hudbě: flétnista, houslista, basista, hoboista, kontrabasista, fagotista, cellista, varhaník.

Bezesporu základy svého hudebního vzdělání získal již v rodných Židovicích. Ještě po třiceti letech udržoval kontakt s židovickými hudebníky a učiteli Františkem a Josefem Koehlerovými. (Uvádí je ve výčtu svých pomocníků v úřadu regenschoriho, oba jako varhaníky.⁴⁴) Není nepravděpodobné, že právě oni měli i zásadní vliv na formování Trautzlovy hudebnosti v dětství. Prostředí normální školy, v němž Trautzl strávil další roky svého života, v tomto ohledu jistě působilo taktéž ryze stimulativně. Je otázkou, jestli mělo vliv i při Trautzlově rozhodnutí vstoupit do kláštera.

Jak již bylo výše zmíněno, do oseckého kláštera Jan Jakub Trautzl vstoupil roku 1770. 27. října se konala obláčka, při níž dostal řádový šat a přijal řádové jméno – taktéž Jakub, a následující rok strávil v noviciátu. 28. října 1771 se stal profesem a tímto momentem začala i jeho intenzivní příprava na kněžské povolání. Povinné studium filozofie, a zřejmě i část navazujících studií teologických, s největší pravděpodobností absolvoval v rámci domácího studia přímo v Oseku, a to v rozmezí pěti let – do roku 1776.⁴⁵ Toho roku je již totiž zapsán

⁴³ viz Přílohu č.5, SOA Litoměřice, Cisterciáci Osek, karton č.242, sign. J III (inv.č. 1326)

⁴⁴ viz Přílohu č.4

⁴⁵ Standardně tehdy ještě fungovala praxe dvou let studia filozofie a po té tři let teologie. Kněžské svěcení se často udělovalo již v druhém ročníku teologie. O této problematice (studium řádových kleriků, vývoj cisterciáckých vzdělávacích institucí atd.) viz KUCHAROVÁ, H. Cisterciácká kolej Bernardinum v Praze v 17.

v prvním ročníku teologie v Bernardské koleji v Praze. Výuka se v tehdejších státem komplikovaných poměrech realizovala v čerstvě zřízeném cisterciácko-premonstrátském Studiu generale, které navazovalo na dřívější vzdělávání řádových kněží v arcibiskupském semináři. Trautzl zde prošel dogmatikou, morálkou, kanonickým právem, církevními dějinami i popularizující pastorálkou. Studium zakončil již v druhém roce (roku 1778) disputací z obecné historie, zřejmě podle tehdejšího úzu v kostele sv. Norberta v Norbertinu.⁴⁶ V témže roce 14. března byl vysvěcen na kněze a 18. dubna sloužil svou primici. Po té, co se vrátil do Oseka, zastával mezi lety 1778 a 1783 funkci sukcentora. Tato funkce jej pověřovala řízením chorální hudby. Zatímco regenschori obstarával provoz hudby figurální, a to z kůru, sukcentor vedl veškerý liturgický chorál, buď z chóru nebo přímo z kněžiště.⁴⁷ Roku 1783 byl jmenován ředitelem figurální hudby, tedy chorregentem, a v tomto úřadu setrval (s výjimkou roku 1808, kdy působil v Chomutově⁴⁸) až do roku 1833, kdy jej nahradil Hieronymus Emanuel Mayer. Poslední rok svého života zřejmě již Trautzl nebyl s to zastávat svůj náročný úřad, možná mu to neumožnil jeho zdravotní stav anebo mohl být po padesáti letech jistého stereotypu při řízení hudby v klášteře jednoduše unaven. Zemřel 27. června roku 1834 „als Jubelpriester und Senior.“

O Trautzlových hudebních aktivitách nejlépe vypovídá jeho skladatelská pozůstalost. Velké formy (mše, kantáty, oratoria...) byly nutným produktem jeho působení v úřadu chorregenta, naopak skladby instrumentální, zejména komornějšího ladění, pak ilustrují Trautzlovy osobní zájmy. Jsou to skladby, které psal nikoliv pouze pro potřeby konventu, ale

a 18. století. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000. Pozor však na některé chybné signatury pramenů ze Státního oblastního archivu v Litoměřicích.

⁴⁶ O poměrech v Bernardinu informují též zápisy v *Catalogus personarum regularium ... in Collegio S.P.N. Bernardi* započatý P. Theophilem Kherbaumem (SOA Litoměřice karton fond Cisterciáci Osek karton č. 85, sign. B N.17, inv.č. 204). Viz přílohu č.6

⁴⁷ Je také dost dobře možné, že funkce sukcentora znamenala v oseckém prostředí funkci chórového varhaníka (chorál při liturgii doprovázen na varhany v chóru – v příčné lodi).

⁴⁸ Je otázkou, co všechno mohlo stát za tím, že Trautzl na rok opustil svůj úřad v oseckém klášteře. Je samozřejmě možné, že vedení kláštera v daný okamžik pouze považovalo za podstatnější řešení situace v pedagogickém sboru chomutovského gymnázia než stálé, kontinuální obsazení kůru a jeho řízení. Je také možné i to, že přerušení Trautzlůva působení v úřadu chorregenta vzešlo z jeho vlastní iniciativy. Koneckonců v této pozici a činnosti strávil k roku 1808 již celých pětadvacet let. To už je doba vhodná i k bilancování. Každopádně nám tento fakt ilustruje situaci v klášteře v tom smyslu, že zřejmě nebylo obtížné při každodenním provozu Trautzla nahradit. Trautzlův dočasný odchod tak nemusel být citelným zásahem do hudebního života kláštera. Jedná se tedy o ilustraci celkové hudebnosti oseckého konventu: zřejmě se v něm nacházely osoby, které mohly kůr dočasně řídit stejně dobře jako Trautzl.

kteře zajisté sám neveřejně prováděl a které sloužily ušlechtilé zábavě Trautzlově i jeho spolubratřů. Výše uvedený výňatek z žádosti o přijetí do oseckého kláštera nám podává zprávu o tom, které nástroje Trautzi ovládal, minimálně na provozní úrovni; dochovaný soupis Trautzlova majetku⁴⁹ nás informuje o tom, které nástroje osobně vlastnil – ke kterým měl vztah intenzivnější, které zřejmě ovládal na vyšší úrovni, tedy ty, s nimiž trávil svůj čas. Ve výčtu kategorie „De Variis“ nalézáme moderní kladívkové fortepiano (se stoličkou), intimní klavichord (jako opačný pól – starý tradiční nástroj), dvoje housle (z toho jedny s pouzdrem a druhé menší), violu d’amour (s plektrem a pouzdrem), dvě příčné flétny (jedna z nich cum mutationibus a pouzdrem). Přičteme-li tedy k Trautzlově varhanické činnosti vlastní osobní zaujatost klavírem, cembalem (četné skladby s jejich doprovodem, četné sólové) a klavichordem, musíme předpokládat, že Trautzi byl velice schopným hráčem na veškeré klávesové nástroje. Dobovým dokladem tohoto faktu nám pak je heslo o Trautzlovi ve známém Dlabačově slovníku umělců.⁵⁰

Trautzi, Jakob, ein Chorregens und guter Organist an der Stifskirche zu Osseg Cisterzienserordens, wo er noch 1796 in dieser Eigenschaft lebte. S.Catalog. Ord.Cisterc.

Trautzi, Jakob, regenschori a dobrý varhanik kostela cisterciáckého kláštera v Oseku, kde ještě v roce 1796 takto žil. S.Catalog. Ord.Cisterc.

Můžeme se tedy domnívat, že byl Trautzi znám a platil za vynikajícího varhaníka nejen v blízkém okolí svého provinčního kůru, ale i v širším povědomí tehdejší hudební veřejnosti. Velice aktivním se jeví i v oblasti hry na smyčcové nástroje. Hra na housle je mu zřejmě denním chlebem, vlastní však i méně obvyklou (byť dříve velice oblíbenou) violu d’amour, která byla již na ústupu. O úrovni Trautzlovy hry na tento nástroj si můžeme učinit zcela konkrétní představu díky *Sonátě in D pro violu d’amour a violoncello*,⁵¹ v níž se partu violy při realizaci s největší pravděpodobností ujal sám autor.

Můžeme předpokládat, že Trautzi nebyl aktivním pouze v oblasti vlastního hudebního provozu, ale že se též významnou měrou podílel na hudebně pedagogickém působení v rámci konventu i mimo něj (kupř. v oseckých školách). V autorském seznamu vlastních hudebních

⁴⁹ SOA Litoměřice, Cisterciáci Osek, karton č.100, sign. C XII 5 (inv.č. 369), viz Přílohu č.7

⁵⁰ DLABACŽ, G.J. *Allgemeines historisches Künstler=Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Dritter Band S-Z, Prag : Gottlieb Haase, 1815, [heslo] Trautzi, Jakob.

⁵¹ viz Tematický katalog, položka 1.5

kompozic⁵² se nám dochovaly názvy dvou hudebně pedagogických děl, která jsou však s velkou pravděpodobností bohužel ztracena. Prvé z nich, zřejmě významnější a zásadní, se nazývá *Eine vollständige gründliche Singschule mit Beispielen und kritischen Anmerkungen für die Alt-Stimme* (*Úplná škola základů zpěvu s příklady a kritickými poznámkami pro alt*), druhé nese název *Sing-Uebungen für die Alt-Stimme durch gewöhnlichen XI Takt-arten, in eben so vielen Cantaten verfaßt, und mit einem Piano-Forte begleitet* (*Zpěvní cvičení pro alt obvyklými jedenácti druhy taktů zachycená rovněž v mnoha kantátách, doprovázená klavírem*). Zřejmě se jedná o klasicky strukturovanou školu zpěvu (možná i intonace) s příklady notových cvičení doprovázených metodickými poznámkami k vlastní problematice zpěvní techniky i obecně hudební interpretace. Tento pramen by nám zajisté poskytl mnoho informací, díky nimž bychom si mohli podstatně konkretizovat způsob, jakým byly interpretovány Trautzlovy vokální (příp. vokálně-instrumentální) skladby.

O Trautzlových mimohudebních činnostech a vzdělanosti v jiných vědních oborech vypovídá mj. jeho působení na chomutovském gymnáziu roku 1808. Suploval zde matematiku a přírodní vědy. Jeho zájem o matematiku a symboliku ilustrují kupř. i početní hříčky a šifry, které vytvořil a účinně zakomponoval do některých ze svých hudebních děl. Krásným příkladem je ná.m závěrečné symbolické spodobnění smrti v cyklu klavírních sonát *Die Menschenalter*.⁵³ Dochoval se dokonce autorský výklad této šifry v souhrnném popisu inspirací tohoto charakteristického cyklu.⁵⁴ Co se týče aktivit v oblasti přírodních věd, můžeme předpokládat, že Trautzl dělal pokusy s elektřinou (k čemuž mu sloužila „machina electrica cum requisitis“, o níž se dovídáme ze soupisu Trautzlova majetku), s fyzikálními pokusy může souviset i užívání vah, které vlastnil, dále choval žáby a včely, pěstoval růže a zřejmě i jiné květiny. Osobní vlastnictví glóbu a osmi map, kterých bylo zajisté v klášterních kabinetech dostatek, můžeme bezesporu interpretovat i jako intenzivní zájem o geografii.

Obzvláště významnou aktivitou J.J.Trautzla bylo jeho působení na poli historiografie. Jeho velký zájem o historii ilustruje už samotný fakt, že závěrečnou disputaci při studiu teologie skládal právě z obecných dějin. Dějinám se věnoval i po návratu ze studií do oseckého kláštera. Dochovala se nám osobní sbírka různých materiálů k dějinám kláštera⁵⁵ a také Trautzlovy vlastní dějiny kláštera *Compendium Historiae Domesticae Manasterii Ossecensis*. Toto stručné a přehledné dílo ukazuje rozsáhlé vědomosti z oblasti historie

⁵² viz Trautzlův soupis vlastní skladeb (Příloha č.11) číslo: položky č. 48 a č. 49

⁵³ viz Tematický katalog, položka V.10; Příloha č.8

⁵⁴ SOA Litoměřice, Cisterciáci Osek, karton č.305, sign. M IV.35 (inv.č.1697), viz Přílohu č.9

⁵⁵ SOA Litoměřice, karton č.305, sign. M IV.34 (inv.č.1696)

oseckého kláštera, jeho panství i z historie českých zemí, rakouské monarchie a celé Evropy, ale především schopnost vidět souvislosti a nacházet vztahy mezi jednotlivými událostmi. Dějiny kláštera jsou tak paralelně (ve zvláštním sloupci při okraji) doprovovány základními tezemi z historie obecné, které tvoří kontext vlastnímu vývoji oseckého konventu. Trautzlovy historiografické tendence se zřejmě nejvlastnějším způsobem, a to velice rozsáhle, realizovaly v diářiích⁵⁶ z let 1807 až 1821, která sám Trautzl vedl. Na téměř patnácti stech stranách se podrobně věnuje popisu zásadních událostí ne jenom v klášteře, ale i v jeho okolí, často nejširším (politické události atd.). Jedná se o velice významný pramen, který nám může poskytnout mnoho informací o životě v klášteře i o jednotlivých osobách, které v něm buď trvale žily, které se pohybovaly v jeho okolí nebo které jej navštívily. Bohužel, jak již bylo řečeno, je v drtivé většině textu Trautzlův rukopis natolik nečitelný, že jeho dešifrování a překlad (byť i jen v konkrétních heslech, zajímavých datech – výňatcích) bude úkolem výsostně obtížným. Tento úkol je tedy přenechán dalšímu vědeckému bádání. Vedení diáří je však bezesporu jednou z nejzásadnějších a nejzáslužnějších Trautzlových činností.

Dokumentární počiny v oblasti historie samozřejmě předpokládají jistou zdatnost literární. Tu Trautzl dokazuje i v tvorbě básnické. Je pravděpodobné, že část textových podkladů jeho skladeb pochází přímo od něj. Dokladem jsou dochované texty psané Trautzlovou rukou na samostatných fóliích, v nichž je škrtnáno, přepisováno – evidentně tvořeno (kupř. *Smuteční kantáta za kočího Antonína Fleischera*,⁵⁷ sólová kantáta *An die Tugend*⁵⁸ atd.). Dochovala se též celá sbírka básní *Gedichte in Manuscript*,⁵⁹ která (zřejmě bez zhudebnění) svým rozsahem dokládá intenzitu Trautzlových snah na tomto poli. Ve studii *Osecká hudební libreta*⁶⁰ její autorka Michaela Rossi-Žáčková uvádí Trautzla mezi autory z řad cisterciáckých řeholníků, kteří přispěli k značné objemnosti sbírky oseckých libret, nyní uložených v Českém muzeu hudby v Praze.

Soupis Trautzlova majetku nám přibližuje i jeho každodenní život. Dovídáme se kolik vlastnil klerik, škapulířů, nočních košil či párů bot, můžeme si udělat obrázek o tom, jak vypadal a čím byl vybaven a vyzdoben jeho pokoj. Zajímavou sondou do života řeholníka na počátku 19. století je i výčet propriet nebo předmětů sloužících denní hygieně. Dvě krabice na

⁵⁶ SOA Litoměřice, karton č.305, sign. M IV.33 (inv.č.1695), viz Přílohu č.10

⁵⁷ viz rozbor této kantáty ve třetí části práce (text též uveden)

⁵⁸ viz notovou přílohu *An die Tugend* s komentářem

⁵⁹ SOA Litoměřice, Cisterciáci Osek, karton č.305 (bez signatury)

⁶⁰ ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Osecká hudební libreta. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000.

tabák, které nacházíme v oddíle „De Variis“, prozrazují, že Trautzl zřejmě patřil mezi kuřáky; tři lahve bílinského vína mohou svědčit jak o Trautzlově labužnické orientaci, tak o pouhém nákupním zaměření oseckého kláštera. Obzvláště zajímavé je to, že ve výčtu Trautzlova osobního majetku nalezneme i koně se vším, co je zapotřebí na vyjížďky. Ke „služebním“ cestám (do Chomutova, do obcí, kde osečtí cisterciáci působili nebo která vlastnili, atd.) by zajisté byli dostačující koně klášterní, můžeme tedy předpokládat, že jízda na koni patřila mezi četné Trautzlovy záliby, kterými intenzivně naplňoval svůj na řeholníka obzvláště pestrý život. A tak se představa všestranného vědce, vynikajícího a plodného umělce, osvícence a milovníka přírody, prohánějícího se na koni po kraji mezi Českým středohořím a Krušnými horami přibližuje v Trautzlově případě skutečnosti.

I.4. Hudební dílo J.J.Trautzla

Ze všech známých pramenů se dovídáme o sedmašedesáti dílech skladatele Jakoba Trautzla. Do tohoto nesourodého a vnitřně značně diferencovaného čísla jsou zahrnuty jak drobné kompozice pro sólové či komorní obsazení, tak rozsáhlé cykly anebo oratoria o desítkách čísel (árií, sborů atd.), a to podle Trautzlova vzoru v jeho soupisu vlastní tvorby a na základě uzavřenosti jednotlivých skladeb v organický a zároveň i formální celek. Je velice pravděpodobné, že se jistá část Trautzlova díla nedochovala anebo zatím nebyla objevena. Tudíž můžeme předpokládat, že toto číslo bude dalším bádáním navýšeno. Uvědomíme-li si, jak bohatá a obsáhlá je většina skladeb zahrnutých do čísla stávajícího, musíme konstatovat, že Jakob Trautzl byl velice plodným skladatelem. Obzvlášť když uvážíme, že se věnoval značnému množství jiných činností a kompozici mohl věnovat jen zlomek volného času. I přesto, že byl chorregentem, měl v klášteře na starost i jiné věci než kůr. Kupř. vedl diária, věnoval se pedagogické činnosti, dále tedy hrál při bohoslužbách, organizoval účast jiných hudebníků, připravoval praktický provoz hudby v klášteře atd. Samozřejmě nebyl zproštěn povinnosti modliteb v chóru, které jsou u cisterciáků zvláště časově vydatné. V takto pestrém programu lze jen těžko najít dostatek času na jinou soustavnou činnost. Pak se nám tedy počet skladeb, které Trautzl po sobě zanechal, jeví ještě obdivuhodnější.

Mezi Trautzlovy kompoziční aktivity patří také aranžování skladeb jiných autorů. Součástí Trautzlova soupisu vlastních skladeb je oddíl se záznamy o aranžích, které vytvořil. Můžeme si tedy udělat dobrou představu o tom, na jaký druh skladeb a jaké autory se Trautzl orientoval. Analýza způsobu úprav původních skladeb do Trautzlových aranží by nám mohla poskytnout mnoho dalších cenných údajů o klášterní hudební praxi.

Nahlédneme-li do struktury kompletního souboru vlastních Trautzlových skladeb, zjistíme, že repertoár, který vytvářel, nebyl na svou dobu příliš typický. S některými hudebními druhy, které v období klasicismu byly na prvním místě, se v jeho tvorbě nesetkáváme vůbec. Kupř. mezi Trautzlovými kompozicemi nenacházíme ani jednu symfonii, ani jeden nástrojový koncert, ani jeden smyčcový kvartet. Naopak obzvlášť vydatná a pestrá je tvorba vokální, či spíše vokálně-instrumentální. Různé sólové a sborové kantáty, případně i rozměrnější kompozice typu oratoria tvoří nosné jádro Trautzlovy hudební tvorby.

Vyjdeme-li z tematického katalogu Trautzlova hudebního díla, umístěného v následující (druhé) části práce, můžeme si vytvořit následující přehled:

- 5 skladeb pro smyčcové nástroje (až na jedinou sólovou sonátu pro housle, vždy duety různých rozměrů a forem)
- 5 skladeb pro dechové nástroje (2 partity, 2 jednověťé skladby, jedna sonáta)
- jedinou samostatnou (do vyšších forem nezahrnutou) „orchestrální“ skladbou je *Nocturno in Es*, ovšem také pro značně komorní obsazení, 3 věty
- 2 sonáty pro dechové nástroje s doprovodem klávesového nástroje (klavír / cembalo)
- 7 variací pro klavír či cembalo, 2 ronda pro klavír či cembalo, 7 klavírních sonát sdružených v cyklus *Die Menschenalter*
- 1 vložka k pantomimě, 2 soubory recitativů, 3 velká dramatická díla (opera, operetta)
- 9 písní pro soprán s doprovodem cembala, 5 koncertních árií (i s orchestrálním doprovodem)
- 8 sólových kantát, 13 sborových kantát
- 4 mše a 3 další liturgické skladby
- 4 velká oratoria

Z uvedeného přehledu vyplývá, že těžiště Trautzlovy tvorby tkví v komorní hudbě, především s účastí klávesových nástrojů, a také v hudbě se zpěvem – v různých písních, áriích, kantátách. Vytvořil několik velmi rozměrných děl, která o něm bezesporu vypovídají nejvíc, jedná se zejména o oratoria *Saul a Miserere*, operu *Feyer der Genesung*. Těmto skladbám musel Trautzl zasvětit při svých časových možnostech celá léta. Obzvlášť významným dílem je cyklus charakteristických sonát pro klavír *Die Menschenalter*, který je svým námětem v dobovém kontextu vcelku výjimečný.

Podle datací, které ovšem jsou uvedeny jen u části skladeb, je nejstarším dochovaným dílem Jakoba Trautzla *Opereta k Novému roku 1783*, která vznikala pravděpodobně roku předchozího. Posledním datovaným kusem je pak kompozice vázající se opět k oslavám příchodu nového roku, tentokrátě však 1825. Jedná se o Kantátu k Novému roku 1825, která vznikla opět pravděpodobně roku předchozího. Podle datací zaznamenáváme největší kompoziční aktivitu zhruba mezi lety 1790 a 1820. Ovšem je zde obrovské množství skladeb, které mohly být napsány kdykoliv, je tedy možné, že by vytvořily naprosto jiná a hutnější centra Trautzlovy kompoziční aktivity. Ovšem zdá se, že Trautzl se hudbě i skladbě intenzivně věnoval po celý život – od mládí až po léta, kdy bychom mohli očekávat v těchto aktivitách stagnaci či dokonce úpadek.

I.5. Skladebný sloh J.J.Trautzla

Ve velké většině svých kompozic zůstává Trautzl zcela v područí skladebného slohu klasicismu. Využívá klasických forem, pravidelně a přehledně členitá melodika jeho skladeb a typicky průzračná, nekomplikovaná harmonie taktéž zcela jednoznačně odkazují na sloh druhé poloviny osmnáctého století, a to i již hluboko ve století devatenáctém. V některých skladbách však můžeme pozorovat i progresivní tendence, které Trautzlův klasicismus obohacují a vlastně jej i svým způsobem rozkládají. Kupodivu se s těmito prvky setkáváme i v hudbě liturgické,⁶¹ která má tradičně tendence spíše konzervovat staré slohy a vyvíjí se pomaleji – pod tlakem hudby světské. Lze však obecně říci, že celá klášterní hudební kultura v Oseku byla za Trautzlova působení klasicistní: romantické hodnoty a mravy v tomto prostředí (jako ve veškerém církevním prostředí) z principu a z podstaty věci nemohly dojít nějaké odezvy, natož vlastní autentické aktuálnosti. Sebejistě tak Trautzla, jehož hudební projevy jsou esencí klášterní hudební kultury této doby, můžeme zařadit mezi bytostné klasicisty, v jejichž tvorbě se udržoval starý sloh ještě dlouho po zásadních počinech ustavujících v profánním prostředí sloh nový.

Velice výrazně na sloh své doby odkazuje hned Trautzlova melodika, která je v jeho dílech asi tím nejnosnějším hudebním vyjádřením. Disponuje výraznou přehledností a dokonalou srozumitelností. Jejními nejvlastnějšími postupy z většiny vázanými na diatonickou řadu jsou stupnicové postupy, rozklady základních, nekomplikovaných akordů atd. Jednotlivé prvky Trautzlových melodií jsou korespondenčně uspořádávány na základě typické (někdy i volněji pojímané) periodicity. Struktura skladeb je tak vytvářena zcela nekomplikovaně, jak vyžadoval tehdejší vkus.

Harmonie se taktéž omezuje na základní postupy, typické pro sloh klasicismu. Některé skladby vystačí s velice prostým harmonickým průběhem užívajícím pouze základních funkcí, jiné naopak i na kratším úseku disponují poměrně pestrým harmonickým a modulačním materiálem. Vcelku se však v modulacích Trautzl omezuje na nejbližší okolí a veškeré mezitonální dění a přechody se dějí přirozeně a plynule. Je evidentní, že Trautzl klasickou harmonií ovládal beze všech rozpaků, nicméně lze v jeho skladbách nalézt postupy, které se běžně označují za méně výhodné a v některých případech snad i nevhodné. Bezesporu se tak neděje z neznalosti, ale naopak z hluboké zkušenosti a intenzivního sejetí s praxí. Ve svém způsobem izolovaném prostředí oseckého kláštera nebylo nutné pedantsky lpět na učebnicových poučkách a za každou cenu zachovávat čistotu hypotetického slohu, obávat se

⁶¹ viz rozbor skladby *Ecce quomodo moritur iustus* v třetí části práce

kritiky za nedodržování běžných doporučení a snad i pravidel. Naopak bylo možné svobodně podřizovat kompozici provozu, vytěčenému cíli a konkrétní zvukové představě.

Kupříkladu různé postupy v jednotlivých hlasech odporují pravidlům hovořících o způsobech vedení a zdvojování citlivých tónů i o jiném zacházení s nimi. Na Obrázku č. 1

25
S dies bracht Ver - gnü - gen, Ver - wund' - rung und Freud.
A dies bracht Ver - gnü - gen, Ver - wund' - rung und Freud.
T dies bracht Ver - gnü - gen, Ver - wund' - rung und Freud.
B dies bracht Ver - gnü - gen, Ver - wund' - rung und Freud.
dolce

(vlevo), který přináší krátký čtyřtaktový úryvek ze *Smuteční kantáty* za tenoristu Josefa Erberta, můžeme vidět na poslední době v sedmadvacátém taktu mezi hlasy sopránů a tenoru v oktávě

zdvojený citlivý tón hlavní tóniny (tón *d*). Rozvod tohoto zdvojení se varuje paralelního oktávového postupu, který by v této situaci byl bezesporu až příliš plochý, naopak moment rozvedení je zdůrazněn nepřipraveným, volně nastupujícím průtahem, jenž je veden do tónu již zaznívajícího ve spodních oktávách v tenoru i basu. Další příklad nacházíme třeba v *Misse brevis in B* v části *Gloria*. Obrázek č.2 (níže), na němž se nachází část této kompozice, přináší

25. takt
S Do-mi-ne De-us Rex coe-les-tis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te
A De-us Rex coe-les-tis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te
T De-us Rex coe-les-tis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te
B De-us Rex coe-les-tis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te

hned dva případy tohoto zdvojení. Prvý se nachází v taktu 25, kde se při modulaci do tóniny *c moll* objevuje dvakrát tón *h* (alt a bas). Vzhledem k podobnému zdvojení ve hlasech sopránů a tenoru se zde objevují jisté tendence k zjednodušení obligátní čtyřhlasé faktury na dvojhlasou. Druhý případ se nachází při modulaci do paralelní *Es dur* v taktu 31. Dvakrát nám tu zaznívá sestupný citlivý tón z *Es dur* – tón *As* (opět alt a bas). Tento tón je rozveden oktávovým paralelismem do *G*, sestup pokračuje pouze v basu. Mnoho dalších obdobných případů bychom našli v celém Trautzlově díle. K těmto postupům se Trautzl uchyloval zřejmě

jednak kvůli melodické propracovanosti vnitřních hlasů, jednak kvůli specifickým zvýrazněním určitých tónů, respektive kontrastní změně faktury, o níž je řeč níže.

Velmi zajímavá je též často specificky nezvyklá čtyřhlasá úprava akordů, obzvláště pak v závěrech četných skladeb. Zpravidla jde o zdvojení základního tónu a zdvojení tónické

tercie, jejíž tón je zároveň i nejvyšším tónem (tudíž jde o terciovou polohu), přičemž kvinta je vynechána. Takovýto případ ukazuje Obrázek č. 3 (vpravo), který je výňatkem ze *Smuteční kantáty za tenoristu Josefa Erberta*. Vidíme nejen specifickou úpravu posledního

29

S *pp*
Nun schwin - det al - les in Loyd!

A *pp*
Nun schwin - det al - les in Loyd!

T *pp*
Nun schwin - det al - les in Loyd!

B *pp*
Nun schwin - det al - les in Loyd!

akordu, ale též velice zvláštní průtah v partu sopránů. Průtahy tohoto druhu jsou v učebnicích klasické harmonie vysloveně zakazovány. Půltónový střet, ke kterému dojde mezi sopránem a tenorem, svou drsností vyvolává pocit záměrnosti. Je otázkou, chtěl-li jím autor ztrpčit výraz slova *Loyd* – bída.

Zajímavou stránkou Trautzlových skladeb jsou již v souvislosti se zužováním čtyřhlasé sazby zmiňované prostředky tektonické výstavby. Zůstaneme-li u výše zmiňované mešní kompozice, můžeme si na celé její části *Gloria* tyto postupy názorně ilustrovat. První verš části *Gloria z Missy brevis in B* (viz partituru v příloze) je zhudebněn heterofonně ozdobeným jednohlasem – unisonem a oktávami sboru i orchestru. Druhý verš v rámci paralelního vedení houslí a zpěvu vstupuje do dvojhlasu. Se slovy *Laudamus te* přichází zásadní kontrast: doposud střízlivě průzračná faktura se rázem zahustí do plného čtyřhlasu, ke všemu vyplněného dvojnásobným, ne-li čtyřnásobným pohybem ve smyčcích. Zásadní zlom nastává těsně před polovinou skladby – před veršem *Domine Deus*. Hustá sazba se opět zprůhlední a nový blok se sóly (36 – 45) je tvořen pouhým trojhlasem (dvoupásmová polyfonie paralelně vedených zpěvních hlasů kontra unisono ve smyčcovém orchestru). Následující kratší kus v typické čtyřhlasé sazbě je po velmi krátké době opět rozryt taktem ženského dvojhlasu. Čtyřhlas běží až na konec předposledního verše (takt 77), tento oddíl je uzavřen korunou. V následujícím zhudebnění *Cum Sancto Spiritu* se jako na začátku skladby střídá jednohlas s dvojhlasem. Dvojhlasy zpěv (soprán, tenor, první housle kontra alt, bas, druhé housle) s basem skladbu uzavírá, poslední akord však přináší kompletní tónický kvintakord rozložený po celém rozsahu sboru i orchestru. Tímto postupem je vytvořen kontrastní a

zároveň organický celek, který vychází z jednohlasu a který se k němu po složitějším, kontrastně přerývaném jádru opět navrácí.

Tímto promyšleným způsobem Trautzl naplňuje formy svých skladeb. Tyto formy v mnohých případech odpovídají dobovým konvencím, často však vytvářejí svérázné typy, jejichž obdobu bychom jinde hledali těžko.⁶² V této oblasti tak bezesporu musíme ocenit Trautzlův vcelku nespoutaný a přemýšlivý přístup.

Jakýmsi protipólem invence nejen tohoto druhu je v této době nikoliv netypický, ale i přesto zajímavý způsob kompozice čerpáním hudebního materiálu z vlastních skladeb při skladbě nových děl. Kupříkladu rozhodně nebylo nemyslitelné na místo příslušné věty v určitém díle jednoduše uvést poznámku, že má být vložena část jiné skladby.⁶³ Níže⁶⁴ pojednáváme o Trautzlových smutečních kantátách, které zcela jistě vycházejí z pomyslného univerzálního modelu, jenž nejen utváří esenci představy o smuteční – pohřební hudbě, ale také zároveň sloužil k rychlé orientaci a snadné kompoziční akci v okamžiku, kdy bylo nutno v krátké době připravit hudbu k pohřbu náhle zemřelého. Setkáváme se však i s příklady podstatně zajímavějšími. Na příkladu děl *Velká smuteční kantáta* a *Trpící Kristus a kající se lid* si můžeme ukázat ten nejmarkantnější způsob přejímání hudebního materiálu, totiž textovou kontrafakturu hudebně nezměněné skladby. Roku 1797 vznikla kompozice Velké smuteční kantáty, je otázka komu byla dedikována, žádný přípis nás o tom neinformuje. Skladba disponuje poměrně zajímavou formou a celkově je nápaditá a zdařilá. Zřejmě právě proto byla osazena univerzálnějším textem a náležitě zužitkována. O šest let později se tak zrodilo oratorium, jak tuto skladbu Trautzl nově nazývá, s totožnou hudbou, novým textem a krkolomným názvem: *Der an dem Leiden seines Erlösers theilnehmende Christ, und das büssende Volk* – zjednodušeně: *Trpící Kristus a kající se lid*. Aby nebyla situace příliš přehledná, Trautzl ve svém soupisu vlastní tvorby uvádí další označení této skladby, tentokrát však vztahující se spíše k formě textové předlohy, *eine Ode*.

Musíme tedy konstatovat, že jakkoli byl Jakob Trautzl především skladatelem své doby, nacházíme v jeho tvorbě četné příklady zajímavých a netypických řešení kompozičních úkolů a jeho způsob skladby můžeme označit přinejmenším za svérázný. Zřejmě na to mělo vliv uzavřené prostředí kláštera, každopádně však tato originalita pramenila především z nesporného Trautzlůva nadání.

⁶² Konkrétně kupř. jednotlivé Ódy oratoria *Trpící Kristus a kající se lid* (popř. *Velké smuteční kantáty*), které začínají stroficky a vzápětí se rozvíjejí do rozličných, různých forem.

⁶³ S tím se setkáváme například v *Sonátě pro klarinet, fagot a cembalo in B*.

⁶⁴ viz kapitolu *Kantáty v Trautzlově tvorbě*

II. část:

**Tematický katalog
hudebního díla J.J.Trautzla**

II.1. Tematický katalog – komentář, struktura

Předkládaný tematický katalog díla P. Jakoba Jakoba Trautzla vychází ze dvou základních zdrojů:

1. lístkový katalog Muzea české hudby v Praze, do něhož je zahrnut fond oseckého hudebního archivu
2. Trautzlův soupis vlastních skladeb

Prvý zdroj nám umožňuje učinit si přehled o veškerých hudebninách Trautzlových skladeb, které jsou v současnosti k dispozici. Ty zařazujeme do katalogu s incipity a základními údaji o hudebnině. O značném množství skladeb, které za stávajícího stavu bádání můžeme označit za nezvěstné, příp. ztracené, se dovídáme pouze z druhého výše uvedeného zdroje. Tyto skladby jsou taktéž zahrnuty do katalogu, samozřejmě však obsahují pouze ty informace, které nám Trautzlův soupis vlastní tvorby poskytuje.

Rozvržení tematického katalogu kopíruje žánrovou strukturu Trautzlova díla. Skladby jsou tak podle rozsahu, jednotlivých forem, nástrojového (popřípadě zpěvního) obsazení, užitého obsahu i jiných aspektů sdruženy do několika velkých oddílů. Každý oddíl je podle týchž aspektů rozdělen do samostatných skupin, které jsou číslovány průběžně bez závislosti na oddílech, ty pouze formálně naznačují vyšší strukturu katalogu. V rámci jednotlivých skupin jsou skladby řazeny od menších obsazení (příp. po jednotlivých nástrojích, od těch s vyšším rozsahem k těm s hlubším rozsahem) k obsazením větším. V rámci tohoto dělení pak dále od jednodušších kompozic (počtem vět, svou strukturou atd.) k závažnějším. V případech totožného obsazení a formy jsou skladby řazeny chronologicky dle jejich uvedení v Trautzlově seznamu, příp. je-li známa doba jejich vzniku, od skladeb starších po skladby mladší.

Prvý oddíl (*Instrumentální formy*, skupina 1 – 5) zahrnuje pouze hudbu čistě instrumentální, většina těchto skladeb má sólové nebo komorní obsazení. Nejprve jsou uvedeny skladby pro pouze smyčcové nástroje v různých kombinacích, po nich následují skladby pro nástroje dechové. Třetí skupina obsahuje skladby kombinovaného obsazení, tedy s nástroji smyčcovými i dechovými. Čtvrtá skupina shrnuje komorní hudbu s klavírem, který disponuje party jak koncertantními, tak doprovodnými. Pátá skupina je věnována hudbě pro sólové klávesové nástroje, v našem případě klavír a cembalo.

Ve druhém oddílu (*Hudebně dramatické formy*, skupina 6 – 8) jsou uvedeny skladby, které jsou součástí některé z jevištních skladeb, které se nedochovaly, anebo se jedná přímo o celistvá hudební dramata. Šestá skupina je tedy věnována jediné instrumentální vložce –

pantomimě. Sedmá obsahuje soubory recitativů, jež byly součástí nyní neznámých skladeb. Po té jsou v osmé skupině uvedena kompletní díla.

Třetí oddíl (*Vokálně-instrumentální formy menšího rozsahu*, skupina 9 – 13) zahrnuje méně rozsáhlé skladby s vokálně-instrumentálním obsazením.⁶⁵ Jsou to nejprve drobné formy pro sólový zpěv s doprovodem cembala jako písně, arietty atd. (skupina 9), dále závažnější koncertní árie s doprovodem orchestru (skupina 10). V jedenácté skupině jsou uvedeny kantáty pro sólový zpěv s doprovodem cembala a v jednom případě komorního obsazení navíc s dřevěnými dechovými nástroji. Dvanáctá skupina shrnuje kantáty pro sbor s rozličným průvodem (zejména kantáty k Novému roku). Poslední skupina v tomto oddílu by mohla být formálně zahrnuta do skupiny předchozí, nicméně jsou v ní uvedeny skladby natolik charakteristické a příbuzné, že jim bylo vytčeno samostatné systémové zařazení – totiž smuteční kantáty.

Čtvrtý oddíl (*Liturgická hudba*, skupina 14 – 15) přináší skladby určené pro liturgický provoz. Prvý oddíl zahrnuje několik rozličně pojatých kompozic na text mešního ordinária, druhý pak obsahuje skladby příležitostného charakteru (k různým obřadům, svátkům, obdobím liturgického roku).

Pátý oddíl (*Oratorium*) sdružuje, v podstatě pouze formálně, větší vokálně-instrumentální skladby, oratoria.

Následuje přehled struktury tematického katalogu:

A. Instrumentální formy (sólové či komorní obsazení):

- I. skladby pro smyčcové nástroje
- II. skladby pro dechové nástroje
- III. skladby se smíšeným obsazením smyčcových a dechových nástrojů
- IV. komorní hudba s klávesovými nástroji
- V. skladby pro klávesové nástroje

B. Hudebně dramatické formy:

- VI. instrumentální vložky do dramatických forem
- VII. soubory recitativů
- VIII. kompletní hudebně dramatická díla

⁶⁵ Výjimku tvoří jediná acapellová smuteční kantáta.

C. Vokálně-instrumentální (resp. vokální) formy menšího rozsahu:

- IX. sólový zpěv s doprovodem cembala
- X. sólový zpěv s doprovodem orchestru
- XI. kantáty pro sólový hlas
- XII. kantáty pro sbor s doprovodem
- XIII. smuteční kantáty

D. Liturgická hudba:

- XIV. mše
- XV. ostatní liturgické skladby

E. Oratorium:

- XVI. oratoria

Jednotlivá hesla vždy obsahují základní údaje o konkrétním díle i o pramenech, z nichž se o nich dovídáme. Struktura hesla je vyložena na následujícím vzorovém listu:

IV.2

jako první je uvedeno specifické zařazení do systému katalogu:

(viz výše přehled struktury tematického katalogu)

není uváděna příslušnost do jednotlivých oddílů

prvá – římská – číslice označuje skupinu katalogizovaných skladeb,

arabská číslice určuje pořadí skladeb v daném oddílu příslušné skupiny;

Sonáta pro klarinet, fagot a cembalo in B

druhým údajem je uměle⁶⁶ vytvořený název skladby,

vychází z Trautzlova názvu a upravuje jej tak, aby odpovídal systému názvů v katalogu

(většinou zahrnuje formu skladby, někdy její obsazení, případně též tóninu, v níž je skladba psána);

Obsazení: klarinet, fagot, cembalo

shrnuje veškeré obsazení skladby (buď doplňuje informace v názvu, příp. je dubluje,

anebo přináší informace v názvu skladby neuvedené);

⁶⁶ Uměle je název vytvořen proto, aby bylo možno skladby s jejich označeními řádně systematizovat. V údajích o pramenech pak uvádíme diplomatický přepis té části titulu hudebniny příslušné skladby, která uvádí celý název skladby, který vytvořil sám Trautzl.

Zkomponováno: neznámo kdy

uvádí data vymezující vznik kompozice, a to nejpřesnějším možným způsobem:

některé hudebniny, příp. poznámky o skladbách, jsou přesně datovány, pak je tento údaj přejat;
o době vzniku některých jiných skladeb se lze pouze dohadovat, pak je uveden odhad (příp. i s vysvětlením);
někdy z dostupných pramenů nelze určit dobu vzniku skladby, pak je uvedeno „neznámo kdy“;

Trautzlův seznam: č. 23

tento údaj sděluje případné umístění skladby v Trautzlově soupisu vlastních skladeb;

v případě, že je skladba v tomto soupisu uvedena, je zde poznamenáno číslo položky,

pod níž Trautzl toto dílo uvedl;

není-li skladba v soupisu, je to vyjádřeno slovy „v seznamu neuvedeno“;

1. **Allegro** následují jednotlivé části skladby se svými notovými incipity, číslování a názvy jednotlivých částí skladby jsou odvozeny z autorského členění anebo uměle vytvořeny podle tempa části, jejich textových incipitů atd.

Allegro
Clarinetto
dolce
Fagotto
Clarinete
Fagotto

(další věty skladby zde neuvádím, pro ilustraci je první část zcela postačující)

Autograf: CZ Pnm XXXII A 36
partitura: Cl, Fg, Cemb
Sonata in b | a | Clavicembalo | e | Clarinetto e | Fagotto | Concertanti.

následují údaje o hudebních pramenech, které jsou v tučném textu rozlišeny na **Autografy**, příp. **Opisy**;

tyto jednotlivé prameny jsou popsány ve třech řádcích

(existuje-li více exemplářů autografu či opisu skladby – nejčastěji jde o partituru a hlasy,

děje se popis těchto hudebnin zvlášť oddělením ve formě **a)**, **b)** atd.):

první řádek informuje o místě uložení pramenu (ústav, signatura atd.),

druhý řádek popisuje vnitřní strukturu hudebního pramenu: říká, jde-li o **partituru** nebo **hlasy**,

popisuje uspořádání partitury – shora dolů jsou vyjmenovány (ve zkratkách) jednotlivé nástroje,

třetí řádek přináší diplomatický přepis té části textu na titulní či jiné straně hudebniny,

kteřá uvádí Trautzlův – autorský – název skladby;

jsou-li veškeré hudební prameny ztraceny, vycházíme z Trautzlova soupisu vlastních skladeb,

a uvádíme z něho přejatý autorský název skladby;

(následují případné poznámky)

Katalog zahrnuje veškerá známá hudební díla P. Jakoba Jakoba Trautzla. Jeho součástí jsou pouze původní Trautzlovy skladby, tudíž neobsahuje žádné úpravy – aranže skladeb jiných autorů, které Trautzl často tvořil (viz Trautzlův soupis vlastní tvorby). Do katalogu jsme dále nezařadili položky č. 48 a č.49 z Trautzlova soupisu vlastních skladeb, které představují nikoliv svébytné hudební kompozice, nýbrž zpěvní cvičení a školu zpěvu. Vyjímáme též díla, která jsou v lístkovém katalogu Českého muzea hudby označena za Trautzlova a zároveň se svým slohem i formou Trautzlově dílu vymykají natolik, že se můžeme zcela oprávněně domnívat, že jde o skladby jiných autorů.

Bohužel se u dvou děl z důvodů nedostatku času při bádání nepodařilo získat v úplnosti notové incipity. Jedná se o následující položky katalogu: VIII.3 Feyer der Genesung a XVI.3 Saul. Incipity budou včleněny do katalogu dodatečně, čímž bude kompletní.

V katalogu užívané zkratky:

C	canto	Fl	flétna
S	soprán	Ob	hoboj
A	alt	Cl	klarinet
T	tenor	Fg	fagot
B	bas		
		Cor	lesní roh
Vno	housle	Clno	klarina
Vla	viola		
d'Alto	altová	Pfte	klavír
d'Amore	milostná	Cemb	cembalo
Vlc	violoncello	Org	varhany
Vlne	violone / kontrabas		
		Timp	timpány

II.2. Tematický katalog

I. SKUPINA

SKLADBY PRO SMYČCOVÉ NÁSTROJE

I.1

Sonáta pro sólové housle in G

Obsazení: housle sólo

Zkomponováno: 1811

Trautzlův seznam: č. 57

Sonata per il Violino Solo in G doppio e triplice.

ztraceno

I.2

Duet pro dvoje housle

Obsazení: 2 housle

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 62

Duetto pro | 2 Violini.

ztraceno

I.3

Sonata pro dvoje housle in A

Obsazení: 2 housle

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: neuvedeno

1. Allegro moderato

Violino I

Allegro moderato
dolce

2. Moderato

Violino I

Moderato

3. Rondeaux

Violino I

Rondeaux

Autograf: CZ Pnm XXXIII F 176
partitura: Vno I, Vno II
Sonata per Violini due.

I.4

Variace pro violu d'amour s doprovodem altové violy

Obsazení: viola d'amour, altová viola

Zkomponováno: 1813

Trautzlův seznam: č. 60

Variazioni pour le Viola d'Amour avec Viola d' | Alto accompagnamento. 1813.

ztraceno

I.5

Sonata pro violu d'amour a violoncello in D

Obsazení: viola d'amour, violoncello

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautziův seznam: č. 15

1. Andante



2. Andante Romanel



3. Rondeaux



Autograf: CZ Pnm XXXIV A 104
2 hlasy: Vla d'Amore, Vlc
Sonata in D. | a | Viola d'Amour | con | Violonzello.

II. SKUPINA:

SKLADBY PRO DECHOVÉ NÁSTROJE

II.1

Pochod pro tři lesní rohy in Es

Obsazení: 3 lesní rohy v Es ladění

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: neuvedeno



Autograf: CZ Pnm XXXII D 107
partitura: Cor I, Cor II, Cor III
Marche

II.2

Sonáta pro tři lesní rohy in Es

Obsazení: 3 lesní rohy v Es ladění

Zkomponováno: 1808

Trautzlův seznam: č. 54

Sonata | in E la fa, per | 3 Corni. | 1808.

ztraceno

II.3

Allegro pro dřeva in Es

Obsazení: 2 klarinety v B ladění, 2 fagoty

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 20

Clarinetto I *Allegro*

Autograf: CZ Pnm XXXII C 86
 partitura: Cl I in B, Cl II in B, Fg I, Fg II
 Allegro in E la fa | a | Clarinetti 2 | Fagotti 2.

II.4

Partita in F

Obsazení: 3 fagoty, kontrabas

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 1

1. Marche – Menuet da Capo

Fagotto I *Adagio*

2. Romance

Fagotto I *Andante*

3. Menuetto 2do

Fagotto II

4. Rondeaux

Fagotto I *Allegro assai*

Autograf: CZ Pnm XXXII C 85
 4 hlasy: Fg 1, Fg 2, Fg 3, Vlne
 Parthia in F | a | Fagotto I^{mo} | Fagotto II^{do} | Fagotto III^{tio} | con | Violone.

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 18

1. Largo

Violino I



Largo
ff *f* *ff* *p* *fz dolce*

2. Menuetto

Violino I



3. Rondo

Violino I



Autograf: CZ Pnm XXXII C 86
partitura: Cor I in Es, Cor II in Es, Ob I, Ob II, Vla I, Vla II, Vno I, Vno II, Vlne
Musica nocturna in E la fa. | a | 2 Violini, | 2 Viole | 2 Oboi | 2 Corni | e |
Violone

IV. SKUPINA:

KOMORNÍ HUDBA S KLÁVESOVÝMI NÁSTROJI

IV.1

Sonáta pro lesní roh a cembalo nebo klavír in Es

Obsazení: lesní roh v Es ladění, soprán, cembalo nebo klavír

Zkomponováno: 1810

Trautzlův seznam: č. 3

1. Moderato

Corno in Dis

Moderato

f fz cresc. f

2. Adagio

Corno in Dis

Adagio affetuoso *tr*

dolce

3. Lento affetuoso (zpěv)

Canto

Lento affetuoso

Va-ter vom Him - mel! Gott und Schop-fer!

4. Allegro moderato – Rondeau

Corno in Dis

Allegretto

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXII A 35
partitura: Cor in Es, Cemb
Sonata in E la fa | a | Clavicembalo | e | Corno di caccia in E
la fa concertanti.

b) hlasy CZ Pnm XXXII C 70
2 hlasy: Cor in Es/S, Cemb/Pfte
Sonata | per | Clavicembalo o Forte-Piano. | e | Corno di
Caccia in Es.

Pozn. V partituře je skladba třívětá – bez třetí věty (*Lento affetuoso*). V hlasech je zahrnuta pomalá věta se zpěvem (zpěv uveden v partu lesního rohu).

IV.2

Sonáta pro klarinet, fagot a cembalo in B

Obsazení: klarinet v B ladění, fagot, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlív seznam: č. 23

1. Allegro

Allegro



Clarinetto Fagotto Clarinet o Fagotto

dolce

2. Menuetto con Trio alibi in Partitura Synfonia | in ordine pertinent ante Rondeaux | eoi videsis. | d'anno 1799 [vloženno na místo druhé věty]

3. Variazioni



Cembalo

4. Marsch (Allegro moderato)

Allegro moderato



Clarinetto in B

tr

Autograf: CZ Pnm XXXII A 36
partitura: Cl, Fg, Cemb
Sonata in b | a | Clavicembalo | e | Clarinetto e | Fagotto | Concertanti.

V. SKUPINA:

SKLADBY PRO KLÁVESOVÉ NÁSTROJE

V.1

Variace na lidovou píseň

Obsazení: cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 4

Cembalo

Autograf: CZ Pnm XXXII A 35
 sólový part Cemb
 Variazioni in G # | di canzonella del popoli. | a | Clavicembalo.

V.2

Variace pro cembalo in A

Obsazení: cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautziův seznam: č. 5

Cembalo

Andante

Autograf: CZ Pnm XXXII A 35
 sólový part Cemb
 Variazioni in A # | a | Clavicembalo.

V.3

Variace pro clavecin nebo klavír in E

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 34

Variations XIII, pour le Clavecin, ou Piano=Forte in E.

ztraceno

V.4

Variace pro clavecin nebo klavír in B – Die Amsel

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 35

Variations V, pour le Clavecin, ou Piano=Forte, die Amsel, in b.

ztraceno

V.5

Variace pro clavecin nebo klavír in D

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 36

Variations XV, pour le Clavecin, ou Piano=Forte in D.

ztraceno

V.6

Variace pro clavecin nebo klavír in F

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 37

Variations VII, pour le Clavecin, ou Piano=Forte in F.

ztraceno

V.7

Variace pro clavecin nebo klavír in Es

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 38

Variations X, pour le Clavecin, ou Piano=Forte in Es.

ztraceno

V.8

Rondo pro clavecin in Es

Obsazení: cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 39

Rondeaux pour le Clavecin sopra: Gestern war der Vetter Michl da, in Es.

ztraceno

V.9

Rondo pro clavecin nebo klavír in F

Obsazení: cembalo / klavír

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 40

Rondeaux, pour le Clavecin, ou Piano=Forte – in F.

ztraceno

V.10

Sedm charakteristických sonát pro klavír – Die Menschenalter

Obsazení: soprán sólo, klavír; klavír

Zkomponováno: 1799

Trautzlův seznam: č. 21

1. Der Mensch [úvodní píseň]

Andante affetuoso

Pianoforte

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamics are marked as *f*, *p*, *f*, *p*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *f*. The tempo is *Andante affetuoso*.

11. takt

Canto

Emp - fan - gen und ge - nah - ret vom Wei - be wun - der - bar,

2. Das Kind [Sonáta 1]

Adagio affettuoso

Pianoforte

mf *mf* *dim.*

3. Der Knabe [Sonáta 2]

Allegretto

Pianoforte

p *cresc.*

4. Der Jüngling [Sonáta 3]

Allegre

Pianoforte

f *dolce* *f* *dolce*

5. Der Mann [Sonáta 4]

Andante molto

Andante moderato

Pianoforte

p *f*

6. Der Greis [Sonáta 5]

Andante moderato

Pianoforte

7. Der achtzigjährige Greis [Sonáta 6]

Grave

Pianoforte

8. Dann legt er [písňová vložka]

Lento mesto

Canto

Dann legt er sich zu sei - nen Lá - tern wie - der,

9. Der abgelebte Greis [Sonáta 7]

Largo sostenuto

Piano

Erbarm dich Gott! *p* *dim.*

10. Notenhierogliphe des Todes [viz Přílohu č.8]

Autograf: CZ Pnm XXXII B 182
partitura: S solo, Pfte; Pfte [sólový hlas]
Musikalische Darstellung | der | Menschenalter | durch | Bildneray der
Tonkunst, | ein | Musikalisches Sittengemälde | der | Sieben
Alterstufen | in | VII charakteristischen Sonaten | für das | Piano = Forte
gezeichnet | und mit einer | Notenhierogliphe des Todes | beschlossen. | Abt
Vor- und Mittelspiel erscheint ein Clavierlied mit der | Aufschrift: | Der
Mensch, | wozu den Text das beliebte Deutsche Elisäum lieferte.

Opis: CZ Pnm XXXII B 188
partitura: S solo, Pfte; Pfte (sólový hlas)
[tentýž text jako na autografu]

VI. SKUPINA:
**INSTRUMENTÁLNÍ VLOŽKY
DO HUDEBNĚ DRAMATICKÝCH FOREM**

VI.1

Pantomima k opeře Abrahám

Obsazení: 2 housle, altová viola, kontrabas

Zkomponováno: 1785

Trautzlův seznam: neuvedeno



Autograf: CZ Pnm XXXIV A 232
4 hlasy: Vno I, Vno II, Vla d'Alto, Vlne
Pantomia | di | Saputo. | Ad Pro [škrtlé] Opera producta | de Isaa [škrtlé]
Abraham.

VII. SKUPINA:
SOUBORY RECITATIVŮ

VII.1

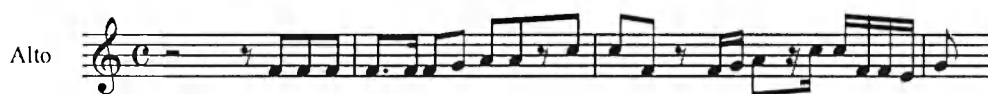
Recitativy k opeře Giuseppe

Obsazení: zpěv sólo, basso

Zkomponováno: 1783

Trautzlův seznam: č. 12

1. Recitativo I



2. Recitativo II (Thanes)



3. Recitativo III (Joseph)



4. Recitativo IV (Asnath)



5. Recitativo V (Joseph; De Opera S:Parascenes 1785 | pro anno 1786)



6. Recitativo VI



7. Recitativo VII (Asnath)



8. Recitativo VIII (Thanet)



9. Recitativo IX (Joseph)



10. Recitativo X (Joseph)



11. Recitativo XI (Iuda)



Autograf: CZ Pnm XXXIV A 97
partitura: canto, basso
Partitura | del Recitativi del Opera de Giuseppe.

VII.2

Recitativi k pastýřské opeře

Obsazení: neznámé

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 13

Recitativi ogni del Opera: i Pastori in deutschen | Text.

ztraceno

VIII. SKUPINA:

KOMPLETNÍ HUDEBNĚ DRAMATICKÁ DÍLA

VIII.1

Opereta k Novému roku 1783

Obsazení: soprán, alt, soprán sólo, alt sólo, flétna, 2 hoboje,
2 lesní rohy v G ladění, 2 klariny, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: pravděpodobně 1782

Trautzlův katalog: č. 14

1. Overtura

Corno I *Allegro*
f

2. Aria I

Violino I

Alto *22. takt*
Seyd froh, seid froh, ge - lieb - te Kin - der!

3. Chor der Schüller

Violino I *Allegro moderato*

Canto *14. takt*
Es leb der Hoch-ar-di-ge Gou-der, es leb der Hoch-ar-di-ge Geu - der

4. Recitativo (Genius)

Alto
Kan man aus zah-len gro - fe-zieln, und gibt die Ahn - dung - der Ga-bal:

5. Arietta

Alto *Andante*
An ein - er freund-lich-en Hand seh ich seh ich drey Gra - zi - en

6. Recitativo

Canto
Ihr er-lal-let und von Ihm, hört Lie-der Gört, die Stim - pu-ter freund-lich Re-li-gi-en!

7. Aria II

Violino I

Canto *24. takt*

Ge - dult, ge - dult, ge - dult, ihr sollt sie nä - her Sehn

8. Chorus II

Violino I *p*

Canto *9. takt*

Seg und Will - kom - men scho - ne Drei! Seh und will - kom - men scho - ne Drei.

Autograf: CZ Pnm XXXIV A 98
 partitura: Fl, Clno I, Clno II, Cor in G I, Cor in G II, Ob I, Ob II, Vno I, Vno II,
 basso
 Opereta pro novo anno 1783

VIII.2

Komická opera ve třech dějstvích

Obsazení: 3 soprány, tenor, bas, 2 flétny, 2 klarinety, 2 hoboje, 2 lesní rohy, 2 fagoty,
 2 klariny, clarino principalo, tympány,
 2 housle, viola, 2 kontrabasy [jeden v rámci kontinua, jeden koncertatní], cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 33

Opera comica in G, 3 actuum, Grand' Orches: | ter – a Canto 3, Tenore, Basso, Violini 2,
 Viola, Fagotti 2, Flauti 2, Clarinetti 2, | Oboi 2, Corni d'caccia 2, Clarini 2,
 Clarino | Principalo, Tympani, Violone, Cembalo con | Violone.

ztraceno

VIII.3

Fayer der Genesung

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, sóla, klavír

Zkomponováno: 1814

Trautzlív seznam: č. 61

I. Ouverture

Allegro

Pianoforte *p*

Zbylé incipity zatím nebylo možno v úplnosti zpracovat.
Skladba obsahuje mnoho dalších samostatných čísel (árií, recitativů...).

Autograf: CZ Pnm XXXIII F 153
klavírní výtah: C, A, T, B, Pfte
Feyer | der | Genesung | Sr: H: u G: H: H: Mau: El: | in | Clavier=Auszug |
mit | Singstimmen. | d'anno | 1814.

IX. SKUPINA:

SÓLOVÝ ZPĚV S DOPROVODEM CEMBALA

IX.1

Devět písní s cembalem

Obsazení: soprán sólo, cembalo

Zkomponováno: 1803

Trautzlív seznam: č. 2

1. Romance (brandenburger Spiel)

Mässig

Cembalo

dolce

fz

Soprano

10. takt

Ihr Brü - der hört zu spie - len auf und staut Ge - schich - ten an:

2. Lied I

Mässig

Soprano

Cembalo

dolce

Ich ha - be viel ge - lit - ten in

5

die - sem schön - nen Welt

3. Lied II

Mässig

Cembalo

f

Canto

Nicht blos für die - se Un - ter - welt schließt zus der Freund - schäfts - Band

4. Zum Anfang des Jahres 1803

Mässig munter

Canto

Es wol - len dir Jah - re des Le - bens wir Ne - bel - ge - stol - ten vor - bey,

5. [Lied III]

Langsam dolce

Canto



Mensch - lichts Her - ze nicht vor - za - ge, wenn du Seugt in Kreuz und Leid.

6. Lobgedicht an die Mäuse

Mässig

Alto



Wir mun - ter guckst du, klei - ne Maus aus ei - ne Mau - se - loch her - aus,

7. O allerliebstes Sekelum

Moderato

Canto




O al - ler - lieb - stes Se - ke - lum wir gegbs ui dir nur gas so dum,

8. [Lied IV]

Allegro moderato

Canto



Mein Nach - bar sah ein Sur - zes - Gsecht, er sieht ins, was er Sdunt;

9. [Lied V]

Moderato

Canto



Was heut dem Men - schen lo - bens werth, das ists ihm Mor - gen nicht

Autograf: CZ Pnm XXXII D 78
partitura: S solo, Cemb (případně part zpěvu včleněn do partu cembala)
6 Aria | a | Voce | con | Clavicembalo.

k první písni (Romance – brandenburger Spiel) se dochoval ještě následující opis:

Opis: CZ Pnm XXXIII D 235
partitura: S solo, Cemb
Romance [zbytek titulu nečitelný]

Pozn. Původně pouze šest písni: viz autorský název. Zbytek dokonponován nebo přičleněn až později, tedy po roce 1803. Píseň *K začátku roku 1803* zřejmě vznikla již v roce 1802.

X. SKUPINA:

SÓLOVÝ ZPĚV S DOPROVODEM ORCHESTRU

X.1

Árie in A – Sciano sogetto

Obsazení: soprán sólo, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: 1794

Trautziův seznam: č. 31

Violino I

Andante grazioso

dolce

Soprano

12. takt

Scia - no Sog - get - to oh Di 3 - o tan - to in pe - ri -
glio tu nos - tro deil Reg - gi - to - re

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXII D 102
partitura: Vno I, Vno II, Vla, S solo, Vlne
Aria Soprano

b) hlasy CZ Pnm XXXII-D-236
5 hlasů: S solo, Vno I, Vno II, Vla, Vlne
Aria in A maggiore | ã | Soprano Solo | Violini due. | Viola
d'Alto | con | Violone.

X.2

Árie in Es – Per pieta


Obsazení: alt sólo, 2 housle, 2 violy, kontrabas

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 30

Larghetto affetuoso

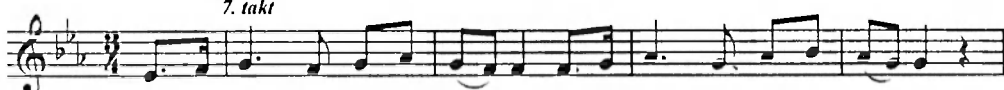
Violino I



mf con sordino

7. takt

Alto



Per pie - ta Si - gnore oh Di - o! per pie - ta Si - gnore oh Di - o!

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXII D 102
partitura: Vla I, Vla II, Vno I, Vno II, A, Vlno
Aria: Alto.

b) hlasy CZ Pnm XXXIII A 9
6 hlasů: A solo, Vno I, Vno II, Vla I, Vla II, Vlno
Aria in dis maggiore. | ã | Alto Solo. | Violini due | Viole due
| con | Violone.

X.3

Árie in G

Obsazení: tenor sólo, 2 flétny, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: 1811

Trautzlův seznam: č. 56

Andante grazioso

Violino I



dolce

9. takt

Tenore



O - ra - mus te flen - ti - bus pro no - stris ex - cel - si - bus

Autograf: CZ Pnm XXXII D 242
hlasy: T solo, Fl I, Fl II, Vno I, Vno II, Vla, Vlne

Aria in g [odrážka] | a | Tenore | Violini due | Flauti due | Viola | e |
Violone. | ... | d'anno 1811

X.4

Árie in A – Pro tutti giorni

Obsazení: tenor sólo, 2 hoboje, 2 lesní rohy v Es ladění, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: 1792

Trautzlův seznam: č. 9

1. Se la lieve aurette (Andante)

Violino I

Andante
dolce

Tenore

13. takt

Se la lie-ve auret - ta o Di-o, scher - zan - do in cres - pa l'on-da

2. Che Susurro (Allegro molto)

Tenore

Allegro molto

Che Su - sur - ro! che bis - bi - glio or mi ron - za

Autograf: a) **partitura** CZ Pnm XXXIII B 2
partitura: Vno I, Vno II, Vla, T solo, Basso (Vlne)
Aria maggiore in A. | textu italico. | a | Tenore Solo | Violini 2 |
Oboi – 2. | Corni 2 | Viola | e | Violone.

b) **hlasy** CZ Pnm XXXII D 246
9 hlasů: T solo, Ob I, Ob II, Cor I, Cor II, Vno I, Vno II, Vla, Vlne
Aria maggiore | pro tutti giorni. | a | Tenore Solo. | Violini due |
Oboi due | Corni due in es. | Viola | con | Violone.

Pozn. Verze v partituře (XXXIII B 2) je bez hoboju a lesních rohů.

X.5

Rondo in Es – Kehre wieder

Obsazení: soprán sólo, flétna, 2 lesní rohy v Es ladění, 2 klarinety v B ladění, fagot, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: neuvedeno

Clarinetto in B

p sf

Soprano

5. takt

Keh-re wie-der keh-re wie-der dei-nem Her-zen

war bis-her das Las-ter Freud

Autograf: CZ Pnm XXXIII F 175

partitura: Cor in Es I, Cor in Es II, Cl in B I, Cl in B II, Vno I, Vno II, Vla, Fg, Fl, S solo (Laura), Fondamento
Rondo.

Pozn. Bas není číslovaný, tudíž se jedná zřejmě o kontrabas bez harmonického nástroje (cembala).

XI. SKUPINA:

KANTÁTY PRO SÓLOVÝ HLAS

XI.1

Sólová kantáta in Es – Denique nos homines

Obsazení: soprán, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 41

Cantata in Es, a Voce humana, e Clavicembalo: Deniqve | nos homines etz

ztraceno

XI.2

Sólová kantáta in F – Was heut den Menschen lobenswerth

Obsazení: soprán, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 42

Cantata in F, a Voce humana, e Clavicembalo: Was | heut den Menschen lobenswerth etz

ztraceno

XI.3

Sólová kantáta in E – Der Tag hat sich geendet

Obsazení: soprán sólo, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 50

Cantata in E, sopra: der Tag hat sich geendet etz ein Abendlied, |
a Voce humana e Clavicembalo.

ztraceno

XI.4

Sólová kantáta in G – Ein Freundschafts Lied

Obsazení: soprán, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 51

Cantata in G – a Voce humana e Clavicembalo. Ein Freund- | schafts Lied.

ztraceno

XI.5

Sólová kantáta in E – Wenn auch der dumme Pöbel meinte

Obsazení: soprán sólo, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 52

Cantata in E, sopra: Wenn auch der dumme Pöbel meinte etz |
a Voce humana, e Clavicembalo

ztraceno

XI.6

Sólová kantáta in a – Ex digestis

Obsazení: alt sólo, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 10

1. Ex digestis

Andante sostenuto
tenuto

Cembalo *f* *p*

13. takt

Alto

Ex di - ges - tis ni - hil es - tis, ex di - ges - tis ni - hil es - tis

2. Vestra politica

Moderato

Cembalo *p* *cresc.*

10. takt

Alto *con espressione*

Ves - tra po - li - ti - ca, po - li - ti - ca est, est, est

3. Et tamen habetis

Andante grazioso

Cembalo

9. takt

Alto *dolce*

Et ta - men ha - be - tis ho - no - res, et ta - men ha - be - tis ho - no - res

Autograf: CZ Pnm XXXII A 196
partitura: A solo, Cemb
Cantata | a | Voce Alto | con | Clavicembalo | {Ex digestis.

XI.7

Sólová kantáta in d – Die Nachdrucker

Obsazení: alt sólo, cembalo

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlív seznam: č. 11

1. Die Nachdrucker (Adagio)

Adagio

Cembalo

Alto

Die Nach-druc-ker so-len ster-ben, ih-re Kraft ver-geh wie Heu

f *p* *f* *smorzando*

f 19. takt *cresc.* *decresc.*

Detailed description: This block contains the musical score for the first movement, 'Die Nachdrucker', in Adagio. It features a Cembalo part and an Alto part. The Cembalo part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section, and then returns to forte (*f*) with a *smorzando* marking. The Alto part starts at measure 19, marked '19. takt', with a forte (*f*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a decrescendo (*decresc.*). The lyrics are: 'Die Nach-druc-ker so-len ster-ben, ih-re Kraft ver-geh wie Heu'.

2. Komm in dieses Weltgetümmel (Allegretto affettuoso)

Allegretto affettuoso

Alto

Komm in die - ses Welt - ge - tum - mel

Detailed description: This block contains the musical score for the second movement, 'Komm in dieses Weltgetümmel', in Allegretto affettuoso. It features an Alto part with the lyrics: 'Komm in die - ses Welt - ge - tum - mel'.

3. Und wir wollen (Andante con affetto)

Andante con affetto

Cembalo

Alto

Und wir wol - len dir ein Lob und dank lied zol-len

p

7. takt

Detailed description: This block contains the musical score for the third movement, 'Und wir wollen', in Andante con affetto. It features a Cembalo part and an Alto part. The Cembalo part begins with a piano (*p*) dynamic. The Alto part starts at measure 7, marked '7. takt', with the lyrics: 'Und wir wol - len dir ein Lob und dank lied zol-len'.

4. Amen (Moderato)

Moderato

Alto

A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men

Detailed description: This block contains the musical score for the fourth movement, 'Amen', in Moderato. It features an Alto part with the lyrics: 'A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men'.

Autograf: CZ Pnm XXXII A 196
partitura: A solo, Cemb
Cantata | a | Voce Alto. | con | Clavicembalo. | die Nachdrucker.

XI.8

Sólová kantáta in G – An die Tugend

Obsazení: soprán sólo, flétna, fagot, cembalo

Zkomponováno: 1805

Trautzlův seznam: č. 43

1. Engelrein

Andante grazioso

Fagotto *Flauto*
dolce

Soprano *17. takt* *dolce*
En - gel - rein, ist gut seín Unschuld, gut zu blei - ben!

2. Deine Bahn

Soprano
Dei - ne Bahn tritt ich an, nie kann ich zu wei - chen

3. Will mit Glut

Flauto *Allegro*
f

Soprano *13. takt*
Will mit Glut, will mit Muth nach dem Sie - ge win - gen.

4. Ohne Verziehen

Soprano *Allegretto*
Ohn Ver - ziehn, Loc - kung fliehn dies be - wahrt vor Sun - de

5. Himmelsglanz

Soprano

Him - mels - glanz schmückt den Kranz, wenn ich
12
ü - ber - win - - - de

The image shows a musical score for a soprano part. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff contains the lyrics 'Him - mels - glanz schmückt den Kranz, wenn ich' and the second staff contains 'ü - ber - win - - - de'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXIV A 14
partitura: S solo, Fg, Cemb, Fl
Partitura | de | Cantata: | An die Tugend | à | Soprano. | Fagotto |
e | Flauto | con | Forte piano | Concertanti

b) hlasy CZ Pnm XXXII B 116
4 hlasy: S solo, Fl, Fg, Cemb
An die Tugend | eine | Cantata | a | Soprano Solo | Flauto |
Fagotto | e | Clavi = cembalo.

XII. SKUPINA:

KANTÁTY PRO SBOR S DOPROVODEM

XII.1

Kantáta k Novému roku 1817

Obsazení: neznámé

Zkomponováno: pravděpodobně 1816

Trautzlův seznam: č. 63

Cantata, pro novo anno 1817.

ztraceno

XII.2

Kantáta k Novému roku 1819

Obsazení: soprán, alt, 2 flétny, 2 housle, kontrabas

Zkomponováno: pravděpodobně 1817

Trautzlův seznam: č. 17

Violino *Moderato*
f

Canto *Solo 9. takt*
Ver war - he zu er - hab ...

Autograf: CZ Pnm XXXII E 185
partitura: Fl 1, Fl 2, Vno 1, Vno 2, C, A, Vln
Cantate pro novo anno | de anno 1819. | Cantori Sa: Ossec:

Pozn. Na přebalu hudebniny nadepsáno: Cantus 2 funebres | a | 4 Vocibus | et | Instrumentis.
Stejným způsobem označeno v Trautzlově soupisu vlastních skladeb.

XII.3

Kantáta k Novému roku 1820

Obsazení: soprán, alt, 2 flétny, 2 housle, kontrabas

Zkomponováno: pravděpodobně 1819

Trautzlův seznam: č. 17

Flauto I *Allegro moderato*

Canto *5. takt*
Es schal-len feut um un - ser Tu - bel - lie - der

Autograf: CZ Pnm XXXII E 185
partitura: Vno 1, Vno 2, Fl 1, Fl 2, C, A, Vln
Cantate pro novo anno | 1820. | Cantori S: Ossec:

Pozn. Na přebalu hudebniny nadepsáno: Cantus 2 funebres | a | 4 Vocibus | et | Instrumentis.
Stejným způsobem označeno v Trautzlově soupisu vlastních skladeb.

XII.4

Kantáta k Novému roku 1825

Obsazení: soprán, alt, 2 flétny, 2 lesní rohy v Es ladění, 2 housle, kontrabas

Zkomponováno: pravděpodobně 1824

Trautzlův seznam: neuvedeno

Canto



Heh'-re und feu-ri-ge Ju-bel er-schal-ten Prei-sund den Herrn fur das kom-men-de Jahr

Autograf: CZ Pnm XXXIV A 7
partitura: Cor in Es I, Cor in Es II, Fl I, Fl II, Vno I, Vno II, C, A, Vln
Partitura | d'anno 1825 | pro | Novo anno | ut [nečitelné slovo].

XII.5

Kantáta k Novému roku – Rondo in B

Obsazení: soprán, alt, 2 klarinety v B ladění, 2 lesní rohy v Es ladění, fagot,
2 housle, kontrabas

Zkomponováno: pravděpodobně 1793

Trautzlův seznam: č. 16

1. Rondeau

Moderato

Clarinetto I



p

Canto

19. takt



Un-ser Wunsch ist Frie-de; wunscht ihn nicht der En-gel - chor

2. Numero I^{mo}

Canto



Solo

Chris-ten-thum ist frie-dens-loh-re ger-ne lernt sie je-des Kind

3. Numero II^{do}

Canto



Chris-ten-thum ist frie-dens-loh-re; dank dem Win-ke der sie schenkt;

4. Numero III^{io}

Canto



Chris-ten-thum ist frie-dens-loh-re frie-de kommt von Got-tes Hand

5. Numero IV^{to}

Canto



Chris-ten-thum ist frie-dens-loh-re from-me Man-ner ful-len sie

6. Coda

Violino I



Canto

7. takt



Solo

Die Kind-heit lal-let Frie-de

Autograf:

Praha NM-ČMII XXXII E 185

partitura: Cl 1, Cl 2, Vno 1, Vno 2, C, A, Vlne + Fg, Cor 1, Cor 2

Cantata pro novo anno. in b Rondeaux. | a | Canto - | Alto. | Violini 2. |

Clarineti 2. | Violone e Fagotto. | e | Corni 2.

Pozn. Přiložené libreto datováno následujícím způsobem na titulní straně:
1794 | [podtrženo] | et | 1800 Comuaddita

XII.6

Fuga in C pro smíšený sbor a smyčce

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 22

Basso



Wenn ihr auch ihr' dre-ge war't ihr' dre-ge war't, das Spiel eilt doch zum End

Autograf: CZ Pnm XXXII D 107
7 hlasů: C, A, T, B, Vno I, Vno II, [part violy ztracen], Vlne
Fuga a 4 Voci, 2 Violoni, Viola, e | Violone

XII.7

Kantáta in G – Zur Tranen

Obsazení: soprán, alt, 2 flétny, 2 lesní rohy, fagot, 2 housle, viola, kontrabas

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 53

Cantata in G. zur Tranung, a Canto, Alto, 2 Violini, Viola, |
Fagotto, 2 Flauti, 2 Corni, e Violone.

ztraceno

XII.8

Velká smuteční kantáta

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 klarinety v B ladění, 2 lesní rohy v Es ladění, fagot

Zkomponováno: 1797

Trautzlův seznam: č. 25

1. Intrada

Clarinetto I

f *fz* *p*

2. Óda – strofa I

Clarinetto I

Andante molto
p dolce *pp*

Tenore

Andante molto *Solo*
Dies war mein letz-ter Ritt, den ich zeit Er - bens ...

3. Óda – strofa II (klarinetový incipit stejný jako v 2. části)

Tenore

Andante molto *Solo*
Dies war mein letz-ter ... auch mei-nem Entz - te fahrt

4. Óda – strofa III (klarinetový incipit stejný jako v 2. části)

Tenore

Andante molto *Solo*
Dies war mein letz-ter ... und mei-ne Entz - te fahrt

5. Óda – strofa IV (klarinetový incipit stejný jako v 2. části)

Tenore

Andante molto *Solo*
Dies ist mein letz-ter Ritt, dem ich er-ge - ben war.

6. Schlußchor

Clarinetto I

Adagio non molto
f

Basso

Solo *9. takt*
Herr! un - ser Gott niem Lieb und Dank

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXII D 177
partitura: Cor in Es I, Cor in Es II, Cl in B I, Cl in B II, Fg,
C, A, T, B
Cantata funebris | a | 5 inflatilibus Instruments | et | 4 Vocibus
humanis

b) hlasy CZ Pnm XXXII D 176
hlasy: Cl in B I, Cl in B II, Cor in Es I, Cor in Es II, Fg,
C, S, T, B
Todtenklage | eine | Cantate | 6 Vocal:Stimmen | mit Begleitung
| 5 blasender Instrumenten. | [podtrženo] | Nemliche Cantate
adagiustirt | für ein Oratorium | von 4 Singstimmen | mit obigen
Blasenden Instrumenten. | Ao 1803.

XIII. SKUPINA:

SMUTEČNÍ KANTÁTY

XIII.1

Smuteční kantáta za obchodníka Gotharda


Obsazení: soprán sólo, cembalo

Zkomponováno: 1806

Trautziův seznam: č. 45

Soprano

Largo



Inn-seits Gra-bes seh'n wir uns wie - der, wo all-er Gram und Kum - mer schweigt

Autograf: CZ Pnm XXXIV A 13
2 hlasy: S solo, Cemb
d'a[nn]o 1806 | p[ro] def[un]cto Frat: R.P: Gothard

XIII.2

Smuteční kantáta za tenoristu Josefa Erberta

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor

Zkomponováno: 1807

Trautzlův seznam: č. 44

Canto

Ich starb', und leb - te, ich leb - te und starb'

Autograf: CZ Pnm XXXII B 115
4 hlasy: S, A, T, B
Cantata funebris | pro | defuncto Josepho Erbert | Tenorista, | Monasterialis
Ecclesiae | Ossecensis, | a Vocibus: | Canto, Alto, Tenore, et Basso.

XIII.3

Smuteční kantáta za kočího Antonia Fleischera

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 klarinety in B, 2 lesní rohy in Es, fagot

Zkomponováno: duben 1805

Trautzlův seznam: č. 46

Clarinetto I

Andante molto

3. takt

Canto

Stun - den und Ta - ge sind nun voll - bracht,

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXIV A 12
partitura: Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Fg, C, A, T, B
Cantata funebris | p[ro] def[un]cto | Antonio Fleischer |
aurig R:R:DD: Ab: | Mauritiu. | 1805.

b) hlasy

CZ Pnm XXXIV A 11

9 hlasů: C, A, T, B, Cl in B I, Cl in B II, Cor in Dis I, Cor in Dis II, Fg
Cantata funebris in Es | a | Canto, Alto, | Tenore, Basso. |
Clarinetis duobus in B | Cornis duobus | e | Fagotto. | p[ro] |
defuncto Antonio Fleischer, auriga R.R.Dd: [?] | Mauritii,
infortunio constincto.

XIII.4**Smuteční kantáta za lojtnanta Feldkirchnera**

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 klarinety v B ladění, 2 lesní rohy v Es ladění, fagot

Zkomponováno: prosinec 1805

Trautzlův seznam: č. 47

Clarinetto in B

Soprano

Hier Mensch, hier ler - ne, was du bist

Autograf:

CZ Pnm XXXIV A 13

partitura: C, A, T, B, Cl in B I, Cl in B II, Cor in Es I, Cor in Es II, Fg
Cantata funebris, regrisibus [?] a Cantore p[ro] Def[un]cto D: Leutnanzo |
Feldkirchneuo ad Sepulchrum die 22 december 1805

XIII.5**Dvě smuteční kantáty za faráře Františka Hujera**

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 klarinety v B ladění,
2 lesní rohy v Es ladění, 2 fagoty

Zkomponováno: 26. března 1811

Trautzlův seznam: č. 55

1. Vor dem Conduct

Clarinetto I *Andante poco*



Canto *3. takt*



Hier liegt der jun - ge See - len - hirt! ent - fernt von sein - ner Heer - de

2. Beim Grabe

Clarinetto I *Moderato grazioso*



dolce fz fz mf

Canto *3. takt*



Kommt lernt von die - sem from - men Mann einst ru - hig see - lig ster - ben

Autograf:

CZ Pnm XXXIV A 23

partitura: Cor in Es I, Cor in Es II, Cl in B I, Cl in B II, C, A, T, B, Fg I, Fg II
Cantatar funebres due. | a | Canto, Alto, | Tenore, Basso | Clarinetti due | Corni
due | Fagotti due. | p[ro] | defuncto R:P: Franc: Hujer | Parocho Ecclesiastico.
| d'anno 1811 | 26 Martii.

XIV. SKUPINA:

MŠE

XIV.1

Missa brevis in B

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 housle, varhany

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: č. 32

1. Kyrie

Andante molto
Solo

Canto

Ky - ri - e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son

2. Gloria

Allegro
Solo

Canto

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXII D 102
partitura: Vno I, Vno II, C, A, T, B, Org
Missa brevi, Kyrie et | Gloria.

b) hlasy CZ Pnm XXXIII B 27
7 hlasů: C, A, T, B, Vno I, Vno II, Org
Missa piccolo | a | Voci Quatuor | Violini due | con | Organo.

XIV.2

Missa in B

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 hoboje, 2 lesní rohy v B ladění,
2 housle, viola, varhany

Zkomponováno: 1818

Trautzlův seznam: neuvedeno

1. Kyrie

Andante

Canto

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son

2. Gloria

Allegro moderato

Canto

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

3. Credo

Allegro moderato

Canto



Cre-do in u-num De - um, Pa-trem o-mni-po - ten - tem

4. Sanctus

Adagio

Violino I



San - ctus, San - ctus

5. Benedictus

Andante grazioso

Violino I

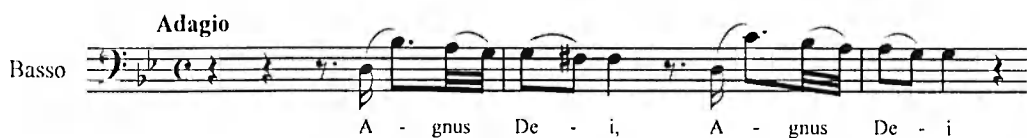


Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni

6. Agnus Dei

Adagio

Basso



A - gnus De - i, A - gnus De - i

Autograf:

CZ Pnm XXXIII A 1

hlasy: C, A, T, B, Ob I, Ob II, Cor in B I, Cor in B II, Vno I, Vno II, Vla, Org
Missa in B. | a | 4 Voci | Violini due | Oboe due | Corni in B due | Viola | con |
Organo.

XIV.3

Missa solemnis in C

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 hoboje, 2 lesní rohy v Es ladění, 2 housle, viola, kontrabas, varhany

Zkomponováno: 1797

Trautzlův seznam: č. 27

1. Kyrie

Andante maestoso
Canto *dolce*
Solo
Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

2. Gloria

Allegro moderato
Violino I *p* *cresc.*
Canto *18. takt*
Solo
Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

3. Credo

Allegro moderato
Canto *Tutti*
Cre-do in un-um De - um Pa-trem o-mni-po - ten - tem fac-to-rem coe - li et ter - rae,

4. Sanctus

Andante moderato
Canto
San - ctus San-ctus San - ctus Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth

5. Benedictus

Andante grazioso
Violino I *dolce* *tr*
Alto *21. takt*
Be - ne - dic - ctus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni

6. Agnus Dei

Adagio
Violino *f con sordino* *p*
Tenore *con affetto*
Solo
A - gnus De - i a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

7. Dona nobis

Moderato

Canto

Solo
Do - na no - bis pa - cem

Autograf: CZ Pnm XXXII E 109
partitura: Cor 1, Cor 2, Ob 1, Ob 2, Vno 1, Vno 2, Vla, C, A, T, B, Org + Vlne
Missa in C | a | 17 Vocibus. | Solemnis integra.

XIV.4

Missa solemnis in C 1812

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 hoboje, 2 klariny,
2 housle, viola, varhany

Zkomponováno: 1812

Trautzlův seznam: č. 59

1. Kyrie

Andante

Violino I

mf

9. takt

Canto

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - lei - son

2. Gloria

Allegro moderato

Canto

Glo-ri-a in ex - cel - sis De - o et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

3. Credo

Allegro

Canto

Cre - do in u - num De - um Pa - trem o - mni - po - ten - tem

4. Sanctus

Adagio ma non tanto

Canto

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

5. Benedictus

Andante grazioso

Violino I

dolce *cresc.*

5. takt

Soprano solo

Be - ne - dic - ctus qui, ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

6. Agnus Dei

Adagio ma non tanto

Canto

A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

7. Dona nobis

Un poco andante

Canto

Solo

Do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

Autograf:

CZ Pnm XXXIII B 73

hlasy: S, A, T, B, Ob I, Ob II, Clar I, Clar II, Vno I, Vno II, Vla, Orgn
Messe | Composé à l'occasion et pour la | memoire de Feu Mademoiselle
Françoise | Sperlinge Chanteuse bien renommée | de l' Ecclise du Convent de l'
Ordre | de Citeaux, à Ossec | a Canto, Alto. | Tenore, Basso. | Violini
due | Oboe due | Clarini due | Viola | con | Organo.

XV. SKUPINA:

OSTATNÍ LITURGICKÉ SKLADBY

XV.1

Ecce, quomodo moritur iustus

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor

Zkomponováno: neznámo kdy

Trautzlův seznam: neuvedeno

Canto

Adagio, ma non tanto



Ec - ce, ec - ce, quo-mo-do mo - ri - tur, mo - ri - tur ius - tus

Autograf: a) partitura CZ Pnm XXXIV A 18
partitura: C, A, T, B
[nenadepsáno]

b) hlasy CZ Pnm XXXIV A 18
4 hlasy: C, A, T, B
[nenadepsáno]

XV.2

Rorate coeli

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 housle, viola, varhany

Zkomponováno: 1797

Trautzlův seznam: č. 7

Tenore

Solo



Ro-ra-te cae-li de-su - per, et nu-bes plu - ant tum

Autograf: CZ Pnm XXXIII B 2
partitura: Vno I, Vno II, Vla, S, A, T, B, Org
Rorate in E #

Pozn. V Trautzlůvě seznamu uvedeno obsazení: 4 voci, Vno I, Vno II, Fl I, Fl II, Fg I, Fg II, Vla, Org. Tudiž party dechových nástrojů dokořponovány zřejmě později a nyní ztraceny.

XV.3

Offertorium in C

Obsazení: 2 hoboje, 2 lesní rohy in C, 2 clariny in C, clarina principal, tympány, violino principalo, 2 housle, 2 violy, kontrabas principal, čtyřhlasý smíšený sbor, varhany

Zkomponováno: 1797

Trautziův seznam: č. 24

Moderato

Clarina



Soprano

41. takt



E - xul - tet coe - lum e - xul - tet coe - lum de Ber - nar - di con - sor - ti - o

Autograf:

CZ Pnm XXXII C 189

partitura: Clno in C 1, Clno in C 2, Clno princ., Timp, Cor in C 1, Cor in C 2, Ob 1, Ob 2, Vno princ., Vno 1, Vno 2, Vlna princ., Vla 1, Vla 2, S, A, T, B, Org

Offertorium in C | pro | Festo S:P: Bernardi | a | 4 Voci. | Violino Principal:
| 2 Violini | Viola Prima Principál. | Viola Seconda. | Oboe Prima Principal.
| Oboe Seconda. | Violone Principal. | Clarini 2, e 1 Principalo, e Tympani.
con | Organo.

XVI. SKUPINA:

ORATORIA

XVI.1

Trpící Kristus a kající se lid

Obsazení: 2 soprány, 2 alty, tenor, bas, 2 klarinety v B ladění, 2 lesní rohy v Es ladění, fagot

Zkomponováno: 1797 (hudba) / 1804 (textová kontrafaktura)

Trautziův seznam: č. 6

1. část: Intráda

Allegretto

Pianoforte

f *p*

2. část: Strofa I

Andante molto

Pianoforte

Voce

dolce *pp* *mf*

4. takt

dolce

Was ahn - det mei - ner Seel! wa - rum bin ich be - trübt!

3. část: Strofa II

klavírní incipity dále totožné s incipitem ve Strofe II

Voce

4. takt

dolce

Bei dem ich Trost ge - sucht, liegt Selb - sten in der Waal!

4. část: Strofa III

Voce

4. takt

dolce

O mei - ner See - len Lust! wie bist du so ent - stellt!

5. část: Strofa IV

Voce

4. takt

Mein Je - sus - stirb am Kreuz! o weh! mir bricht mein Herz!

6. část: Schlusschor

Adagio non molto

Cembalo

f *dolce* *f*



Autograf: a) klavírní výtah

Praha NM-ČMH XXXII D 178

klavírní výtah: S I, S II, A I, A II, T, B, Pfte/Cemb

Der | An dem Leiden Seines Erlösers theilnehmende Christ, | und | das
Büssende Volk, | Eine Ode, | nebersetzt auch das Clavier | mit 6
Vocal=Stimmen.

b) hlasy

Praha NM-ČMH XXXII D 176

hlasy: Cl in B I, Cl in B II, Cor in Es I, Cor in Es II, Fg,
C, S, T, B

Todtenklage | eine | Cantate | 6 Vocal:Stimmen | mit Begleitung
| 5 blasender Instrumenten. | [podtrženo] | Nemliche Cantate
adagiustirt | für ein Oratorium | von 4 Singstimmen | mit obigen
Blasenden Instrumenten. | Ao 1803.

Pozn.: Uvádíme incipity z klavírního výtahu, incipity konkrétních nástrojů jsou uvedeny v katalogové položce o Velké smuteční kantátě: viz XII.8 v tomto katalogu;

XVI.2

Miserere

Obsazení: čtyřhlasý smíšený sbor, 2 lesní rohy v Es ladění, 2 hoboje, 2 fagoty,
2 housle, viola, kontrabas, varhany

Zkomponováno: 1796

Trautzlův seznam: č. 26

I. část: Overture



2. *část*: Miserere

Larghetto

Violino I *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Soprano *15. takt*

Mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum
ma - gnam mi - se - ri - cor - di-am tu - am.

3. *část*: Amplius et Quoniam

Andante molto

Violino I *dolce* 3

Alto *7. takt*

Am - pli-us la - va me ab in - i - qui - ta - te me - a et a pec - ca - to me - o

4. *část*: Tibi soli peccavi (recitativo)

Adagio cantabile

Violino I *dolce*

Tenor *7. takt*

Ti - bi So - li pec - ca - vi et ma - lum et ma - lum co - ram te

5. *část*: Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum

Tenore

Ec - ce e - nim in i - ni - qui - ta - ti - bus con - cep - tus sum

6. *část*: Ecce enim veritatem

Moderato

Canto

Ec - ce ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti di - le - xis - ti

Alto

Ec - ce ec - ce ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti di - le - xis - ti

7. část: Auditui meo dabis (aria)

Allegro

Violino I 

Soprano  7. takt

Au - di - tu - i au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um

8. část: Averte faciem (recitativo)

Adagio

Violino I 


tenore  4. takt

A - ver - te fa - ci - em tu - am a pec - ca - tis me - is

9. část: Ne proficias

Allegro molto

Violino I  *f risoluto*

Basso  18. takt

Ne - pro - fi - ci - as me a fa - ci - e tu - a

10. část: Redde mihi laetitiam (aria)

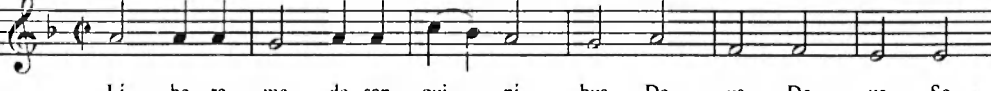
Andante grazioso

Basso 

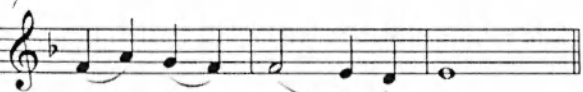
Red - de mi - hi red - de mi - hi lae - ti - ti - am Sa - lu - ta - ris tu - i,

11. část: Libera me (choral)

Moderato

Soprano 

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus De - us De - us Sa -

 7

lu - tis me - - - a

12. část: Benigne fac Domine

Violino I *Allegro non molto*
p

Tenore *Solo*

Be - ni - gne fac Do - mi - ne in bo - na vo - lun - ta - te

Autograf: Praha NM-ČMH XXXIII A 135
partitura: Cor 1, Cor 2, Ob 1, Ob 2, Fg 1, Fg 2, Vno 1, Vno 2, Vla, Vlne,
S, A, T, B, Org
Miserere in G b. | per modum Oratorii | concinnatum.

XVI.3

Saul oder die Gewalt der Musik

Obsazení: 2 soprány, 2 alty, tenor, bas, 2 flétny, 2 hoboje, 2 lesní rohy, 2 fagoty,
2 housle, 2 violy, kontrabas, cembalo

Zkomponováno: 1795

Trautziuv seznam: č. 28

Parte prima.

1. Ouvertura I

Violino I *Adagio*

2. Recitativo I

(Erste Israelitin)
Canto

3. Chor I

Violino I *Moderato*
p

7. takt
Tenore
(David. Solo) Ei - le Gott ihm bey - zu - ste - hen lin - dre lin - dre sei - nen Schmerz

Dále následují čísla: 4. Recitativo (Saul), 5. Aria I (David), 6. Recitativo, 7. Chor II, 8. Recitativo (Saul), 9. Aria II, 10. Recitativo (David), 11. Chor III

Parte altera.

1. Ouvertura II

Oboe

Adagio

f *Solo*

2. Recitativo

Basso

3. Duetto

Violino I

Andante con moto

p

9. takt

Alto

Wein, o Er - de bau - ge Tsra - nen

Dále následují čísla: 4. Choro IV, 5. Recitativo (Michal), 6. Aria III, 7. Chor V, 8. Recitativo, 9. Chor VI, 10. Recitativo, 11. Aria IV, 12. Chor VII, 13. Recitativo, 14. Aria V (Saul), 15. Recitativo, 16. Aria VI, 17. Chor VIII, 18. Recitativo, 19. Quartetto, 20. Chor IX

Zbylé incipity zatím nebylo možno v úplnosti zpracovat.

Autograf: CZ Pnm XXXII E 184
partitura: individuální dle jednotlivých částí (viz výše)
Oratorium. in D b. | Saul. | oder | Die Gewalt der Music.

XVI.4

Der Tod Abel

Obsazení: 2 soprány, 2 alty, tenor, bas, 2 flétny, 2 hoboje, 2 lesní rohy, 2 fagoty,
2 housle, 2 violy, kontrabas, cembalo

Zkomponováno: 1810

Trautziuv seznam: č. 58

Item de anno 1810 Oratorium in F duro, – Der Tod |
Abel – iisdem fere Vocibus et instrumentis: grand: Orchester.

Pozn. Odkazuje se na zápis o oratoriu Saul.

ztraceno

konec katalogu

III. část:

Dílčí sondy do díla J.J.Trautzla

III.1. Kantáta v díle J.J.Trautzla

III.1.1. Vývoj forem označovaných termínem kantáta

Jiří Vyskočil ve svém *Stručném slovníku duchovní hudby* uvádí krátkou, téměř komplexní definici kantáty, pod jejím heslem je uveden následující text:

„Kantáta, původně označení pro každou zpívanou skladbu. V první polovině 17. století byla kantáta rozsáhlá skladba o více částech s doprovodem generálbasu. Významná díla tohoto období komponovali L.Rossi a G.Carissimi. Záhy se rozšiřovala „cantata da camera“ (komorní kantáta) se světskými náměty a „cantata da chiesa“ (kostelní kantáta) s náměty duchovními. Sólové zpěvy s latinským textem se často označovaly „concerti ecclesiastici“ nebo „moteti a voce sola“. Narozdíl od epického, příp. dramatického oratoria je kantáta lyrická. V 17. století a až do poloviny 18. století byla kantáta, kromě opery, nejdůležitější formou italského světského sólového zpěvu. Italská kantáta dosáhla svého rozkvětu v 18. století zejména na německých knížecích dvorech. V tomto období byla kantáta také převažující formou německé evangelické hudby. Svého vrcholu dosáhla ve vokálně-instrumentálních kantátách J.S.Bacha. Kolem roku 1700 se v souvislosti s operou objevuje kantáta také se světskými texty. V 19. století se názvem kantáta označují větší vokální díla, která se skládají ze sólových zpěvů, duet atd., ze sborových částí, s instrumentálním doprovodem – s lyrickým, epickým i dramatickým obsahem.“⁶⁷

Původně bylo slovo *cantata* označením pro jakýkoliv zpěvní kus. V podstatě se jednalo o žánrové vymezení vokální hudby – proti termínu *sonata*, kterým se naopak mínila hudba instrumentální.⁶⁸ V tomto ohledu se na počátku 17. století kantátou označovaly skladby starších forem, které už ovšem využívaly kompozičních technik nového, barokního slohu – především monodie. „Z volně plynoucího textu madrigalu se stal recitativ a strofická kanzonetta přešla do tematicky založené belcantové formy árie. Významově sjednocená dvojice recitativu a árie se tedy stala základem světské kantáty, podobně jako v operě.“⁶⁹ V případě chrámové kantáty lze za zdroj vývoje kantátové formy považovat vícedílný motet, na nějž bezprostředně navazují duchovní koncerty a *symphoniae sacrae*⁷⁰ německých autorů

⁶⁷ VYSKOČIL, J. *Stručný slovník duchovní hudby*. Čelákovice : Městské muzeum v Čelákovicích, 1992, s. 78 – 79.

⁶⁸ Samozřejmě možno zachytit i další podobně orientované pojmy jako *toccata* apod.

⁶⁹ NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava : MONTANEX, 1996, s. 65.

⁷⁰ Anglickou obdobou těchto útvarů je tzv. full anthem ve *stile antico*; jeho již ryze barokní obdobou a dalším vývojovým stupněm je tzv. verse anthem.

17. století J.H.Scheina, S.Scheidta a H.Schütze anebo italského raně barokního autora, mantovského kapelníka L.Viadany. Ty pak již předznamenávají vrchol barokní kantátové tvorby v díle J.S.Bacha.

Vrcholně barokní duchovní kantáta se uplatnila přímo jako liturgický útvar v protestantském prostředí. Stejně jako celá reformační bohoslužba byly zhudebňované texty nikoliv latinské, ale šlo o texty v národních jazycích, zejm. v němčině. Tyto kantáty již byly zcela vyhraněným komplexem sborových, sólových i ansámblových děl s obligátním instrumentálním doprovodem, které spolu mohly různými způsoby kontrastovat anebo se naopak uplatnit při výstavbě společné gradační linie. Nacházíme zde árie, různé způsoby recitativů, sborové části v rozličných formách i protestantský chorál. Ten je v mnohých případech základem celé kantáty: uplatňuje se buď jako cantus firmus ve sborových částech i v sólovém zpěvu na kontrapunktickém podkladu instrumentálního doprovodu, ale také jako samostatné, většinou poslední číslo kantáty – nejčastěji ve formě homofonně harmonizované pro čtyřhlasý sbor s doprovodem nástrojů *colle voci*. Vrcholem tohoto žánru v protestantském prostředí je dílo J.S.Bacha, který vytvořil celých pět ročníků kantát pro všechny neděle a svátky. V katolickém prostředí se setkáváme spíše než s kantátami jako takovými (na lyrické buď přímo biblické anebo reflexivní texty) s uplatněním kantátových principů a způsobů formové výstavby v jednotlivých mešních částech určených k figurálnímu provozu. Výsledkem takovéto aplikace na mešní ordinárium je tzv. kantátová mše.⁷¹ Jednotlivé části mešního ordinária jsou dále členěny na jednotlivé verše či jejich nadřazené soubory a ty jsou zhudebňovány v rámci víceméně uzavřených, samostatných čísel.⁷² Jejimi nejvýznamnějšími tvůrci byli kupř. A.Caldara, A.Scarlatti ad. V případě světské kantáty nejsou rozdíly mezi katolickým a reformačním prostředím natolik ostré. Mohou vyplývat především z vlivu kantát duchovních na tvorbu světskou. Středem této formy je, jak již bylo výše řečeno, spojení recitativu s árií. I z tohoto faktu vyplývá, že světská kantáta se spíše drží komornějšího zpěvního obsazení: sóla, ansámby. Světská kantáta se ještě více blíží opeře, vůči níž se vyhraňuje zejména nescénickým podáním spíše neepického a nedramatického textu. Časté jsou různé gratulační nebo oslavné kantáty, jejichž tvůrcem byl kupř. i J.S.Bach.

Z tohoto houževnatého a pestrého podkladu vyrůstaly kantáty následujících období; víceméně ve stejné struktuře, ovšem samozřejmě využívající nových hudebně vyjadřovacích

⁷¹ Asi nejvýznamnějšími rozdíly od vlastní kantáty je postupné provádění po částech proložených mešní liturgií, po formální stránce dále i to, že z podstaty věci v mešních kompozicích chybí recitativ.

⁷² Odtud též pojem *číslová mše*.

prostředků. Obzvláště chrámová kantáta plyně navazuje na repertoár první poloviny 18. století. Světská kantáta se ustaluje v podobě dvou recitativem spojených árií pro sólový hlas s různorodým instrumentálním doprovodem, v případě tzv. dvojité kantáty, která byla určena dvěma zpěvákům, má komorní kantáta strukturu dvou árií a společného dueta. Specificky českou variantou malé kantáty s vánoční tematikou z období klasicismu jsou pastorely, vznikající na venkovských kůrech. Ty vycházejí především z tradice duchovní lidové písně a jesličkových her z období baroka. Za jejich nejvýznamnější tvůrce můžeme považovat J.J.Rybu, J.Michaličku, T.N.Koutníka anebo J.I.Linku.

V období romantismu forma kantáty nabývá na rozměrech a konečně její původně ryze lyrické texty, které už jsou jedinou diferencí kantáty duchovní a světské, bývají mnohdy „kontaminovány“ dramatismem a epikou, čímž se takovéto kantáty podstatně blíží k formě oratoria.⁷³ „V dnešní době se rozumí kantátou rozměrnější skladba sborová s případnými sólisty, doprovázená orchestrem, a to zpravidla jednovětá (v kombinované formě)... Narozdíl od staré kantáty barokní plynou v moderní kantátě jednotlivé části v souvislém proudu; zejména odpadá oddělování sólových oddílů recitativních nebo ariosních od árií. Některé kantáty jsou vícedílné (vícevěté), čímž se blíží oratoriím.“⁷⁴ Luděk Zenkl⁷⁵ u novodobé kantáty ještě podtrhuje úlohu orchestru, která se neomezuje na pouhý doprovod, a upozorňuje na časté různorodé obsazení, přičemž se sbory neomezují na pouhou roli vypravěče, ale zastávají úlohu podobnou úloze sólistů. V souvislosti s moderní kantátou je nutné upozornit též na tzv. komorní kantátu s menším obsazením (jak sborovým, tak instrumentálním).

Slovem *kantáta* Trautzi označil poměrně velké množství svých skladeb. Tohoto termínu pak užívá v té nejširší podobě, jakou známe z počátku vývoje kantátové formy. Vejdou se do něj jak rozsáhlé sborové skladby s velkým doprovodným aparátem, tak i jednoduché písně s průvodem cembala. Samozřejmě prostor mezi těmito dvěma vyhraněnými póly je vyplněn různými formovými mezistupni, a tak se termín *cantata* opravdu v Trautzlově tvorbě stává oním vágním „zpěvním kusem“.

V následující podkapitole jednotlivé Trautzlovy kantáty stručně rozebereme a učiníme některé obecné závěry pro tento žánr v osekém klášteře na počátku 19. století.

⁷³ Právě jednodušnost a vzájemná souvztažnost a propojenost jednotlivých částí ji vyhraňuje proti ryze číslově pojatému oratoriu. Samozřejmě lze v literatuře nalézt mnoho nevyhraněných typů, které lze řadit jak mezi kantáty, tak mezi oratoria.

⁷⁴ JANEČEK, K. *Hudební formy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 450.

⁷⁵ ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. Praha : Editio Supraphon, 1990, 2.vydání, s. 204 – 205.

III.1.2. Kantáty J.J.Trautzla

Trautzlovy skladby označené slovem kantáta můžeme rozdělit (dle formy, rozsahu atd.) do několika skupin. Do prvé z nich bychom mohli zařadit skladby menšího rozsahu pro smíšený sbor (případně sólový hlas) s menším (nebo žádným) instrumentálním doprovodem. V podstatě se tato skupina omezuje na smuteční – zádušní kantáty, komponované zřejmě narychlo k příležitostným pohřbům. Jedná se o následující skladby: *Smuteční kantáta za tenoristu Josefa Erberta*, *Smuteční kantáta za kočího Antonína Fleischera*, *Smuteční kantáta za lojtnanta Feldkirchnera*, *Smuteční kantáta za obchodníka Gotharda* a *Dvě smuteční kantáty za faráře Františka Hujera*.

Druhou skupinu tvoří větší celky pro „ženský“ sbor s poněkud pestřejším doprovodem, tentokrát charakteru spíše radostného. Jde o čtyři kantáty určené k novoročním oslavám: *Kantáta k Novému roku 1794 – Rondeaux in B*, *Kantáta k Novému roku 1819*, *Kantáta k novému roku 1820* a *Kantáta k Novému roku 1825*.

Do třetí skupiny bychom zahrnuly rozsáhlejší, pestřeji strukturované skladby pro sólový zpěv s různým komorním doprovodem. Jedná se o následující skladby: *An die Tugend*, *Die Nachdrucker*, *Ex digestis*.

Čtvrtá, pouze formální skupina je věnována dvěma podobám jediného díla. Jedná se o *Velkou smuteční kantátu* a oratorium *Trpící Kristus a kající se lid*. Řeší vágnost Trautzlových označení vlastních skladeb v souvislosti s jejich formou, konkrétně rozdíl mezi Trautzlovou kantátou a oratoriem.

Poslední skupinou jsou významnější skladby označené jako oratorium, které se však svým uspořádáním významně vztahují k problematice rozsáhlejší kantáty. Pojednáme o oratoriu *Miserere* a zřejmě Trautzlově největším díle, oratoriu *Saul*.

III.1.2.1. Smuteční kantáty

Trautzlovy smuteční kantáty, jejichž rozbor je podán v následujících částech práce, v podstatě vystihují všechny typy těchto skladeb, určených k uctění památky zemřelého. Příležitostí, k nimž mohl Trautzl zkomponovat něco na tento způsob, bylo bezesporu za padesát let jeho působení na oseckém kůru bezpočet (obzvlášť uvědomíme-li si, že se tyto kompozice nevztahovaly pouze k členům řádu, ale i k laickému personálu kláštera). I za pravděpodobného předpokladu, že se jisté množství této užitkové, nicméně nikoliv nehodnotné hudby nedochovalo, je jisté, že Trautzl neskládal smuteční kantáty ke každému

pohřbu, který v klášteře proběhl. Dedikace těchto skladeb nám tak poskytují přehled o lidech, k nimž zřejmě měl Trautzl osobní, bližší vztah. Samozřejmě je možné i to, že podnětem k psaní smutečních kantát byla objednávka shora – od vedení kláštera – při zvláštních příležitostech (kupř. při nehodě dvou kočích, kteří zemřeli ve službě kláštera a zbyly po nich osiřelé rodiny, které bylo nutno nejen zaopatřit, ale zároveň je i účinně povzbudit). Nicméně nelze třeba předpokládat, že v případě ševce Josefa Erbarta by měl opat nějaký zvláštní zájem na zpestření zádušní liturgie. Naopak je vcelku pravděpodobné, že Trautzl napsal smuteční kantátu svému kolegovi z klášterního kůru z vlastního, zcela osobního popudu.

Při posuzování těchto kompozic je bezpodmínečně nutné si uvědomit, jaké okolnosti provázely jejich vznik a k jakému účelu byly určeny. Kupř. z titulní strany partitury kantáty z roku 1805 *Cantata funebris pro defuncto Antonio Fleischer* se dovídáme, že na kompozici (textu i hudby) měl Trautzl pouhé dva dny.⁷⁶ V případě dalších smutečních kantát tomu bylo zcela jistě obdobně. V takovéto situaci není pravděpodobný nějaký obzvlášť výjimečný kompoziční počín, přesto lze bez rozpaků říci, že Trautzlovy smuteční kantáty jsou zajímavé a esteticky účinné. Obzvláště pak ve spojení s textem, který se vždy konkrétním způsobem váže k osobě zemřelého a bezprostředně oslovuje posluchače. Texty jsou většinou stylizovány do promluvy zemřelého ke shromážděným pozůstalým. Struktura textů je vždy příbuzná: zemřelý hovoří o svém životě, o svém pozemském působení, hovoří o tom, že ze zmatku světa byl nenadále vytrhnut a nyní směřuje k věčnosti, připomíná pozůstalým, že i oni projdou vším tím, co prožívá on sám – i oni odejdou z tohoto světa, setkají se s bratry a spočinou v míruplné jednotě. Ovšem můžeme se setkat i s lehkým moralizováním a nabádáním k bázlivosti před vlastní hříšností a jejími eventuálními důsledky. Zdá se však, že tento aspekt není tak důležitým. Ostatně vůbec texty těchto smutečních kantát jsou na prostředí kláštera poněkud nezvyklé. Nesetkáváme se v nich ani tak s Bohem, přísným soudcem i milosrdným otcem, ani se smýváním hříchů v očištění a popisem vytoužené rajske blaženosti. Naopak místem setkání s těmi, co nás ve smrti předešli, je hrob, kde mlčí strasti a kde vládne věčný klid, v němž se všechno rozplývá. Výrazným motivem je i jednota se všemi a se vším, které smrtí dosáhneme. Tyto motivy, jakkoliv nejsou vzdáleny křesťanskému pojetí smrti a věčnosti, asociují spíše úvahy ze světa filozofujícího osvícence než pokračovatele mnišské tradice. Bezsporně i tyto texty jsou produktem velice otevřené a racionální atmosféry, která v oseckém klášteře na počátku 19. století panovala.

⁷⁶ Datum smrti Antonia Fleischera je 28. duben, datum pohřbu 30. duben. Podrobněji viz samostatný rozbor kantáty v následující podkapitole.

Už z obsahu textů Trautzlových smutečních kantát je evidentní, že tyto skladby nebyly určeny k provozu při zádušních obřadech v chrámu. Poznámky na hudebninách typu *ad sepulchrum* nám naopak způsob použití těchto skladeb určují zcela konkrétně. Stejně tak typické obsazení doprovodných nástrojů (dva klarinety, dva lesní rohy a fagot), které je asi tím nejvhodnějším do plenéru, nás utvrzuje v mínění, že tyto kantáty se provozovaly až přímo u hrobu. U některých však naopak musíme podle obsazení předpokládat provoz uvnitř,⁷⁷ samozřejmě opět mimo liturgii. V takovýchto případech se nabízí obraz jakýchsi komorních smutečních slavností. Jistou kombinací obojího je dvojkantáta k pohřbu mladého faráře Františka Hujera, která je ve svých dvou částech, jež jsou v Trautzlově seznamu vlastních skladeb i v našem katalogu uvedeny jako *cantatae due*, určena jak ke hrobu, tak zřejmě do kostela po odsloužení requiem nad rakví. Odkazují nás k tomu poznámky *Vor dem Conduct* (před průvodem) a *Beim Grabe* (u hrobu).

Časové omezení při kompozici těchto skladeb vedlo mimo jiné k tomu, že Trautzel komponoval (samozřejmě nikoliv bez výjimky) podle specifického mustru, který si můžeme přiblížit. Dané schéma tkvělo v první řadě ve formě, která musela být vzhledem k způsobu vypracování, secvičení v obzvlášť krátkém čase i vzhledem k praktickému použití zcela prostá a nekomplikovaná. Strofická sborová píseň se nabízí jako nejsmysluplnější a Trautzel jí téměř výhradně také v těchto kompozicích využíval. Nejen z estetických, ale též i praktických důvodů (kupř. podpoření zpěvních hlasů v prostředí beze vsí akustiky, uvedení zpěváků do tóniny...) bylo využíváno již výše zmiňované obsazení doprovodného aparátu. Ale i s ním je nakládáno operativně.⁷⁸ Trautzel nástroje užívá k předebrám a dohrám, k účinnému (často velice hybnému) spojování jednotlivých sborových frází, které by případně mohly rozkládat celek v nesouvislé úseky. V úsecích se sborem se doprovod pohybuje značně obezřetně, aby nezastřel hlavní hudební myšlenku, umístěnou zpravidla v melodii sopránu. Figurativní ráz doprovodných hlasů přináší do skladeb pomalejšího charakteru pestřejší pohyb. Harmonické schéma zcela přirozeně pracuje s těmi nejzákladnějšími tóninovými kontrasty: modulace nejsou nijak křiklavé a nevedou hudební proud do vzdálených tónin, jde spíš o krátká vybočení s poměrně časným návratem zpět do hlavní tóniny. Zcela přirozené schéma tří harmonických oddílů (hlavní tónina – opuštění do blízkých tóninových prostor – návrat zpět) vychází z těch nejzákladnějších a nejúčinnějších hudebních principů. Trautzel též užívá

⁷⁷ kupř. *Smuteční kantáta za zemřelého obchodníka Gotharda*

⁷⁸ Trautzel je vynechává (*Smuteční kantáta za zemřelého tenoristu Josefa Erberta*) anebo naopak zařazuje i jiné nástroje (*Smuteční kantáta za zemřelého obchodníka Gotharda*).

jakýchsi melodických, příp. melodicko-konstrukčních klišé. Setkáváme se tak v různých kantátách se stejným motivickým materiálem (viz následující příklady: Obr.č.1, Obr.č.2).

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Ich starb', und leb - te,
Ich starb', und leb - te,
Ich starb', und leb - te,
Ich starb', und leb - te,

Obr.č. 4 Obrázek nalevo přináší úvodní takty *Smuteční kantáty za tenoristu Josefa Erberta*.

Obr.č. 5 Obrázek dole ukazuje úvodní vstup sboru po předehře ve *Smuteční kantátě za lojtnanta Feldkirchnera*.

Jak vidno oba vstupy sboru jsou téměř totožné: nad prodlevou basu se vystřídají dvě tonální harmonie s harmonií dominantní, melodický obrat (až na rytmus a úsek v tenoru) je taktéž totožný.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Hier Mensch, hier ler - ne, was du bist,
Hier Mensch, hier ler - ne, was du bist,
Hier Mensch, hier ler - ne, was du bist,
Hier Mensch, hier ler - ne, was du bist,

Soprano
Alto
Tenor
Bass

dies bracht Ver - gnü - gen
Ver - gnü - gen
dies bracht Ver - gnü - gen

Obr.č. 6 Obrázek nalevo ukazuje 25. takt a část 26. taktu *Smuteční kantáty za zemřelého Josefa Erberta*. Terciový (příp. decimový) sestup v taktu 25 je typickým závěrečným obratem, který nalezneme v lehce pozměněných podobách i ve smutečních kantátách za lojtnanta Feldkirchnera nebo za kočího Fleischera.

Lze předpokládat, že smuteční kantáty, jež se nám dochovaly, tvoří pouze zlomek veškeré smuteční hudby k pohřbům, které v oseckém klášteře za Trautzlova působení v úřadu chorregenta proběhly. Z Trautzlova soupisu vlastních skladeb víme o dalších dvou smutečních kantátách in Es (pro obsazení smíšený sbor, 2 klarinety, 2 lesní rohy, fagot), které jsou bohužel ztraceny. Je vysoce pravděpodobné, že se tyto kantáty, ani ty, o nichž nemáme

vůbec žádné zmínky, nijak podstatně nelišily od těch, které jsou k dispozici a které tak v následujícím textu podrobněji rozebíráme.⁷⁹

III.1.2.2. Novoroční kantáty

Dochovaly se nám čtyři Trautzlovy kantáty, které jsou označeny heslem *Pro novo anno* a příslušným rokem, na jehož počátku se provozovaly – zřejmě při společných oslavách konventu na uvítání nového roku. Z Trautzlova soupisu se mimo výše uvedených a dostupných skladeb dovidáme ještě o jedné kantátě: *Cantata pro novo anno 1817*. Ta je však zřejmě ztracená stejně jako další předpokládané kantáty tohoto typu. Je pravděpodobné, že novoroční oslavy v oseckém klášteře byly hudbou – a zřejmě tedy i kantátami – doprovázeny každoročně. Bezesporu bylo možno užívat starší kompozice (o čemž nás informují i přípisy na samotných hudebninách⁸⁰) a stejně tak je i pravděpodobná účast jiných autorů, nicméně i tak počet čtyř kantát můžeme považovat za příliš malý. Situace se jeví stejná jako v případě kantát smutečních: dochoval se nám pouze zlomek, na jehož základě si však můžeme bezpečně udělat představu o ostatních.

Všechny čtyři v úvodu k této kapitole zmiňované kantáty (*Kantáta k Novému roku 1794 – Rondeau in B*, *Kantáta k novému roku 1819*, *Kantáta k novému roku 1820*, *Kantáta k novému roku 1825*) tvoří komplex, na němž můžeme pozorovat ustálenou konvenci kompozic určených k uvítání nového roku, ale na němž zároveň vidíme i jistý vývoj – v rozsahu, v komplikovanosti formové struktury atd. Všem novoročním kantátám je společné především zpěvní obsazení: je zde vždy angažován pouze soprán a alt (s týmiž sólisty, patrně z řad sboru), tenor a bas jsou opomenuty. Zřejmě to souvisí i s tím, že se jedná o skladby určené k interním oslavám uvnitř kláštera. Produkce pro konvent, jehož členové zřejmě tvořili valnou většinu mužských hlasů klášterního sboru, tak zákonitě musela být uzpůsobena tomu, aby se obešla bez nich. Kantáty tak prováděli buď diskantisté a altisté z klášterního hudebního personálu (viz Trautzlův seznam hudebních individuí⁸¹) nebo žáci oseckých škol, na nichž mnozí působili. *Kantáta k Novému roku 1794* je podstatně časově vzdálena následujícím třem (konkrétně pětadvacet let), to se samozřejmě značně podepisuje na způsobu jejich vzájemné příbuznosti. Tři kantáty pro oslavy v letech 1819, 1820 a 1825 mají společné nejen zpěvní

⁷⁹ O těch viz samostatné rozbory v následující podkapitole.

⁸⁰ Kupř. z titulní strany textu (na samostatných fóliích přiložených k hudebnině) ke kantátě *Cantata pro novo anno – Rondeaux* (NM-ČMII Praha XXXII E 185) se dovidáme, že rokem vzniku je zřejmě 1793 (použita k Novému roku 1794). Roku 1800 byla použita znovu.

⁸¹ Příloha č.4

obsazení, ale i obsazení doprovodného aparátu: dvě flétny, dvoje housle, kontrabas (*Kantáta pro Nový rok 1825* ještě obsahuje dva lesní rohy). Předchozí *Rondo in B* kombinuje dechovou sestavu dvou klarinetů, dvou lesních rohů a fagotu se smyčci opět bez viol a violoncell. Vyhraňuje se i poměrně rozsáhlejší formou a konečně i silnou vazbou na dobu svého vzniku.

Kantáta k novému roku 1794 – Rondeau in B patří k rozsáhlejším Trautzlovým skladbám vůbec. Jak již sám název napovídá, formou této skladby je rondo, rozsah pak formu upřesňuje na tzv. prosté velké rondo. Hudební struktura odpovídá i forma textu: úvodní sloka, opakující se mezi jednotlivými versemi, už svým prvním veršem vystihuje smysl celého textu: „*Unser Wunsch ist Friede.*“ Celý text je chválou křesťanstva a především míru. (V době první koaliční války Rakouska a Pruska proti Francii téma výsostně aktuální.⁸²) Skladbu otevírá předehra, která je občasnou součástí navracejícího se dílu – *Ronda*. Předehra, složená ze dvou kontrastních ploch (pianové scherzové a kontrastní figurační částí ve forte s šestnáctinovým pohybem) přináší hned od prvního taktu ústřední téma skladby. To v úplnosti zaznívá v jediné, osmitaktové větě navazujícího sboru – vlastního ronda, které uzavírá krátká pětiktová dohra. Těžiště hudebního dění tkví ve čtyřech obsažných kupletech, proložených dle autorských instrukcí buď pouhým sborovým úsekem ronda, anebo jeho celistvou podobou, zahrnující i předehru. První kuplet se odehrává v prostředí dominantní tóniny (F dur), kontrastní je i obsazení: jedná se o dvojzpěv sólového sopránů a altů za doprovodu smyčců. Končí modulací směrem k B dur (tónině ronda) – na její dominantě. Attaca navazuje *Rondo*. Druhý kuplet opět obsazený sólovým duetem nyní užívá i některé dechy. Pohybuje se v tónině subdominantní (Es dur) a ve svém závěru taktéž moduluje zpět k tónině hlavní, nicméně zde je dvojčárou naznačen alespoň minimální přerýv. Naproti tomu třetí kuplet (se sborovým obsazením, v hlavní tónině) vplouvá do celou skladbu prostupujícího *Ronda* zcela plynule. Čtvrtý kuplet (F dur) je poněkud zvláštní: obsazení sboru vyšších hlasů bez doprovodu je rozšířeno o mužské hlasy – tenor a bas. Jak naznačuje struktura partitury, která byla evidentně dopracovávána postupně, původně se asi jednalo pouze o dvojhlas sborového sopránů a altů doprovázený basovým partem – zřejmě kontrabasu (v úvahu by ještě připadal fagot, který se taktéž vyskytuje v celkovém obsazení). Pod tento part byl (asi později) doplněn text a stal se tak hlasem zpěvním. Pod part basu byl pro úplnost ještě doplněn part tenoru a čtyřhlasý smíšený sbor byl na světě. Po čtvrtém kupletu zaznívá *Rondo* a následuje *Coda*. Takto nazvaná část je celkovým vyvrcholením skladby, jak co do

⁸² V tuto dobu se sice válka kláštera ani jeho okolí nijak nedotýkala, nicméně strach z válečných útrap evidentně nejen mezi lidem všeobecně panoval.

komplikovanosti struktury, tak obsahem; nejedná se o pouhé formální uzavření, ale zcela autonomní díl skladby. Účinek objemnosti je navozen především trojím dělením sopránů i altů (vzniká tak zpěvní šestihlas). Velká dynamika plní funkci vyvrcholení. Na *Codu* plyně navazuje předehra, která tak ještě naposledy přináší motiv rondo a skladbu definitivně uzavírá. Tímto zřetězením vznikla skladba převážně sólového charakteru se střídáním sborovým rámcem, s přehlednou strukturou, radostné a optimistické nálady.

Druhá zmiňovaná kantáta – k Novému roku 1819 – je do značné míry podobná kantátám smutečným (tedy snad mimo celkové nálady). Představuje jednodušší, méně rozsáhlý typ novoročních kantát. Jedná se v podstatě o strofický sbor (víme o pěti slokách, podložena je však pouze jediná) s jednoduchou strukturou založenou na opakování. Ryze tematická předehra, spíše kratších rozměrů, předchází úvodní větu přednesenou sólisty. Ti přezpívají celé téma a po krátké mezihře předávají slovo sboru, který se omezuje jen na opakování toho, co již zaznělo od sólistů. Kontrast zde nastává pouze v barvě a dynamice zpěvu, v instrumentaci a figurativnosti doprovodu. Krátká dohra kodového charakteru skladbu uzavírá. Kantáta tak zaujme tematickou úsporností: tematický materiál jako takový se v podstatě nijak nepřetváří, pouze je stavěn do nových kontextů (zkrácení v předehtře – sólové obsazení – kontrastní mezihra – sborové obsazení – kodová dohra) v trvajícím jediném podobě. Zajímavý je též text, který odkazuje na život v klášteře a dokonce přímo hovoří o opatu Benediktovi Venusim.⁸³

Třetí kantátou na toto téma je skladba velice podobná kantátě právě popsané. Doby vzniku od sebe pravděpodobně dělí pouze jediný rok, a tak můžeme předpokládat nejen inspiraci loňským dílem, ale také můžeme vyvozovat závěry o celkovém trendu v oné době. *Cantata pro novo anno 1820* je ve srovnání s předchozí o něco málo rozměrnější. Můžeme zde vysledovat tři části, které by bylo možno chápat jako samostatné díly i přes to, že navazují bez zaváhání, naprosto plynule. Skladba je otevřena jen několikataktovou předehtrou. Následuje sbor v hlavní tónině (*D dur*), pak část sólistická (sólový soprán a alt) v tónině dominantní (*G dur*) a opět sborová část v původní tónině (*D dur*). Kontrast a návrat nastává pouze na poli tónin a obsazení. Melodický materiál se nepohybuje v propracovanějších souvislostech, a tak i přesto, že by se nabízel tematický návrat v souvislosti s návratem tonálním a opětovným obsazením plného sboru v třetí části skladby, máme to dočinění s hudbou ryze expoziční. Myšlenky jsou exponovány v přehledných pravidelných větách, smysluplně sřetězených na základě evidentních souvislostí. Skladba tak tvoří velice

⁸³ „Laßt uns den Abbt benedikt besingen...“

kompaktní a přirozený celek, přestože by se mohla jevit jako pravděpodobná motivická i výrazová roztržitost.

Kantáty k Novému roku jsou výrazným protipólem ke kantátám smutečným. Jejich veselý a optimistický charakter, s nímž se setkáváme i v poslední zmiňované kantátě (*Kantáta k novému roku 1825*),⁸⁴ působí velmi vkusně i ve spojení se závažnými tématy typu mír atd. Obdivuhodné je to, že Trautzl dokáže ve své tvorbě odlišit dva takto kontrastní žánry i v rámci zcela jednotně pojímaného stylu a sužitím totožných hudebně vyjadřovacích prostředků.

III.1.2.3. Sólové kantáty

Trautzlovy sólové kantáty patří většinou svým rozsahem ve srovnání s již zmiňovanými kantátami smutečnými a novoročními mezi rozměrnější kusy. Převyšují je však především svou kompoziční hodnotou. Sólové kantáty, které máme k dispozici, opravdu přinášejí hudební materiál, který bychom mohli zařadit mezi nejhodnotnější Trautzlovu produkci. S Trautzlem se v nich setkáváme jako se skladatelem, který je schopen vytvořit a udržet složitější koncepci, hospodárně pracovat s invenčně pestrým a bohatým materiálem, oprostit se od bezduché figurativnosti a propracovat všechny hlasy do svébytné podoby koncertantního ražení.

Struktura těchto kantát nepřináší typické kontrastní uspořádání *recitativ – árie*. Přesto bychom jisté recitativní relikty mohli zaznamenat. Kupříkladu v kantátě *An die Tugend* je místo s tímto jevem přímo označeno slovem *Recitativo*, ačkoliv se jedná o pouhou jednotaktovou vložku. Přesto však tento obzvlášť krátký útvar účinně přerývá hudební děj a vnáší do něj nutnou variabilitu. Tudíž se v podstatě celá skladba skládá z nosných, prokomponovaných dílů v jediném stylu přednesu. Pestrost zajišťuje proměnlivost náladová a ještě více obsahová. Na zpěváka i často sólisticky exponované doprovázející nástroje jsou kladeny obzvlášť velké nároky. Setkáváme se s virtuózní koloraturou a zejména v partu cembala (případně klavíru) s neustálým komplikovaným pohybem, jenž vyžaduje velmi zručného hráče. Rozhodně se však nejedná o prázdné, bezúčelné předvádění virtuosity, ale naopak vše oddaně slouží myšlence díla a jím vyjadřovaným sdělením.

⁸⁴ Podrobný rozbor této kantáty by v podstatě nepřinesl nic nového, proto ji pouze zmiňujeme.

Dochovaly se nám tři Trautzlovy sólové kantáty: *An die Tugend, Die Nachdrucker* a *Ex digestis*. O několika dalších nám podává zprávu Trautzlův soupis vlastní tvorby.⁸⁵ Nacházíme v něm jména a obsazení dalších pěti kantát:

1. *Denique nos homines (Cantata in Es)*, soprán sólo s doprovodem cembala; v Trautzlově soupisu položka č. 41
2. *Was heut den Menschen lobenswerth (Cantata in F)*, soprán sólo s doprovodem cembala; v Trautzlově soupisu položka č. 42
3. *Der Tag hat sich geendet (Ein Abendlied; Cantata in E)*, soprán sólo s doprovodem cembala; v Trautzlově soupisu položka č. 50
4. *Ein Freundschaftslied (Cantata in G)*, soprán sólo s doprovodem cembala; v Trautzlově soupisu položka č. 51
5. *Wenn auch der dumme Pöbel meinte (Cantata in E)*, soprán sólo s doprovodem cembala; v Trautzlově soupisu položka č. 52

Tyto skladby v podstatě nelze přesněji datovat. Můžeme však konstatovat, že jsou v seznamu na řádných místech, tudíž nebyly připisovány, z čehož vyplývá, že všechny vznikly již před okamžikem, kdy Trautzl své kompozice sepsal. Podle srovnání datací skladeb, které byly zahrnuty při vzniku soupisu, a těch, které byly později doplněny, můžeme předpokládat, že soupis vznikl mezi lety 1805 a 1808. Tudíž i tyto kantáty lze jistě vztahovat k období před rokem 1808.

Pouze na základě obsazení se můžeme u těchto kantát dohadovat, že strukturou i celkovým charakterem se budou blížit dvěma kantátám pro sólové hlasy s doprovodem cembala, které jsme popsali výše. Je pravděpodobné, že se jednalo o skladby i stejně kompozičně vyzrálé a nápadité. Bezesporu se tak jedná o nezanedbatelnou část Trautzlovy tvorby, jejíž ztrátou jsme opravdu ochuzeni.

III.1.2.4. Kantáta kontra oratorium

Na příkladu *Velké smuteční kantáty – Dies war mein letzter Ritt* a oratoria *Trpící Kristus a kající se lid*⁸⁶ si můžeme učinit konkrétnější představu o Trautzlově způsobu

⁸⁵ viz Přílohu č. 11

⁸⁶ Volíme zjednodušený název a překládáme jej proto do češtiny. Úplný název: *Der an dem Leiden seines Erlösers theilnehmende Christ und das Büssende Volk*.

pojmenovávání svých skladeb názvy ustálených formových útvarů. Konkrétně se jedná o rozdíl mezi pojmy *kantáta* a *oratorium*. Hudebnina uložená v pražském Českém muzeu hudby pod signaturou *Praha NM-ČMH XXXII D 176* obsahuje folia dvou skladeb, o nichž hovoří již přebal této archivní položky:⁸⁷

Todtenklage eine Cantate 6 Vocal:Stimmen mit Begleitung 5 blasender Instrumenten. Nemliche Cantate adaptustirt für ein Oratorium von 4 Singstimmen mit obigen Blasenden Instrumenten. A[nn]o 1803. (*Nářek smrti – kantáta pro šest zpěvních hlasů s doprovodem pěti dechových nástrojů. Táž kantáta upravená na Oratorium pro čtyři zpěvní hlasy s výše uvedenými dechovými nástroji. Roku 1803.*)

Jedná se tedy o dvě samostatné skladby: kantáta a oratorium, které vzniklo úpravou této kantáty. Nicméně úprava této kantáty tkvěla pouze v tom, že byl vypuštěn požadavek na konkrétní sólistické obsazení zpěvních hlasů (viz níže) a nyní již zřejmě sborové hlasy byly podloženy novým textem. Skladba jako taková ovšem zůstala v podstatě netknuta a neupravována. Dostáváme se tak k zajímavé skutečnosti. Trautzl de facto tutéž skladbu v jednom případě nazývá kantátou, v druhém případě oratoriem. Vzhledem k tomu, že jedinou výraznější změnou, která se udála, bylo nahrazení původního textu jiným, můžeme konstatovat, že tato označení byla v rámci hudebního pohledu na věc čistě formální a nijak nevyplývala z formy skladby, jejího vnitřního uspořádání, obsazení atd. Konec konců o vágnosti označení slovem *kantáta* jsme se už výše zmiňovali: ani zde neexistuje spjatost mezi tímto termínem a nějakou konkrétní formou⁸⁸ nebo s představou většího obsazení (zpěvního i instrumentálního obsazení doprovodu). Výlučnost oratoria proti kantátě pak tedy můžeme spatřovat pouze v námětové oblasti textu a vícedílnosti (pravděpodobný je i častější výskyt širšího obsazení orchestru u oratoria – nikoliv bezvýjimky). Jak známo oratorium směřuje k širším námětům, zpravidla epické podstaty, texty kantát se naopak dějové složce vyhýbají. S tím může souviset i větší časový rozměr, který si zpracování děj líčícího a bohatšího textu žádá. Hudební situace spojené s konkrétním dějem (případně afektem) mohou též značně ovlivnit průběh hudebního ztvárnění, nicméně z uvedeného příkladu *kantáty – oratoria* je zřejmé, že tento fenomén můžeme v Trautzlově tvorbě považovat spíše za příležitostný. Jako nosný rozdíl nám pak zůstává opravdu pouze námět (konkrétní text) a případně ještě větší

⁸⁷ Velkou smuteční kantátu čili *Dies war mein letzter Ritt* najdeme dále v partituře pod signaturou *Praha NM-ČMH XXXII D 177*, oratorium *Trpící Kristus a kající se lid* pak ve podobě klavírního výtahu pod signaturou *Praha NM-ČMH XXXII D 178*. Viz jednotlivé položky těchto skladeb v tematickém katalogu Trautzlova díla.

⁸⁸ A podotýkám, že ani s rozměry formy: setkáváme se s malou komorní árií i rozsáhlejšími několikavětými cykly, které jsou jednotně označeny za kantátu.

rozměr. Z těchto důvodů se v následující podkapitole zmíníme i o některých významnějších skladbách, které sice svým označením nespadají do skupiny kantát, které však jsou z výše uvedených důvodů s kantátami spjaty.

Tzv. *Velká smuteční kantáta* čili *Dies war mein letzter Ritt* a oratorium *Trpící Kristus a kající se lid* o nichž můžeme mluvit jako o jediném díle, jsou napsány v poměrně zajímavé formě. Jejím základem jsou čtyři *Ódy* (*Strofa I – IV*). Označení *strofa* nás upozorňuje na způsob tematického sepjetí skladebného celku: všechny tyto čtyři části začínají stejnými textovými i hudebními motivy, čímž je asociována strofická písňová forma. Nicméně další hudební vývoj přináší v každé části (strofě) zcela odlišný materiál. Jednotlivé věty jsou (v rámci celkového Trautzlova kompozičního díla) až nezvykle pestře vnitřně členěné po tempové stránce. Každá věta začíná částí *Andante molto* (příp. *non molto*), která z počátku přináší společný motivický materiál, ale zároveň se již ve svém průběhu od něj začíná postupně odchylovat. Pak přichází zpomalení (příp. se tempo nehýbe) – druhá část je v tempu *Andante non molto*. Následuje ještě větší zpomalení až na tempo *Adagio*. Další vývoj je již různorodý a zobecnit jej nelze, nicméně závěr se navrácí k rychlejšímu tempu, kupř. *Allegretto*. Jednotlivé strofy jsou v důsledku rozmanitosti mimo úvodní oblast i různě dlouhé: první, druhá a čtvrtá jsou zhruba stejně dlouhé, a to poloviční *Strofě III*. Rámcem k těmto čtyřem větám je tvořen instrumentální předehrou a závěrečným sborem – *Schlusschorem*, který je obsahovým vyvrcholením celé skladby. Doprovod zajišťuje pětičlenný aparát dechových nástrojů, jedná se o sestavu, která je nám známa ze smutečních kantát (viz výše). Přivádí nás to k otázce, jestli byla tato skladba ve své první podobě – podobě kantáty – provozována stejným způsobem jako ostatní smuteční kantáty. Obsazení doprovodného souboru (klarinet, rohy, fagot) by tomu nasvědčovalo, zejména proto, že skladbu tohoto rozsahu by bylo vhodnější vybavit pestřejším nástrojovým obsazením, a tak se tato sestava jeví jako důsledek praktické potřeby (provoz v plenéru). Naopak opět právě délka skladby činí provoz nad hrobem méně pravděpodobným. Tak jako tak skladba se provozovala při příležitosti pohřbu nebo smuteční slavnosti a zřejmě měla úspěch. Konec konců jedině hodnota této skladby mohla vést k textové kontrafaktuře a k novému použití.

III.1.2.5. Skladby označené jako oratorium

Víme celkem o čtyřech oratorních dílech J.J.Trautzla. O jednom z nich – oratorium *Trpící Kristus a kající se lid* – byla již řeč výše. Dochovala se nám další dvě oratoria, která se pokusíme přehledným, jednoduchým způsobem popsat; jde oratorium *Miserere* a oratorium *Saul*. Z Trautzlova soupisu vlastní tvorby se dovídáme ještě o jednom díle, konkrétně z roku

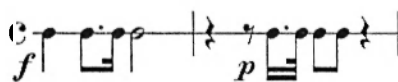
1810, které je však zřejmě ztraceno. Jedná se o „oratorium in F duro“ *Tod der Abel*. Podle popisu v Trautzlově soupisu se můžeme domnívat, že se tato skladba značně podobala oratoriu *Saul*: poznámky o těchto dvou skladbách v Trautzlově soupisu vlastních skladeb jsou sdruženy a v popisu obsazení se *Tod der Abel* odkazuje právě na *Saula* – je totožné. Velký orchestrální aparát („grand orchester“) pak předpokládá i náležité využití v rozsáhlejší skladbě.

III.1.2.5.1. Miserere

Miserere in G b per modum oratorii concinnatum. Saputo. d'anno 1796. Těmito slovy, mimochodem ilustrujícími i skladatelovo pojetí skladby, je nadepsáno jedno z Trautzlových nejrozsáhlejších děl. Textovou předlohou je známý starozákonní text, čtvrtý kající žalm církve – Žalm 51 (50).⁸⁹ Litování hříchů a volání po Božím milosrdenství a smilování, které posléze spěje i k podstatně optimističtějším prosbám, udávají celkový náladový charakter skladby. Setkáváme se zde tak výrazně častěji s mollovými plochami než v ostatních Trautzlových skladbách. Každý verš (nebo spíše soubor na sebe navazujících veršů) je však zhudebňován samostatně – v uzavřených číslech, tudíž každá část hledá své vlastní vyjádření. Soubor všech částí skladby, tedy celá skladba jako taková je sestavena, jak je v titulu uvedeno, na způsob oratoria. Tato poznámka markantně směřuje význam Trautzlova pojmenování *oratorium* k důležitosti námětové stránky textu. Neboť formální stavba odpovídá oratoriu, text žalmu *Miserere* je v podstatě chápán jako podklad pro samostatnou (zřejmě liturgickou) formu. Proto tedy nikoliv *oratorium*, ale *per modum oratorii*.

⁸⁹ Smiluj se nade mnou, Bože, pro své milosrdenství, pro své velké smilování zahlad' mou nepravost. Úplně ze mě smyj mou vinu a očist' mě od mého hříchu. Neboť já svou nepravost uznávám, můj hřích je stále přede mnou. Jen proti tobě jsem se prohřešil, spáchal jsem, co je před tebou zlé, takže se ukáže, jak je tvůj rozsudek spravedlivý, že jsi bez úhony ve svém soudu. Hle, s vinou jsem se narodil a v hříchu mě počala má matka. Hle, líbí se ti upřímné srdce, ve skrytu mě učíš moudrosti! Pokrop mě yzopem, a budu čistý, umyj mě, a bělejší než sníh. Popřej mi slyšet hlas veselí a radosti, ať zajásají kosti, které jsi zdrtil. Odvrát' svou tvář od mých hříchů a zahlad' všechny mé viny. Stvoř mi čisté srdce, Bože! Obnov ve mně ducha vytrvalosti. Neodvrhuj mě od své tváře a neodnímej mi svého svatého ducha. Vrat' mi radost ze své ochrany a posilni mou velkodušnost. Bezbožně budu učit tvým cestám a hříšníci se budou obracet k tobě. Zbav mě, Bože, trestu za prolitou krev, Bože, můj spasiteli. ať zajásá můj jazyk nad tvou spravedlností. Otevři mé rty, Pane, aby má ústa zvěstovala tvou chválu. Vždyť nemáš zálibu v oběti, kdybych věnoval žertvu, nebyla by ti milá. Mou obětí, Bože, je zkroušený duch, zkroušeným a pokorným srdcem, Bože, nepohrdneš. Pane, obšťastni Sión svou přízní, znovu zbuduj hradby Jeruzaléma. Pak opět najdeš zalíbení v zákonitých obětech, v celopalech i žertvách, na oltář ti budou klást býčky. (BOGNER, V. *Žalmy*. Praha : Zvon, 1995, s. 136 – 139.)

Skladbu uvádí ne příliš dlouhá trojdílná předehra v hlavní tónině (g moll) s durovou střední částí, rozpracovaná z jediného krátkého rytmického modelu (viz Obrázek č.7 – vpravo). Tato monotematicnost



zaručuje dokonalé tektonické sepjetí této části. Krátkou orchestrální introdukcí je uvedena následující věta (prvá sborová část) – *Miserere*. První verš je zhudebněn v rozsáhlejších homofonním bloku, na nějž navazuje svérázná fugetta slovy *dele iniquitatem meam*. V její expozici nenacházíme klasické tóninové rozvržení, hlasy se po odeznění tématu často odmlčují, tudíž chybí kontrasubjekty, v provedení se s tématem setkáváme zřídka a hlasy inklinují k paralelnímu vedení (častá je pouze dvoupásmová polyfonie: S+A x T+B). Klasický fugový závěr je nastíněn pouze tonicou prodlevou a jednoduchou těsnou ve dvou hlasech. Doprovod, v této části omezený na smyčce, většinou pouze dubluje zpěvní party, případně figuracemi zahušťuje hudební čas. Postupně odeznívá spolu se sborem do pianissima, v němž prvá část končí. Druhou zpěvní částí je *Amplius et quoniam* – altové sólo s navazujícím sborem. První díl je charakteristický koncertatnějším provedením smyčcových partů (podle faktury je pravděpodobné i sólové obsazení), v druhém dílu *Quoniam iniquitatem meam* opět vstupuje sbor, který text přednáší v krátkých, úsečných hodnotách a dramatickém výrazu. Četné imitační nástupy téměř ihned vplývají do obligátní homofonie. Ta v mohutném forte sboru i orchestru zakončuje toto číslo. Následuje tenorový prokomponovaný recitativ *Tibi soli peccavi* a na něj navazující tenorová árie *Ecce enim iniquitatibus conceptus sum*. Pátou částí je opět sbor: *Ecce enim veritatem*. Velice zřetelným předělem v hudebním proudu je acapellový chorál (čtyřhlasý sbor bez doprovodu nástrojů) *Asperges me hysopo*. Následuje soubor sólistických výstupů (sopránová árie *Auditui meo dabis gaudium*, tenorový recitativ a árie *Averte faciem*, basový recitativ *Ne proficias* a árie *Redde mihi laetitiam*). Po sólových výstupech nastává další výrazný předěl, obdobný předchozímu: opět sborový čtyřhlasý chorál bez doprovodu – *Libera me de sanguinibus Deus Salutis mea*. Vyvrcholením celé skladby je tzv. *Choro finale*, kde se opět setkáme s celým obsazením sborovým i orchestrálním.

Z Trautzlova soupisu scénických představení se dovídáme o dvojím provedení oratoria *Miserere*, a to roku 1798 a roku 1810.

III.1.2.5.2. Saul

Zřejmě nejrozsáhlejším Trautzlovým dílem je oratorium *Saul oder Die Gewalt der Musik*. Není možné zde v úplnosti a podrobně rozebírat celou tuto rozsáhlou kompozici, pouze se pokusíme nastínit, o jak důležité dílo se jedná. O významu této skladby vypovídá kupř. její oblíba, kterou můžeme vyvozovat z jejího četného uvádění. Trautzlův výše

zmiňovaný soupis nám podává informaci o tom, že se *Saul* provozoval na Velký pátek roku 1795, dále roku následujícího, naposledy máme záznam o provedení opět na Velký pátek roku 1800. Nejen tato obliba, ale též zájem samotného skladatele (konečně on sám musel rozhodnout o opětovném provedení) svědčí o tom, že již nepanoval, alespoň v tomto případě, konzumní přístup k poslechu, který se nevracel ke starším skladbám, ale stále vyžadoval nové a nové. Skladatelský vklad do takového díla musí být o to bohatší, čím více je skladatel ochoten se k onomu dílu vracet. Jedná se však i svým rozsahem o kompozici, které musel její tvůrce obětovat ohromné množství času – zřejmě celá léta.⁹⁰

Oratorium je rozděleno na dva velké díly se dvěma předebrami. Dohromady čítá dvaatřicet hudebních čísel, z čehož čtrnáct je součástí prvního, méně rozměrného dílu, osmáct pak obsáhlejšího dílu druhého. V hudebním textu se nachází devět velkých sborových čísel, rovnoměrně rozložených po celé délce oratoria. Zbytek činí recitativy (případně jejich soubory), sólové árie a ansámblové útvary různého složení. Recitativy (narozdíl od předchozího zmiňovaného díla – *Miserere*) nejsou zpravidla prokomponovány a nacházejí se v podobě zpěvu s doprovodem pouhého continua. Brilantní a náročné árie se střídají s pestrými, avšak nikoliv komplikovanými sbory. Jejich obvyklá čtyřhlasá homofonní faktura je jen příležitostně zpestřena sólovým použitím jednoho z hlasů sboru, případně kombinací dvou. Nejen v sólových zpěvech, ale i ve sborech je uplatněna obrovská melodická invence, která samozřejmě intenzivně podporuje působivé ztvárnění známého starozákonního námětu. Orchestru, zejména smyčcům, je předepsána vcelku komplikovaná a interpretačně náročná sazba. I ta tedy v oratoriu – dramatu intenzivně zdůrazňuje fenomén hudby.

Podtitul oratoria *Saul* je „*Die Gewalt der Musik*“ – *síla hudby*. Celá skladba směřuje k vyjádření toho, co osečtí cisterciáci v době vzniku oratoria (ale již dlouho před tím i léta po té) prožívali obzvláště intenzivně. Hudba je jedním z největších darů člověku: je nejen polem k ušlechtilé seberealizaci a estetickému sebevyjádření, zdrojem inteligentní zábavy, světem plynoucích citů, který dojme i nadchne, ale také mocnou silou, která pohne lidským vědomím, především však také prostředkem k té nejvytříbenější oslavě Boha.

⁹⁰ Jeví se tedy jako pravděpodobné, že tomuto dílu se Trautzl věnoval celou prvou polovinu devadesátých let. Nicméně je dost dobře možné, že pohotovost a invence, kterými Trautzl bezesporu v jisté míře disponoval, tuto dobu podstatně zkracují směrem k datu prvního provedení v roce 1795.

III.1.3. Rozbory vybraných kantát

III.1.3.1. Smuteční kantáta za tenoristu Josefa Erberta

Dedikace, již Trautzl nadepsal tuto kantátu, nás uvádí do zcela konkrétní situace, která nastala někdy během roku 1807. Zemřel jeden z klášterních tenoristů a bylo zapotřebí složit smuteční kantátu k jeho pohřbu. Jak ilustruje textová předloha skladby i způsob jejího kompozičního provedení, musel Trautzl smrt Josefa Erberta vnímat velice intenzivně. Zřejmě v něm Trautzlovi nezemřel pouze kolega z klášterního kůru, ale i přítel.

První věcí, která zaujme na této kantátě, je její obsazení. Vymyká se tradici Trautzlovy praxe. Jak již bylo výše uvedeno, většina smutečních kantát byla psána tak, aby bylo možné je provádět pod širým nebem – v plenéru –, tudíž k doprovodu sloužily především dechové nástroje (často v již uváděné kombinaci: klarinety, horny, fagot). Tato kantáta je psána a capella. Lze se samozřejmě pouze dohadovat, proč je koncipována bez doprovodu. Důvody mohly být zcela pragmatické: jednoduše v dané situaci nebyli k dispozici instrumentalisté, kteří by zpěv svou hrou doprovodili. Anebo naopak, a to je pohled podstatně hlubší a zřejmě i lépe postihující skutečnost, v acapellovém obsazení můžeme vidět první z mnohých symbolických gest, která Trautzl posluchačům v tomto svém kusu připravil. Při této příležitosti (pohřbu klášterního tenoristy) je nejen nápadité, ale řekli bychom, že i zcela přirozeně vhodné, nechat vyniknout vokální složku hudby, zde pak nechat vyniknout v tom neabsolutnějším slova smyslu: instrumentální složku vůbec nezařadit. Toto zvýraznění pak ještě účinněji podtrhuje text, který nám zpěv sboru přináší.⁹¹

Ich starb' und lebte, ich lebte und starb';
ich weckt' bei Menschen heil'ge Gefühle,
dies bracht Vergnügen, Verwundrung und Freud'.
Nun schwindet alles in Loyd.

*Zemřel jsem a žil jsem, žil jsem a zemřel jsem;
probouzel jsem v lidech svaté nadšení,
to pak přinášelo potěšení, úžas a radost.
Nyní všechno mizí v bídě.*

⁹¹ Bylo by možné se vzhledem k tomu, že se nám kantáta dochovala v podobě hlasů, dohadovat nad tím, že hlasy doprovodných nástrojů jsou ztracené. Tomu ovšem neodporuje jenom titulní list, na nějž Trautzl vždy svědomitě vypisuje celé obsazení skladby, ale i samotná její struktura: V partech zpěvních hlasů není prostor (náležitě rozměrné pomlky) pro předehru, dohru ani mezihry, které by spojovaly jednotlivé fráze, jak tomu je v mnoha kusech určených k podobným příležitostem. Ke všemu jsou tyto fráze vedeny tak, aby pokud náhodou situace nevyžaduje absolutní klid pro umocnění textu (viz začátek) na sebe bezpečně navazovaly a kontinuita skladby nebyla nijak rušena.

Ich starb' und lebte, ich lebte und starb';
 ich stellt' vor Schatten, die da Menschen waren,
 nun fällt der Vorhang, ich weiche vom Feld,
 wo ich dies je vorgestellt.

*Zemřel jsem a žil jsem, žil jsem a zemřel jsem;
 představil jsem se stínům, které kdysi byly lidmi,
 padá opona, ustupuji z pole,
 kam jsem byl kdysi postaven.*

Ihr Lieben, im Kreise der süßen Harmonie!
 Seht, wie die Scene sich so gewendet,
 der mit euch sang einst im Wonn'gefühl vereint,
 liegt nun erblasst und beweint.

*Vy, milovaní, co jste v kruhu sladké harmonie!
 Vizte, jak se scéna otočila,
 ten, který s vámi kdysi zpíval v slastném spolku,
 ten zde nyní leží s duší vypuštěnou a oplakáván.*

Und nun, ihr alle, bei denen ich lebte,
 die ihr mein Loyden tragen geholfen,
 euch sag der Seegen vom Himmel herab!
 Lebte wohl, ich weile zum Grab!

*A nyní, vy všichni, s nimiž jsem žil,
 vy, kteří jste mi pomáhali nést má trápení,
 vám žehnám s nebe dolů!
 Žijte blaze, já spěchám ke hrobu!*

Tento text můžeme vnímat jako jakousi obrácenou parafrázi a doplněk k textům liturgickým, jimiž kněz a shromáždění věřící volají k Bohu a prosí ho za spásu zemřelého a kterými zároveň liturgické společenství promlouvá k mrtvému a loučí se s ním. Zde naopak promlouvá mrtvý tenorista prostřednictvím sboru k pozůstalým a konečně i ke zpěvákům samotným, kteří text přednášejí. Loučí se se světem a s těmi, s kterými kdysi zpíval „v kruhu sladké harmonie“.

Skladbu lze tedy charakterizovat jako čtyřhlasou, strofickou sborovou píseň. Jak při poslechu, tak při pohledu na partituru se jednatřicetitaktová skladba pravidelně člení na čtyřtaktové zpěvní fráze, oddělené pomlčkou k nádechu. Tyto fráze jsou zároveň logické hudebněstavěbné bloky, které vytvářejí formu skladby. Tu můžeme schematizovat písmeny, která vždy odpovídají jedné z těchto čtyřtaktových frází: *a b c d e e' f g*.

1. fráze (a)

5 2. fráze (b) 3. fráze (c) 3

11 4. fráze (d)

17 5. fráze (e) 6. fráze (e')

25 7. fráze (f) 8. fráze (g)

Z uvedeného schématu vyplývá, že skladba je sestavena z na sebe navazujících, ovšem nepříbuzných myšlenek, které jsou poskládány za sebe. Výjimku tvoří pátá a šestá fráze (označeny *e a e'*), které lze označit za příbuzné: zcela se shodují rytmicky, částečně melodicky (první dvoutaktí mají stejný průběh co do směru melodie, závěrečná dvoutaktí obou frází jsou až na jeden melodický tón totožná) a obě fráze jsou podloženy stejným textem. Toto opakování, jak ve smyslu textovém, tak ve smyslu čistě hudebním, nelze považovat za nic než zvýraznění předložené myšlenky. Druhá fráze z těchto dvou pak dokonce vytváří celkový melodický i dynamický vrchol skladby. Nicméně ani tato shoda nemění nic na tom, že charakter práce s motivickým materiálem je čistě expoziční.

Jednotlivé fráze skladby lze samozřejmě slučovat do nadřazených celků. První takovýto celek vytvářejí prvé čtyři takty, tudíž se shoduje s frází *a*. Jedná se o jakýsi úvod. Po textové stránce tato úvodní část shrnuje obsah celé textové předlohy, po hudební stránce jde o tentýž nápaditý obrat, který se tak stává jakýmsi mottem celé skladby. Tato kratičká věta žije ve vlastním světě, stavebně i motivicky dokonale sevřeném. Jakoby jí bylo řečeno vše a to ostatní, co následuje, je pouhým doplněním – výkladem. Jako prvé se ozve v pianu zcela smířené a pokorné *Ich starb'*. Skoro symbolicky působí lehká vzápětí sladce rozvedená disonance, kterou v tomto motivku vytváří prodleva v basu. Smrt všechno změní, je nepříjemná, ale ve výsledku přináší naopak ten nejhlubší klid a krásu – spočinutí v Bohu – absolutní konsonanci. Náhle se melodie vzedme do mohutného forte: *Und lebte!* Zde člověk najednou ucítí ohromnou životní sílu, která kdysi hnala člověka vpřed, je to vzpomínka na naplněný život. V decrescendu se odkaz k životu opakuje a plynule přechází v úvodní smířlivé konstatování *ich starb...* s charakteristickou disonancí. Tím je uzavřena úvodní část a následuje „stat“. Tu bychom mohli sledovat ve dvou periodách, z toho v první osmitaktové – zcela symetrické – (tvořená frázemi *b a c*), a ve druhé trojdílné (4 + 4 + 4 takty, fráze *d, e a e'*) s variujícím opakováním druhé části částí třetí. Předvěti první periody opouští mateřskou tóninu, závětí definitivně zakotvuje v tónině dominantní. Rozhodně se tak neděje přímočaře, a tento úsek se tak stává harmonicky nejpestřejší částí celé skladby.⁹² Prvá část následující (druhé) periody (fráze *d*) se nečekaně vrací zpět k původní tónině – Es dur –, druhá (fráze *e*) už směřuje přímo do tóniky, třetí (*e'*) nám přináší vrcholné vzepětí melodie i dynamiky (nebo lépe slovy libreta: *dies bracht Vergnüen, Verwunderung...*) a opět směřuje k tónice.

⁹² Totiž předvěti první periody nejprve moduluje do tóniny paralelní k dominantní tónině tóniny hlavní, až závětí přináší rozvedení tohoto pohybu dále směrem k zcela jasně vytříbené tónině dominantní.

Následuje závěrečná část, tvořená nesymetrickou periodou, jejíž úvod je tvořen stereotypním útvarem (takt 25), který nalezneme i před koncem mnoha dalších Trautzlových kantát, zejména smutečních. Asymetričnost této poslední drobné věty jakoby byla opět symbolickým přídatkem k ostatním mimohudebním sdělením J.J.Trautzla v této skladbě. Život končí náhle, nečekaně – stejně jako tato perioda. Poslední slovo má poněkud hořký přízvuk zcela neobvyklým průtahem malé sekundy z tónické kvarty k (v tenoru již zaznívající) tercii, tento střet silně, opět symbolicky, zabarvuje slovo *Loyd (Leid)*, ve třetí sloce slovo *Grab*.

Pozastavíme-li se ještě u harmonického průběhu skladby, zcela jistě nás musí zaujmout brzký návrat k původní tónině po časově poměrně krátkém, avšak pestrém vybočení. Úvod si vystačí s pouhou tónikou a dominantou, ostatně pro nic jiného tu ani není prostor. Těmito dvěma funkcemi je dokonale prezentována kadence, která nejen zcela postačujícím způsobem upevní postavení hlavní tóniny, aby v následujícím hudebním vývoji mohlo dojít k odpoutání od ní, ale také vytváří konzistenci, která přináší tomuto úseku již zmiňovaný shrnující charakter. V následující (prvé) periodě probíhá jisté harmonické zvlnění s modulací do dominantní tóniny. Další perioda se již vrací zpět k hlavní tónině a všechny poslední čtyři fráze končí sledem *dominanta-tónika*. Je zvláštní, že závěry prvních tří z těchto jsou harmonicky i melodicky dokonalé, na rozdíl od toho úplně posledního, který je melodicky oslaben (končí tercií). Dojmu prostého řetězení brání několik skutečností, především to, že závěry těchto jednotlivých frází jsou oslabeny rytmicky (a to v případě 2. třetiny 2. periody: v taktu 20, a obzvlášť v případě předvětí závěrečné části: v taktu 28). Ještě je nutno poukázat na krátké vybočení do subdominantní tóniny v taktu 26, které přináší závěrečné oživení v kontrastu k nadále systematicky upevňované tónině hlavní.

Velice důležitou poznámkou je zmínka o poměrně podrobném rozvržení a popisu dynamického průběhu této skladby. Jde o zvláštní jev vzhledem k tomu, že u jiných skladeb tohoto typu je dynamické rozpětí podstatně menší než zde. V této kantátě nalezneme pestrou paletu od *ff* až po *pp*. Tuto dynamickou pestrost umožňuje *acappellové* provedení, kde není nutno počítat se zvukovou hutností doprovodu, která musí být zpěvem sdělujícím text překonána. Výrazné rozpětí a drobné nuance jsou však výsledkem především již zmiňované symbolické práce s tímto vyjadřovacím prostředkem.

Zajímavým momentem v této skladbě je i způsob Trautzlova vedení jednotlivých hlasů, který ne vždy odpovídá stylovým požadavkům doby.⁹³ Je nutno podotknout, že vše je

⁹³ Tímto problémem se zabývala samostatná kapitola: Skladebný sloh J.J.Trautzla.

podřízeno plné znělosti harmonie, pestrému vedení jednotlivých (a to i vnitřních) hlasů a také právě oněm mimohudebním vlivům a inspiracím.

III.1.3.2. Smuteční kantáta za lojtnanta Feldkirchnera

Tato kantáta patří spolu s následující (*Pro defuncto Fleischer*) k těm, které vytvářejí paradigma hudebních útvarů v Trautzlově tvorbě určených k uctění památky mrtvého – jakýsi vzor smutečních kantát. Na základě analýz několika podobných kusů lze předpokládat, že v této oblasti se Trautzi nebránil autoeklektickým postupům a plně tak navázal na dříve zcela běžnou praxi přepracovávání starších skladeb do nové podoby, nového obsazení, otextování atd. Můžeme se domnívat, že existoval univerzální must, podle něhož Trautzi tyto skladby psal. Jsou si tedy všeobecně velice blízké, mají většinou stejné obsazení a obzvláště příbuznou strukturu.

Text kantáty určené lojtnantu Feldkirchnerovi⁹⁴ je jakousi drobnou moralitou, která hovoří o tom, co přináší smrt, a stejně tak komentuje vznešenost pohřbívaného, která po smrti neznamena nic.

Hier Mensch, hier lerne, was du bist,
lern hier, was unser Leben ist.
Ein Sarg nur und ein Leichenkleid
bleibt dir von aller Herrlichkeit.

*Zde, člověče, zde se uč, co jsi,
zde se uč, čím je náš život.
Jenom rakev a rubáš
ti zůstaly ze vší velkoleposti.*

Jetzt ist der arm, der And're reich,
im Grabe sind wir alle gleich.
Sog gleich entfernt von Stolz und Neid
in Hoheit und in Niedrigkeit.

*Nyní je jeden chudý, jiný bohatý,
v hrobě jsme si všichni rovni.
Ihned vzdaluje se od pýchy a závisti
na výsost a do hloubky.*

Wer weiss, wie bald auch dich zum Gruft
der Herr des Tods und Lebens ruft.
Drum halte dich zu jederzeit
auf einen guten Tod bereit.

*Kdo ví, jak brzy také tebe do hrobu
zavolá pán smrti a života.
Proto buď po všechen čas
připraven na dobrou smrt.*

⁹⁴ S velkou pravděpodobností je lojtnantem Feldkirchnerem podporučík ve výslužbě, bývalý správce duchcovského zámku, známý díky četným neshodám s tamějším knihovníkem Jakobem Casanovou, Jiří Feldkirchner. Podrobněji viz: POLIŠENSKÝ, J. *Casanova a jeho svět*. Praha : Academia, 1997, s. 108 a 113.

Jedná se o strofickou sborovou píseň s typickým obsazením. Po dvoutaktové instrumentální introdukci lze rozpoznat nesymetrickou periodu (takt 4 až 10), jejíž úsečné třítaktové předvětí je atypicky ukončeno celým závěrem a naopak následující čtyřtaktové závětí závěrem otevřeným (polovičním). Dále navazuje již zcela symetrická osmitaktová perioda (takt 11 až 18), jejíž oba závěry jsou celé, první z nich rytmicky a melodicky oslabený partem sopránu. Připojena je drobná věta – koda –, s jejímiž variantami se můžeme setkat jak v kantátě za zesnulého klášterního tenoristu Erberta, tak v kantátě za opatského kočího Fleischera. Celý kus uzavírá dvoutaktová instrumentální dohra upevňující tóniku.

Harmonický průběh se omezuje jen krátká vybočení do nejbližšího okolí hlavní tóniny, která zůstává po celou dobu trvání skladby velice zřetelná. Již předvětí první periody vybočuje zvýšeným pátým stupněm do paralelní tóniny (c moll), která má ovšem jen posloužit jako přechodový můstek do tóniny dominantní. Ta se definitivně upevní na začátku druhé periody, vzápětí se však ještě v jejím předvětí vrací zpět do původní tóniny (Es dur). Tato tónina je jen potvrzena závětím, kodou a instrumentální dohrou.

Motivickou práci v tomto kusu, jak je pro tento Trautzlův žánr typické, můžeme označit za čistě expoziční. Jedinou motivickou souvislost (ovšem naopak velice výraznou) lze sledovat mezi instrumentální předehrou a nástupem *Tutti* ve čtvrtém taktu. Acappellový vstup sólistů ve druhém taktu je zase totožný s nástupem sboru (začátkem celé skladby) v Trautzlově kantátě za zesnulého tenoristu Erberta: průtah kvintakordu sedmého stupně k tónice nad tónickou prodlevou v basu.

Bezesporu stojí minimálně za pozornost také způsob doprovodu sboru dechovými nástroji. V některých částech (kupř. takt 5 – 6) doprovod pouze zesiluje zvuk sboru, v mnohých jiných částech svou rozdílnou hybností a jinou hustotou faktury (zejm. vyšší) určuje celkový spád hudebního proudu, případně dělí výrazným způsobem skladbu do jednotlivých tektonických bloků.⁹⁵ Avšak nejpodstatnější úlohu má doprovodný aparát na rozhraní jednotlivých sborových frází, kde je spojuje ve vyšší celky a udržuje tím plynulý

hudební tok. Za zmínku stojí zvláštní efekt v hornách (viz Obr.č.9 vlevo) ve třetím taktu, který se ovšem nepodařilo náležitě vyložit a způsob jeho interpretace tak zůstává nejistý.

4. takt

Cor I

ppp

Cor II

ppp

⁹⁵ Velice markantním způsobem se to projevuje kupř. na počátku druhé periody v taktu 11.

III.1.3.3. Smuteční kantáta za kočího Antonína Fleischera

Titulní strana přebalu jednotlivých partů kantáty a titulní strana partitury uvádí dedikaci Antoniu Fleischerovi z Nového Oseka, kočímu opata Mauricia, který zemřel při nějaké nehodě ve věku osmapadesáti let dne 28.dubna 1805.⁹⁶ O něco blíže této události nás přivádí rozšíření dedikace, které najdeme na foliu s libretem pod textem kantáty. Píše se zde o dalším kočím, o Vincentu Türmannovi: *Violenta morte ex infortunio mortuus* (náhlou smrtí při nehodě zemřelý). Můžeme tedy předpokládat, že došlo k neštěstí při nějaké jízdě, při němž zahynuli dva z klášterních kočí. Text kantáty je pak bilancí nad životem a klasicky i promluvou zemřelého k pozůstalým.

Stunden und Tage sind nun vollbracht,
die voll des Kummers, Elends Tracht.

Der Mensch'heit diene ich mit Freud und Lust,
ist da mein Ziel erricht, bricht mir die Brust.

Große und kleine, die mich gekannt,
schätzten die Dienste, die ich bekannt;
ich ritt' und fuhre seit Lebens lang,
wie mich Gehorsam vorbaut, auch Liebe und Dank.

Gattin und Kinder! denkt stets daran,
das Pflicht und Treue, mirs Leben nahm,
lebt wohl und wünscht mir die ewige Ruh,
des Schöpfers Ruf bringt mich euch wieder zu.

*Hodiny a dny jsou nyní sečteny,
byly zahalené ve strasti a bídě.*

*Lidstvu jsem sloužil s radostí a chutí,
můj cíl je vytčen, rozrývá mi to hrud'.*

*Velcí a malí, kteří jste mě znali,
vážte si služby, kterou jsem konal,
jezdil a vozil jsem⁹⁷ celý svůj život,
a poslušně mě předcházela láska a dík.*

*Zeno a děti! Myslete neustále na to,
že povinnost a věrnost mi vzaly život,
žijte blaze a přejte mi věčný pokoj,
Spasitel vás (také) zavolá, to vás přivede
zpátky ke mně.*

Formu skladby lze v zjednodušení shrnout jako dvoudílnou s kodou. Po dvoutaktové předeře v doprovodných nástrojích, která nepřináší víceméně žádný motivický materiál a která spíše jen uvádí do dané tóniny, přichází první, zcela pravidelná osmitaktová perioda. Následující perioda o pravidelném předvětí je v závětí rozšířena jedním sekvencovitým

⁹⁶ Na titulní straně uvedeno: „p defuncto Antonio Fleischer, auriga R.RDD: | Mauritiu, infortunio extincto. | d'anno 1805. Sepulto 30 Aprilis.“ Nad prvním systémem (prvá strana) partitury: „pro defcto auriga R:R:D:D: Mauritiu Abbatis Oss:die 30 Aprilis 1805.“ Pod tímto systémem na téže straně: „Pro defuncto Antonio Fleischer NeoOssecensi | 58 annorum die 28 Aprilis. Rip=an.“

⁹⁷ Tímto způsobem jsme přeložili slova *ich ritt' und fuhre*. Jedná se o dvě synonyma, jejichž význam dnes chápeme v podstatě jako totožný. Je otázka, jak tato slova vnímal Trautzl, který je evidentně i autorem textu.

opakováním první polověty o dva takty.⁹⁸ Následuje koda, jejíž motivický materiál vychází nejprve (v prvních dvou taktech) z typického kodového klišé Trautzlových smutečních kantát, dále pak ze závěru druhé periody.

Harmonické schéma můžeme označit za typické v tomto Trautzlově žánru. Předhra přináší pouhou toniku, jíž jsou rozdány počáteční tóny zpěvákům. Předvětí první periody v krátkem vývoji stihne mimo tonálních funkcí přinést pouze jedinou mimotonální dominantu, a to k subdominantě (takt 5). Závětí je o něco pestřejší a moduluje do dominantní tóniny, v níž začíná i následující perioda (takt 11 až 20). Její předvětí se na malý moment odchýlí do paralelní tóniny k tónině dominantní (g moll; v taktu 12 a 13), okamžitě se však vrací zpět, závětí se v rozšiřující části přesouvá z dominantní tóniny odhodlaně zpět k tónině mateřské. Závěrečná malá věta, kterou bychom mohli chápat jako kodu, opakující text druhé periody a motivicky se k ní vracející, jen utvrzuje hlavní tóninu a dovádí hudební proud k definitivnímu konci.

III.1.3.4. Smuteční kantáta za obchodníka Gotharda

Tato kantáta se hned v několika svých znacích vymyká ostatní smuteční tvorbě J.J.Trautzla. V prvé řadě jde o nástrojové obsazení a s ním související formu. Nejedná se totiž o typické strofické sbory, které Trautzl k podobným příležitostem komponoval podle pevně daného schématu, ale o krátkou sopránovou ariettu, doprovázenou cembalem. Je tedy evidentní, že tento kus nebyl zamýšlen k provozování při rozloučení u hrobu anebo v kostele, v němž při bohoslužbě pro takovéto spíše svěštější laděné skladby nebylo místo. Je pravděpodobné, že příležitostí, při které mohla tato smuteční píseň zaznít, byla spíše nějaká smuteční slavnost; obzvláště tehdy, když poukážeme na vznešenost pohřbívaného bratra (fratelli).

Textová předloha, jak bývá u Trautzlových smutečních kantát časté, je jakousi poslední promluvou zesnulého k shromážděným pozůstalým. Jeho ústřední myšlenkou je to, že jednou všichni po své smrti splyneme v tiché jednotě na věčnosti. Motiv nikoliv vzdálený křesťanskému pohledu na věc, nicméně přesto natolik silný, že vyvolává otázky. V textu nenacházíme žádná slova jako *Bůh, spása, ráj, vykoupení...* Nalézáme pouze *mír, ticho, jednota...* Vpravdě osvícenský pohled na věc!

⁹⁸ Stejný způsob rozšíření periody můžeme najít v kantátě za zemřelého ševce a zpěváka klášterního kůru Josefa Erbarta, klášterního tenoristu.

Inneits Grabes seh'n wir uns wieder,
wo aller Gram und Kummer schweigt,
ja hier umarmen uns Brüder
in friedenvoller Einigkeit.

Uvnitř hrobu se všichni zase uvidíme,
tam, kde všechny hoře a strasti mlčí,
ano, tam se obejmeme s bratry
v míru plné jednotě.

Nach kurzer Zeit erricht euch das Leid,
ihr folget mir in der Ewigkeit.
Dann verschwunden sind die Sorgen
diesre Erden in sanfter, ewiger Ruh.

Po krátkém čase přinášejícím utrpení
mě budete následovat na věčnost.
Pak všechny starosti těchto končin
se rozplynou v tichém, věčném pokoji.⁹⁹

Jak již bylo řečeno, jedná se o jednohlasý zpěv za doprovodu cembala. Souvisle znějící melodii v pomalém tempu, bez pauz určených k mezihrám (jedinou mezihru bez zpěvu můžeme zaznamenat v poslední části skladby), lze zhruba rozčlenit na tři periody. První z nich, zcela pravidelně členitelná na dvě malé věty, je tvořena úsekem od začátku do poloviny osmého taktu. Na tomto místě začíná druhá perioda, jejíž závěti je rozšířeno pětiktovou sekvencí o jeden takt nad rámec přísné vnějškové symetričnosti. Nad ostinátním basem začne poslední, spíše jen tušená perioda. Zpěv končí svůj přednes spolu s jejím předvětím a zmíněná perioda pokračuje spíše formálně, a to pouze v partu cembala. Poslední vstup zpěvu lze považovat jen za jakýsi kodový doslov. Celkovou formu skladby tak můžeme popsat jako malou třídílnou bez návratu.

⁹⁹ Existují dva dostupné zdroje tohoto textu (text psaný pod notovou osnovou zpěvu v partu sopránů, text, který je napsán na samostatném foliu, tedy jako předloha – přiložen do složky uspořádávající celou kantátu), které se víceméně shodují. Lze však při jejich srovnání zaregistrovat drobné rozdíly. Zvláštním případem rozdílnosti je přídavné jméno před slovem *Einigkeit* v posledním verši první sloky. Toto přídavné jméno (alespoň podle smyslu se jedná o přídavné jméno – mate v obou případech počáteční velké písmeno) je složenina dvou slov. Taktéž v obou případech je druhou částí této složeniny *-voller*, první část je v partu zpěvu nečitelná, nicméně lze odhadnout, že začíná písmenem *M*, pokračuje téměř nečitelně, zakončena je *,e'*. Můžeme se dohadovat nad jakýmsi *Monnevoller*, které ovšem nebylo v dostupných slovnících nalezeno. Naopak v samostatném textu lze naprosto zřetelně přečíst uvedené *friedenvoller*, čili plný míru, pokoje. Dalším rozdílem je první verš druhé sloky, kde se setkáváme s užitím stejných slov jiným gramatickým, a tudíž i významovým, způsobem; v jednom případě nahrazení slova synonymem a ve dvou doplnění chybějící slabiky příslovcem. V samostatném textu je uvedena předkládaná verze *nach kurzer Zeit erricht euch das Leid*, ve zpěvním partu je samostatně uvedeno *nur kurze Zeit*, kde je nepotřebná předložka nahrazena příslovce. Dále je slovo *erricht* nahrazeno *auch bringt*. Zde předpokládám přepis a míním, že alternativa měla znít *auch bringt*, což na rozdíl od neexistujícího *bringen* zapadá do smyslu věty dokonale. V tomto verši se pak lze ještě pozastavit nad na obou místech uvedeným malým *,z'* ve slově *Zeit*. Poměrně zajímavým je též přepis na třetím verši první sloky o objetí bratří. V partu sopránů je namísto *wir umarmen* uvedeno *wir umarnern*, které opět považujeme za výsledek chyby při přepisu.

Zpěv úvodní věty začíná na prvním stupni, náhle je však první stupeň zvýšen a směřuje k druhému, zároveň pod tím v doprovodu nejprve zazní sextakord čtvrtého stupně, který se přes chromatické průchodné tóny dostává k dominantě. To vše z počátku zajímavě zastírá mateřskou tóninu, s jejímž fundamentem – tónickým kvintakordem – se setkáváme až na konci první polověty předvětí (v druhém taktu). Počátek druhé polověty hned přináší vybočení do subdominantní tóniny a sestup v chromatických terciích, konec celého předvětí zůstává otevřen dominantou tóniny původní. Následující věta se celá pohybuje v rámci dominantní tóniny, drobná vybočení do její paralelní a dominantní tóniny slouží k cílené chromtizaci doprovodných hlasů v cembalu. V závěru první periody zaznamenáme první melodický vrchol skladby, kde nad slovem *friedenvoller* poprvé krátce zazní vysoké b. Následující perioda ve svém začátku jakoby směřovala do tóniny vystavěné na druhém stupni, ale ještě ve svém předvětí se přes hlavní tóninu dostává zpátky k tónině dominantní. V ní se melodie zpěvu i melodický obsah partu cembala postupně začne rozvíjet pětitaktovou sekvencí s trojím, částečně chromatickým a částečně diatonickým, opakováním modelu a postupně spěje přes hlavní melodické vyvrcholení skladby zpět k mateřské tónině. K růstu napětí před vrcholem značně přispívá i komplementárnost pohybu, kterou zajišťuje polyfonní pojetí dialogu zpěvu a cembala (i vůbec samotných hlasů zaznívajících v cembalu) v této části. Předvětí poslední periody se odehrává nad prodlevou v levé ruce cembala, kde neustále v oktávě zaznívá tónická prima hlavní tóniny. Zároveň první polověta okamžitě moduluje do tóniny subdominantní, následující polověta se vrací zpět. Dále se zpěv na dva takty odmlčí a ozve se v úplném závěru nad koncem chromaticky obalené kadence v cembalu zopakováním posledních slov.

13. takt

The image shows a musical score for piano, measures 13-16. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 13 and 14. The second system shows measures 15 and 16. The piano part features a sextachord in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has a melodic peak in measure 14.

Obr.č.10 Sekvence uzavírající druhou periodu. Pravá ruka postupuje colla voce, levá ruka do hudebního proudu této části přináší dva kontrapunkty (z čehož jeden imitačně pojatý).

Bylo by opět možné poukázat na jeden z možných symbolických aspektů skladby. A totiž právě na již zmiňovanou sekvenci v závěti druhé periody. Přednesení chromaticky zabarveného modelu a jeho trojí opakování ve vždy vyšších transpozicích představuje permanentní narůstání napětí a zcela evidentně i dynamiky. Vše vrcholí při poslední citaci motivku, kdy znovu zazní vrcholové vysoké b v plné síle¹⁰⁰ a následně se po dlouhé době ozve harmonie prvního stupně mateřské tóniny. Toto vše zhudebňuje poslední slovo z věty *ihr folget mir in der Ewigkeit*. Jedná se o naprosto dokonalý popis mimohudební předlohy melodickou linií na způsob barokní afektové teorie. Stejně jako duše stoupá na věčnost, která je vrcholem vši její snahy a cílem celé její cesty, pozemské i posmrtné, tak i melodie zde stoupá z nenápadného piana a jakoby pozemské níže výš a výš směrem ke svému vrcholu a zároveň k mateřské tónině – k pravému domovu, řekněme nebeskému domovu.

Význam kantáty *Innseits Grabes* tkví především v tom, že na jejím příkladě můžeme dobře ilustrovat Trautzlovy poměrně časně¹⁰¹ tendence obohacovat čistě klasicistní sloh svých skladeb prvky, které lze označit za kořeny nového slohu. Zde konkrétně se jedná o zcela neschematické a poměrně volné vedení melodické linie, byť se pohybuje na zcela konkrétním symetrickém základu, a pak o naprosto zřetelně záměrnou chromtizaci¹⁰² (především doprovodu) a nepřetržitý odstředivý harmonický pohyb. Jsou to náznaky hudebně vyjadřovacích prostředků, které se plně rozvinuly v Trautzlově pozdější tvorbě; ta pak do značné míry souvisí již s nastupujícím raným romantismem.

¹⁰⁰ Zde nutno podotknout, že první zaznění tohoto tónu před koncem první periody má charakter spíše ozdobný než vrcholový – jedná se jen o pouhé lehké přelétnutí po tónu ve slabší dynamice.

¹⁰¹ Datace kantáty ji umisťuje do roku 1806.

¹⁰² Melodie zpěvu často prokládána chromatickými melodickými tóny, ještě zřetelněji se to děje v partu doprovázejícího cembala. Začátek skladby je i z tohoto důvodu tonálně méně určitý. V sekvenci v závěti druhé periody se bez jednoho ozvou všechny tóny chromatické stupnice (od b). Tato stupnice se v základní podobě ozve také v předposledním taktu.

III.2. Liturgické skladby v díle J.J.Trautzla

III.2.1. Liturgická hudba J.J.Trautzla

V klášterech se vždy liturgická hudba pěstovala na vyšší úrovni než ve venkovských i méně významných městských kostelech: byla nejen vytríbenější, ale lze obecně konstatovat, že jí bylo podstatně větší množství a ruku v ruce s tím byla i pestřejší. Bylo zprvu nutností, později dobrým zvykem, že podstatnou část hudebního materiálu pro produkci v chrámu obstarával regenschori i svým vlastním kompozičním úsilím. Tato praxe byla sice s postupem času čím dál méně nutná a tím i méně intenzivní, nicméně na počátku devatenáctého století se jednalo stále o fenomén naprosto běžný. Je tedy spodivem, že se z pera Jakoba Trautzla dochovalo tak málo liturgických skladeb. Nelze předpokládat, že se nějak zásadní množství jeho skladeb určených k chrámovému provozu ztratilo; totiž i Trautzlův soupis vlastní tvorby ukazuje na velice řídké zastoupení skladeb určených k liturgické produkci mezi velikým množstvím skladeb duchovních či světských, určených pouze k poslechu a ušlechtilé zábavě. Důvody k tomuto nepoměru můžeme spatřovat nejen v dobové situaci, která často bohaté hudbě při liturgii nepřála,¹⁰³ ale třeba i v osobní Trautzlově orientaci na tvorbu neliturgickou, v níž zřejmě nacházel větší prostor a možnosti pro své umělecké vyjádření.¹⁰⁴

Dochovalo se nám tedy pouhých sedm liturgických skladeb, jejichž autorem je Jakob Trautzl. Jsou to čtyři mše v různých podobách (*Missa brevis in B*, *Missa in B*, *Missa solemnis in C*, *Missa solemnis in C pro zpěvačku Sperlingovou*) a tři vysloveně příležitostné skladby (bernardské *Offertorium in C*, adventní *Rorate coeli* a velkopáteční *Ecce, quomodo moritur iustus*).

Na těchto příležitostných kompozicích vidíme Trautzlovo osobní a možná i klášterní liturgické zaměření. Možná právě tyto momenty v liturgickém roku a jeho obřadech (samozřejmě mimo obligátních slavností a svátků) byly považovány za důležité a hodné vyšší pozornosti. *Offertorium in C* jako část mešního propria o svátku svatého Bernarda se podílí na vytváření slavnostní atmosféry při oslavách o osecké pouti. Tento moment je tím nejvhodnějším cílem k zaměření příležitostných kompozic, a to i mešního charakteru.

¹⁰³ Viz kapitolu *Hudba v oseckém klášteře, zvláště za působení J.J.Trautzla (Období působení J.J.Trautzla)*, kde je tato problematika podrobněji rozebrána.

¹⁰⁴ V případě Oseka se tak evidentně kůrový provoz nijak nevázal na regenschoriho (Trautzlovu) tvorbu. Už z Trautzlova soupisu jeho vlastních arranží se dovídáme o Mozartových mších nebo další liturgické hudbě Vaňhala či Zimmermanna. Bohatý fond hudebnin klášterního kůru poskytoval ohromné množství dalšího materiálu s liturgickou hudbou.

Rorate coeli je introitem k mariánské adventní mši. Mariánský kult byl vždy v cisterciáckém prostředí velice silný, konečně všechny cisterciácké klášterní kostely jsou zasvěceny Mariinu nanebevzetí. Výrazem této orientace může pak být i kompozice adventních rorát. *Ecce quomodo moritur iustus* je responsoriem, vztahujícím se k velkopátečním obřadům. Velký pátek byl v oseckém klášteře i po hudební stránce vždy významný den. Právě na Velký pátek se v opatském kostele provozovala velká oratoria (Trautzlův *Saul, Miserere*, Haydnových *Sedm posledních slov* atd.). Mše se tento den nekoná, speciální obřady se dějí bez instrumentálního (i varhanního) doprovodu. Aby acapellový zpěv plně nahradil svou krásou a pestrostí figurální hudbu, bylo důležité věnovat skladbám k těmto obřadům zvláštní pozornost, zřejmě i kompoziční. Trautzlůvo *Ecce quomodo moritur iustus*, které až nápadně vystupuje z jeho ostatní liturgické tvorby svou progresivností, je dokonalým výsledkem takového zájmu. Nejnosenějšími skladbami Trautzlůvy skromné liturgické tvorby však zůstávají mše.

Každá ze tří Trautzlůvých mší reprezentuje poněkud odlišný hudebně formový typ zpracovávající mešní ordinárium. *Missa brevis in B*¹⁰⁵ se omezuje na pouhé dvě úvodní části ordinária, a to na *Kyrie* a *Gloria*. Prosté zpracování textu v jedolitém, na čísla nečleněném hudebním proudu odpovídá i celkově menšímu časovému rozměru. Jednotlivé části *Missa in B* (s doprovodem již nikoliv pouhých smyčců, ale i hoboju a lesních rohů) mají strukturu podstatně členitější, což souvisí především s výrazně větším rozměrem a závažností celé kompozice. Přesto však jednotlivé části jsou spojeny v jeden celek, aniž by byly ty rozměrnější z nich rozčleněny na jednotlivá, samostatná a uzavřená, čísla. Tento postup pak vytváří dojem precizní prokomponovanosti a promyšlenosti díla. Jedolité, bezčíselné uspořádání je zachováno i v Trautzlůvě nejrozměrnějších mešních kompozicích v *Missa solemnis in C* z roku 1797 a ve mši stejného názvu z roku 1812, věnované francouzské zpěvačce „výborné pověsti“ Sperlingové.

Missa solemnis in C 1797 přirozeně zhudebňuje všechny části mešního ordinária. *Kyrie* uplatňuje klasickou trojdílnou formu, reflektující trojdílnost textové předlohy. Nicméně i ve střední části, obvykle věnované sólu, je uplatněn celý sbor; tím je poněkud setřena ostrá hrana mezi *Christe* a *Kyrie II* – jedno vplývá do druhého, což značně podporuje celkovou soudržnost, která není zajištěna obvyklým způsobem – přítomností motivického návratu mezi krajními díly. *Gloria* je uvedeno účinně crescendující synkopickou předehrou, první verš zpívá sbor v unisonu. Celá tato část je prokomponována v jedolitý proud, většina její faktury

¹⁰⁵ Viz rozbor v samostatné podkapitole (III.2.2.2).

je homofonní, občas se setkáme s imitačními nástupy jednotlivých hlasů. Závěr této části tvoří



fuga na slovo *amen*. Fugové téma (viz Obr.č.11

vlevo) je odvozeno z mešních chorálních responsorií, zachovává starý hebrejský akcent na druhé slabice, a tak dokonale odkazuje k tradici chorálních ordinárií. *Credo* taktéž již od úvodní intonace plyne v jednolitém proudu, přerušovaném pouze občasnými výstupy sólistů. *Sanctus* jak bylo zvykem začíná v mírném tempu, značné oživení přichází s druhým veršem *Pleni sunt coeli*. *Osanna* je charakteristické imitačními nástupy. Následuje *Benedictus* zpívané sólovým altem a druhé navazující *Osanna* odkazuje motivicky na první v závěru *Sanctus*. *Agnus Dei* zhudebňuje celý text včetně posledního verše *dona nobis pacem*. Ovšem poté následuje ještě jedno zhudebnění tohoto verše (*Dona*) a tím je vytvořeno samostatné číslo, které působí jako koda celého cyklu, který tak efektně uzavírá.

Missa solemnis in C je titulním listem své partitury¹⁰⁶ datována do července roku 1797. Na témže místě se dovídáme i o konkrétním účelu této kompozice: byla určena ke slavnosti sv. Bernarda roku 1797. (Je vcelku pravděpodobné, že při této příležitosti zazněla i v dalších letech.) K tomuto svátku v témže roce bylo určeno i již zmiňované slavnostní *Offertorium in C*. Na základě této přesné datace můžeme naprosto konkrétně rekonstruovat velkolepou liturgii, která v Oseku proběhla při jedné z největších cisterciáckých slavností v roce 1797.

Všem Trautzlovým mešním kompozicím je společná jednolitost hudebního proudu v jednotlivých částech mešního ordinária. Dalším velice výrazným, typickým prvkem všech mší je zahrnutí úvodních veršů částí *Gloria* a *Credo* do kompozice jako takové. Obecně byla též poměrně častá ta praxe, že úvodní intonaci *Gloria in excelsis Deo* či *Credo in unum Deum* zpíval chorálně kněz a figurální skladba bezprostředně navazovala následujícími verši. Trautzl ve všech svých mších přenechává kněžskou intonaci výhradně sboru, který její text prezentuje v průrazném unisonovém zvolání.

Vybrali jsme dva příklady z liturgické tvorby Jakoba Trautzla, jeden reprezentující skupinu liturgických skladeb příležitostných – *Ecce quomodo moritur iustus*, a jeden příklad z mešní tvorby – *Missu brevis in B*. Tyto dvě skladby jsme spartovali (spartace uvedeny v *Notové příloze*) a v následujících dvou podkapitolách podrobněji rozebrali.

¹⁰⁶ Praha NM-ČMH XXXII E 109

III.2.2. Rozbory vybraných liturgických skladeb

III.2.2.1. *Ecce quomodo moritur iustus*

Tato skladba zhudebňuje text responsoria k obřadu uctívání kříže na Velký pátek. Tradičně je tedy a capella, neboť liturgie Velkého pátku nedovoluje (obzvláště pak v přísném cisterciáckém prostředí) užívání hudebních nástrojů. Je pravděpodobné, že mezi skladbu a její (možná i vícečetné) opakování byl vložen text veršů, přínaležejících v liturgii k tomuto responsoriu. Jednotlivé verše byly zřejmě prováděny chorálně (sólista nebo sborový jednohlas), jednak pro nutný kontrast ve vcelku rozsáhlé kompozici (jinak čtyřhlasé), jednak jako výraz sepjetí s tradicí prostoty velkopáteční liturgické hudby.

Forma skladby je zřetelně trojdílná, výrazné přeryvy mezi jednotlivými díly jsou tvořeny především tempovými proporcemi. Krajní díly jsou v tempu *Adagio, ma non tanto* (respektive *Tempo primo*), střední díl pak v tempu o něco hybnějším – *Andante*. Kontrast nacházíme i v tonálním plánu, který tuto trojdílnost naprosto přesně kopíruje. Úvodní díl se z počátku pohybuje v oblasti hlavní tóniny (*Es dur*), záhy ji však opouští a postupně zmoduluje do tóniny dominantní (*B dur*), v níž je i zakončen. Střední díl se odehrává na poli dominantní tóniny a zůstává v ní, aniž by moduloval zpět. Závěrečný díl přímo nasazuje opět v původní – hlavní – tónině, v které je přirozeně ukončena i celá skladba závěrem tohoto dílu. V rámci této velké trojdílné formy s návratem pouze tempovým a tóninovým, který zřejmě kompenzuje nepřítomnost návratu motivického, můžeme vysledovat další formotvorné členění jejích dílčích částí, v jejichž rámci bychom našli i spjatost v oblasti melodického a harmonického materiálu.

Prvý díl začíná čtyřtaktovou homofonní introdukcí ve slabé dynamice, vystavěné pouze na tónickém kvintakordu, kde sbor společně a jednotně poutá pozornost posluchače: *hle, hle*. Následuje devítitaktový blok (takt 5 – 13) s polyfonním úvodem: hlasy nastupují s postupně rostoucí dynamikou v přísné umělé imitaci od nejvyššího po nejnižší, v závěru se sjednotí v homofonní sazbě (*forte*), poslední dva takty této části kontrastně vstoupí do *pianissima* a modulují do dominantní tóniny (*B dur*). V *mezza voce* nasazuje další, rozšířená, dvanáctitaktová věta (takt 14 – 25). Její struktura je podobná větě předchozí, nicméně je symetricky převrácená: úvodní (zcela pravidelná) polověta posouvá tonální dění do *g moll*,¹⁰⁷ druhá část periody na svém začátku opět využívá imitace. Nyní však jde o pouhá dvě pásma homofonně vedených hlasů (S + T a A + B), která jsou ke všemu rytmicky i textově shodná –

¹⁰⁷ Tónina na třetím stupni tóniny mateřské, paralelní k tónině dominantní.

liší se pouze pravidelným střídáním ve stagnaci a melodickém pohybu. Druhá část periody rozděluje slovo *moritur* četnými pomlkami a vytváří tím velice jemný a přesto napjatý výraz. Opět imitačním zpracováním je následující perioda (takt 26 – 34) rozšířena nad rámec klasické symetrie. Je vystavěna z dvojtaktového modelu, který se v umělé dvoupásmové imitaci (tentokrát S + A a T + B) opakuje až do závěrečného homofonního sjednocení. Ve stejnotextové syrytmii pokračuje hudební proud, často rozrýván prudkými dynamickými kontrasty, poslední částí prvního dílu (takt 35 – 46) až k jeho konci na tónice dominantní tóniny.

Střední díl skladby již nepřináší v podstatě žádné polyfonní úseky, omezuje se na práci hofonní. Je zahájen dvěma takty, v nichž zazní ústřední motiv; z něho je vypracována celá tato část skladby. Po úvodních dvou taktech jsou všechny čtyři hlasy exponovány sólově, postupně shora dolů rozkládají tónický kvintakord se slovy *et nemo*. Na tuto sólistickou plochu navazuje opět zmiňovaný hlavní motiv, je organicky pozměněn a dále rozpracován do nesymetrické a silně naléhavé až dramatické části, využívající hustě seskupených disonancí (zejm. zmenšených septakordů) a sestupné sekvence k uvolňování napětí. (Takt 54 – 64.) Po této vzepjaté střední části se úvodní motiv vrací v čisté, původní podobě, vzápětí je rozpracován ve zkrácenou závěrečnou periodu. Formu bychom tak zhodnotili jako trojdílnou s návratem, přičemž podstatně rozsáhlejší střední část je rámována materiálem výrazně úspornějším.

Tempovým a tonálním návratem zaujme třetí díl skladby, nastupující v taktu 71. Jeho forma by se dala interpretovat jako dvojdílná se zkráceným a upraveným opakováním jediné části anebo jako trojdílná s návratem, v níž střední část je zkrácena na méně významnou epizodu. Trojdílnosti nasvědčuje dynamické rozvržení, neboť pianissimové takty potenciální střední části jsou rámovány ve forte znějícími bloky, na počátku zcela totožnými. Úvodní část moduluje do dominantní tóniny, ve střední části opět (jako v prvním dílu skladby) zaznamenáme tendenci směřování k tónině na třetím stupni (*g moll*), na jejím konci se však hudební proud dostane k tónice dominantní tóniny. Návrat přináší opět hlavní tóninu, lehké vybočení zpět k dominantě při slovech *et in Sion* je dokonale překryto plagálním závěrem v rámci hlavní tóniny – v pianissimu.

Skladba *Ecce quomodo moritur iustus* na sebe v rámci Trautzlova díla upozorňuje hned několika aspekty. Čtyřhlasá sazba a capella, která v této době obecně ještě není tak častá, je vysvětlena v úvodu tohoto rozboru. Setkáváme se i s jinými skladbami, byť ne přímo liturgickými, které nemají instrumentální doprovod, vždy ale jde o situaci, v níž je užití pouze

zpěvních hlasů míněno jako gesto, které symbolicky vyjadřuje nějaký skrytý význam.¹⁰⁸ Tato čistě vokální sazba pak ovšem vyžaduje specifický způsob zpracování hudebního materiálu. V tomto kontextu nás zaujmou poměrně časté (alespoň v prvním dílu skladby) a v rámci tempa i rozsáhlé pomlky – odmlčení se – v hudebním proudu (kupř. takt 22 – 24). Tento jev v hudbě doprovázené nějakým instrumentálním aparátem je v podstatě nevýznamný (hudba plyne v doprovodu dál bez jakéhokoliv přerušení i při delším odsazení vokální složky), v hudbě čistě vokální může však působit destruktivně na tektonickou jednotu skladby. Opět je nutno hledat buď skrytý význam symbolický anebo i ryze praktický. V případě této Trautzlovy skladby bychom možná našli odůvodnění tohoto jevu v uvědomělé práci s prostorovými – akustickými dispozicemi opatského kostela. Zmiňované pauzy v hudebním toku byly vyplněny echem, které je velice efektně přemostovalo a vůbec vytvářelo specifické ozvláštňení kompozice.

Do jisté míry výlučně (nikoliv v kontextu liturgické hudby, ale v kontextu celé Trautzlovy tvorby) působí i faktura skladby. Značná část jejího prvního dílu (viz výše) je vypracována polyfonním způsobem. Již na samotném začátku máme imitačně zpracovaný nástup všech čtyř hlasů, dále se setkáváme s dvěma polyfonními pásmy vždy dvou a dvou paralelně vedených hlasů. Jedná se o polyfonii přehlednou a zcela nekomplikovanou, dokonce někdy zmírňovanou i tím, že ve všech hlasech zároveň zaznívá stejný text a pouze melodické linky se chápou kontrapunkticky. Užitá polyfonie je výhradně imitační a omezuje se na kratší úseky, které postupně vplývají do homofonie. I toto zpřehledňuje situaci a činí fakturu méně komplikovanou, klasicistně přehlednou.

Pestrá a zajímavá je i harmonická stránka skladby. Nacházíme v ní velké množství modulací různých druhů, časté disonantní střety i pestrý akordický materiál. Velmi často je užíván zmenšený septakord, ve funkci septakordu na sedmém stupni pak jako modulační prostředek. Velice zajímavý harmonický průběh má část skladby mezi takty 22 a 27 (viz Obr.č.1). Tato část již probíhá v rámci dominantní tóniny, harmonické postupy jsou pak v tomto kontextu velice nezvyklé. Prvý akord, který vidíme na *Obr.č.1* je dominantním septakordem k dočasné tónice (kvintakord *B dur*), je klamně rozveden do kvintakordu na sníženém šestém stupni (souvislost s *b moll*). Tento kvintakord se pak stává frygickým kvintakordem k *F*, čímž je zahájena modulace do tóniny dominantní k *B dur* – do *F dur*. Frygický kvintakord je pak velice jemně (a to tak, že to téměř zastírá jeho funkci) spojen se septakordem na sedmém stupni (třetí akord – takt 24). Ten zůstává opět nerozveden: je

¹⁰⁸ Viz rozbor *Smuteční kantáty za tenoristu Josefa Erberta*.

převeden do mollového kvintsextakordu vystavěném na tónice a až ten se průtahem dostává dočasné tónice – dominantní kvintakord k *B dur*, v níž se odehrává tato část skladby. Neurčitost a nevyhraněnost těchto spojů v kombinaci s rytmem a již rozebranými pauzami přináší velmi zvláštní druh napětí. To je završeno opět velmi nezvyklým spojem, který nacházíme mezi takty 25 a 26. Jedná se v podstatě o skok do tóniny na druhém stupni. Ta ve funkci paralelní tóniny k *B dur* umožňuje postupný návrat k hlavní tónině této části skladby.

Obr. č.12 *Ecce quomodo moritur iustus*, takt 22 – 27.

Úsek skladby mezi takty 55 a 64 (viz Obr.č.2) do ní vnáší také velice nezvyklé a účinné prvky. Celý střední díl, jehož částí je tento úryvek, se odehrává na poli *B dur*. Obzvlášť dva jevy zde stojí za povšimnutí. Za prvé enharmonická modulace, která nastává v taktu 57. Naší části předešlý dominantní kvintsextakord je chromaticky převeden na zmenšený kvintsextakord v dominantní funkci (sedmý stupeň) k paralelní tónině – *g moll* – (takt 55). Tato disonance je udržena přes celý následující takt a přes značnou část taktu dalšího. Na poslední čtvrtce taktu 57 můžeme zaznamenat dvě změny: zatímco alt a bas leží na stejných tónech, v sopránu dochází k enharmonické záměně tónu *es* za *dis* a tenor postupuje o půltón níž s tónu *c* na *h*. Zmenšený kvintsextakord je tak převeden na dominantní sekundakord odvozený z *H dur*, který je přísně rozveden do *e moll* v první polovině taktu 59. Další spoj, ještě v rámci tohoto taktu, vytváří opět dominantní harmonii (konkrétně zmenšený terckvartakord sedmého stupně) – tentokrát k *d moll*. Rozvedem je tak sextakord *d moll* (takt 60), ten je opět převeden na zmenšený terckvartakord, nyní vystavěný na tónu *f*, tudíž zastávající dominantní funkci k *c moll* (do *c moll* rozvedeno v taktu 61). Tímto způsobem je vytvořena jakási volná sekvence s modelem, který je evidentním vrcholem fráze, a trojí transpozicí, která celotónovými postupy basu a kontrastně půltónovými postupy tenoru shora dolů v modelu exponované napětí uklidňuje a pozvolna připravuje opětovný nástup hlavní

tóniny. Ten je ještě oddálen přísně vedeným klamným spojem v taktu 62 a zmenšeným kvintsextakordem na sedmém stupni k dominantě (takt 63 - 64).

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 55 and the second at measure 60. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The harmonic language is complex, featuring chromaticism and dissonance, particularly in the later measures (62-64) mentioned in the text.

Obr.č.13 *Ecce quomodo moritur iustus*, takt 55 – 64.

Všechny výše popisované jevy z oblasti harmonie i polyfonie svědčí nejen o Trautzlově bohaté invenci a důmyslném způsobu kompozice, ale také o schopnosti efektně využít okolností, které by dokonce za jistých okolností mohly být i na škodu věci. Některé harmonické postupy pak můžeme v rámci Trautzlovy tvorby považovat za velice progresivní a zajímavé, vymaňující se z čistoty slohu klasicismu. Je spodivem, že se tak děje zrovna ve skladbě liturgické.

III.2.2.2. Missa brevis in B

Missa brevis in B je zhudebněním pouhých dvou prvních částí mešního ordinária: kyrie a gloria, přičemž text těchto dvou částí je ponechán kompletní. Při liturgickém provozu byly s největší pravděpodobností na místa v této skladbě nezhudebněná doplňovány příslušné chorální zpěvy anebo (což se jeví jako méně pravděpodobné) kusy z jiných figurálních zhudebněních mešního ordinária.

Nástrojové a sborové obsazení je pro tento útvar méně slavnostní mše v době vzniku skladby typické. Text přednáší obligátní smíšený sbor se sólisty, je zde ovšem nutno

podotknout, že se zde v drtivé většině setkáváme pouze se sólovým sopránem, altem a tenorem. Bas se vyskytuje pouze v tutti, jako součást „soli“ pouze v kratičké větě na konci *Gloria*.¹⁰⁹ Obsazení orchestru je zredukováno na hlas prvních a druhých houslí a varhanní continuo, o němž se můžeme téměř s jistotou domnívat, že obsahovalo i některé basové smyčcové nástroje (nejspíš pouhý kontrabas). Toto obsazení s vynechanými violami můžeme najít kupř. v některých Mozartových krátkých mších a ostatně i u jiných skladatelů.

a) Kyrie

Forma první části mše – *Kyrie* – zcela respektuje, jak je obvyklé v drtivé většině zhudebnění mešních cyklů, trojdílnou strukturu textu. Úvodní díl se celkově nese ve forte-dynamice s pravidelným kontrastním střídáním *soli* a tutti. Naopak střední díl, zhudebnující slova *Christe eleison* je přednesen pouze sólisty a celková dynamika je nižší – *piano*. Třetí díl se v rámci úzu i smyslu textu motivicky navrácí k části první a ve velké dynamice přednáší jako první díl opět slova *Kyrie eleison*. Struktura je zcela jasně trojdílná a i formu tedy můžeme označit za velkou trojdílnou s návratem,¹¹⁰ nikoliv doslovným, spíše volnějším a výrazně obohacným.



Obr.č.14 Prvých osm taktů *Kyrie*, v nichž soprán exponuje ústřední motiv celé skladby

První díl (takt 1 až 34) začíná ihned bez předehry zpěvem sólového sopránu přehledně uspořádaným do pravidelné osmitaktové periody, která přináší ústřední motiv celé skladby, od něhož se odvíjí veškeré dění v celém prvním a třetím dílu. Tuto periodu vzápětí v poněkud pozměněné podobě¹¹¹ opakuje celý sbor. Lze říci, že je tím vytvořen zcela organický celek – dvojperioda. Podobný vztah, i když v poněkud volnější variantě (motivická spřízněnost je podstatně méně výrazná), nacházíme u dvou následujících period. Nejprve zazní osmitaktové tenorové sólo a po něm opět celý sbor. Poslední dvojtaktí zpívajícího sboru je zopakováno a

¹⁰⁹ Tato praxe malé zaangažovanosti sólově vystupujícího basu může souviset s obsazením osekého chrámového sboru (viz Trautzlův seznam hudebních individuí a kapitolu zabývající se jeho rozbořením).

¹¹⁰ Možná by bylo možné se dohadovat i nad formou čtyřdílnou s návratem (v tomto případě dvojím po sobě), ovšem my chápeme (už podle logické struktury textu) závěrečný díl jako pouze rozšířený s přímo a tvrdě prezentovaným přeryvem při návratu do mateřské tóniny.

¹¹¹ Závěti je napoprvé (sopránové sólo) otevřeno dalšímu vývoji tím, že je završeno otevřeným polovičním závěrem na dominantě; napodruhé (sborový vstup) je celý hudební proud závěti usměrněn k tonickému kvintakordu.

tím se poslední perioda prvního dílu rozšiřuje na deset taktů. Toto rozšíření i jeho předloha mají značně výrazný kodový charakter, zcela přehledně se tak uzavírá první díl skladby.

Druhý díl (takt 34 až 59) je zahájen čtyřtaktovým úvodem v doprovodu smyčců a varhan. Následuje první, pravidelná perioda v sólovém altu, po níž se připojuje sólový tenor v opět čtyřtaktovém úvodu k následující periodě. Ta na sebe již v předvětí upoutává pozornost velice působivým sekvencovitým imitačním prostřídáním tenoru a altu, které vyústí do opět rozšířeného závětí s četnými melodickými ozdobami a jemnostmi uzavírajícího celý druhý díl skladby.

Třetí díl (takt 60 až 105) je vzhledem k tomu, že se celý odvíjí od myšlenky předestřené úvodním sopránovým sólem v prvním oddílu Kyrie, obzvláště motivicky úsporný. V prvních dvou periodách, obou zpívaných celým sborem, se toto téma ozve ve dvou různých variantách, utvořených stejným způsobem jako při prvním vstupu sboru na začátku Kyrie,¹¹² v dominantní tónině. Miniaturní, v podstatě jednotaktová, acappellová vsuvka s fermatou na posledním akordu (podpořeném varhanami) otvírá pole působnosti doslovnému návratu hlavní myšlenky skladby: nejprve zazní v sopránovém sólu, posléze ve sboru. Ten její druhou část zopakuje v jakémsi echu (piano bez instrumentálního doprovodu) a hned se vrací do forte a stejným způsobem jako na konci prvního dílu uzavírá celou skladbu. Dál už jen orchestr potvrdí tóniku třemi připojenými akordy.

Souhrnně lze harmonický průběh první části popsat jako cestu od hlavní tóniny k dominantní. Úvodní sopránové sólo i následující sbor nám přinášejí pouze jedinou mimotonální dominantu – ke druhému stupni, jinak se vše odehrává zcela přísně na poli B dur. Lehké tonální zvlnění dokonce s letným náznakem chromatiky nám přináší tenorové sólo, které již ústí do tóniny dominantní. Tu jen utvrdí závěrečný vstup sboru. V F dur nastoupí i předehra k druhému dílu, končí jaksí neurčitě – bez tónické tercie – na čistém prvním stupni. Altové sólo okamžitě nastupuje již v tónině stejnojmenné: f moll. Při nástupu tenoru se hudební vývoj přesouvá do její paralelní As dur a v závěru tohoto kratičkému dua se vrací zpět k f moll. Nastává opět prostřídání stejnojmenných tónin, tentokrát tedy zpět do F dur, do původní dominantní tóniny. V ní proběhnou první dvě periody třetího dílu skladby a následující acappellová vsuvka přímo a tvrdě přinese dominantu mateřské tóniny. Další harmonický vývoj je totožný s tím, co se odehrálo na začátku skladby, pouze s tím rozdílem, že závěr nepřináší žádnou modulaci, ale naopak bezpečné utvrzení hlavní tóniny.

¹¹² Předvětí je zachováno ve víceméně stejném stavu, závětí je naopak volně přizpůsobeno dalšímu vývoji.

b) Gloria

Je dobře možné konstatovat, že souhrnná forma druhé části – *Gloria* – je s formou *Kyrie* víceméně totožná. Konkrétní výplň jednotlivých částí (a to je dáno především jinou strukturou textu) je jinak rozsáhlá a i její uspořádání v těchto částech je odlišné, nicméně i tak je patrná stejná trojdílnost s návratem, a stejně tak i lehký přeryv v poslední části a po něm doslovný návrat úvodu první části, který jakoby evokoval čtyřdílnost. Ovšem motivická spjatost a vůbec celkový průběh jednoznačně odkazuje na pouhé značné rozšíření poslední části, byť s méně obvyklým uvedením nejprve tématu rozmělněného mezi mnohým méně příbuzným materiálem a teprve pak jeho čisté podoby ve formě prostého opakování.



Obr.č.15 Úvodní unisonové zvolání celého sboru i orchestru nahrazuje chorální intonaci celebranta

První díl (takt 1 až 36) začíná mohutným trojtaktovým zvoláním *Gloria in excelsis Deo* v unisonu nejen celého sboru, ale i orchestru.¹¹³ Následující, obzvláště kontrastně zhudebněný verš zpívá sólový soprán a sólový alt v rámci symetrické šestitaktové periody. Po ní naskočí téměř ničím nerušený řetězec tří těsně navázaných period. Zajímavé je spojení prvních dvou z nich, které lze obě označit za pravidelně symetrické, ovšem s tím, že takt 17 je společný oběma a obě se v něm překrývají.¹¹⁴ Naopak v taktu 25, kde se stýkají druhá a třetí z těchto period, se jedná (už kvůli nástupu celého sboru) v kontextu třetí periody o pouhé předtaktí. Ta je rozšířena o čtyři takty trojím *Jesu Christe*: nejprve dvakrát sólisté, pak celý sbor, který tím ukončuje celý první díl skladby.

Druhý díl (takt 36 až 61) je otevřen unisonovou dvoutaktovou předehrou v orchestru. Toto unisono pokračuje i nadále přes celou první periodu, ovšem v podstatně hybnějším duchu, a tvoří jakýsi kontrapunkt k paralelním terciím sólového altu a sólového tenoru. Je zde vytvořena osmitaktová polyfonní plocha, která může připomínat obdobné místo v prostředním dílu *Kyrie*. Stejně tak toto ztenčení faktury do unisona a zároveň sólové obsazení zpěvních

¹¹³ V partu prvních i druhých houslí nalezneme tutěž melodickou kostru pouze obalenou figuracemi, tudíž je možno do orchestrálního unisona zahrnout všechny smyčce.

¹¹⁴ Prvá z těchto period končí v taktu sedmáct těžkou dobou, a tudíž jí evidentně tento takt patří. Zároveň však navazující perioda zaujímá větší část tohoto taktu než prvá a ke všemu zde přináší poměrně značné množství textu. To nás přivádí k názoru, že jen stěží lze chápat vše, co se z této periody odehrává v taktu 17, jako pouhý auftakt.

hlasů vytváří obdobný, ovšem ne tak příkrý dynamický schod, který nalézáme na rozhraní prvního a druhého dílu *Kyrie*. Dynamický kontrast prvního a druhého dílu *Gloria* se stává evidentním, když hudební tok dospěje k další periodě, tentokrát sborové, s předepsaným pianem. Poslední perioda druhého oddílu je spíše formálním útvarem: její první dva takty, které zpívá pouze soprán s altem, jsou relativně uzavřenými. Následující dva takty jsou víceméně jen přípravou k závěrečné gradaci a další čtyři (vnitřně i textově spjaté) střední díl *Gloria* uzavírají směřováním k forte.

Třetí díl (takt 62 až 95) je uveden náznakem úvodního unisonového zvolání sedmitaktové drobné věty, jíž k vnějškové symetričnosti chybí jeden takt v závěti. V taktu 68 nastupuje ve svém závěru jedním taktem mezihry sólově znějících prvních houslí rozšířená perioda, která asociuje souperiodi z prvního dílu skladby (především rychlým pohybem textu a specifickým způsobem řetězení drobnějších – často dvoutaktových – motivů ve vyšší celky). Její poslední akord je oním přeryvem, který nejen navrácí hudební tok do mateřské tóniny, ale který především připravuje přesnou citaci úvodu celé skladby. Se slovy *Cum Sancto Spiritu* se ozve výrazné trojtaktové unisono, na něž navazují kontrastní sóla v již známé šestitaktové periodě. Tentokrát se stejným motivickým materiálem, ale rozdílným obsazením: jde o dvojzpěv tenoru s basem. Předvěti poslední periody zpívají opět sólové hlasy: soprán a alt. V závěti, které je s předvětim až na svůj závěr totožné, naposledy vystoupí celý sbor ve vši mohutnosti. Poslední dva akordy (poslední *amen*) je jakousi kodovou tečkou za celou mší.

Harmonický tok části *Gloria* je stejně průzračný jako v části předchozí. Několik prvních period se odehrává v bezpečí mateřské tóniny, a to beze všech vybočení a komplikací. Až v devatenáctém taktu nastává jistý zlom, nejprve modulace do dominantní tóniny a z ní vzápětí (takt 25) do tóniny vystavěné na druhém stupni. Poslední perioda prvního dílu přináší krátké vybočení do její paralelní tóniny (*Es dur*), svou rozšiřující částí se vrací zpět do tóniny druhého stupně (*c moll*). V této tónině přetrvává i první, polyfonně laděná perioda středního dílu, přednášená sóly. Celý sbor nastupuje v taktu 46 již do její paralelní *Es dur*. Tato tónina převládá až do nástupu třetího dílu skladby, který ji do svého úvodu přejímá; až v závěru druhé drobné věty se postupně přechází ze subdominantní tóniny *Es dur* k mateřské *B dur*. Závěr třetího dílu, který je z větší části návratem úvodu, se celý odehrává v hlavní tónině, z níž již nijak nevybočuje.

Obě části této krátké mše jak vidno z formového a harmonického rozboru nesou mnoho shodných znaků a ještě více vzájemných podobností. Nápadná je totožnost formové struktury, která sama o sobě upoutává jistou zvláštností posledního dílu. Ten je výrazným

způsobem rozčleněn na dvě části korunou a následujícím návratem úvodních motivů v přesně citované podobě. V tomto okamžiku by se mohlo nabízet několik způsobů chápání formového členění. Již zmiňovanou alternativou je čtyřdílné chápání skladby, z něhož nám vyplývá schéma: A – B – A' – a (pouze úvodní část) – k (koda – nový materiál). Méně vhodné¹¹⁵ by bylo členění: A – B (pod nějž se zahrne jak nový materiál tak jistá práce s materiálem původním) – a – k. Ovšem z logiky textu v *Kyrie* jednoznačně vyplývá ve formovém rozboru naznačená vyrovnaná třídílnost, a tak se (kvůli vzájemné podobnosti forem) i v případě *Gloria* přikláníme k interpretaci uvedené v rozbořech jednotlivých částí. Při srovnávání forem obou částí ještě nutno podotknout, že lze v hudebním textu pozorovat formovou stránku *Kyrie* jako vytříbenější a přehlednější, což je ovšem nutným důsledkem struktury textové předlohy. Zatímco v případě *kyrie*, kde jsou k dispozici jen tři slova, skladatel může tvořit a opakovat text dle libovůle, v případě *gloria* je vázán obsáhlostí textu, jenž musí být sdělen celý a jenž zároveň není členěn do pravidelných, logicky uspořádaných bloků.¹¹⁶ Jakákoliv forma je jakýmsi nutným zpracováním, které ovšem musí být zákonitě přizpůsobováno a které konec konců může být jen jedno z mnoha.

Způsob motivické práce je především expoziční. V průběhu obou částí je posluchači předloženo velké množství myšlenek. Ty si samozřejmě nejsou cizí, organicky na sebe navazují a vytvářejí vyšší celky. Zároveň se můžeme setkat i s jistými evolučními tendencemi, které se ale velice často omezují na pouhé reminiscence již uvedených motivů a jejich spojování s novým materiálem. To je časté zejména ve třetích částech (jak *Kyrie*, tak *Gloria*). Melodiku můžeme hodnotit jako povětšinou symetricky pravidelnou – periodickou. Vzhledem k množství textu a jisté rozlohové omezenosti formou krátké mše lze hovořit o melodice spíše sylabické než melismatické (obzvláště v části *Gloria*). Dynamický vývoj¹¹⁷ je určen především střídáním sóla a celého sboru. Toto jsou dvě kontrastní zvukové hladiny, které jsou jen na několika málo místech rozšířeny dynamickým označením přednesu pro celý sbor. Orchester se plně podřizuje a vypsána dynamika zpravidla kopíruje vývoj ve zpěvních hlasech. Naopak velice výrazným a důležitým přínosem partů doprovodných nástrojů je pohyb při figurativní výplni harmonie či zpestření melodií, který má velice významný vliv na tektonickou výstavbu jednotlivých bloků skladby. A tak se zde střídají, jak je zcela zřejmé

¹¹⁵ Pro případ *Gloria* zcela nevhodné, v případě *Kyrie* snad přijatelné, ovšem za cenu rozporu s logikou textu.

¹¹⁶ Toto samozřejmě platí pouze v případě krátké mše, kde se předpokládá nepřetržitý a rámcově celistvý proud hudby. V případě číslové mše, složené ze sborů, árií atd. je tato poznámka zcela bezpředmětná.

¹¹⁷ Viz formové rozbořování jednotlivých částí.

z hustoty faktury,¹¹⁸ části lyrické v pomalém čtvrtkovém pohybu i části dramatické či výsostně slavnostní v pohybu zvukově vydatných šestnáctin. Často se pak toto střídání děje v přímém kontrastu.

Missa brevis in B, či jak ji Trautzl sám nazval, *Messa picollo* je rozkošnou ukázkou krátké mše komorního zaměření. Jakkoliv je většina jejích vyjadřovacích prostředků svázaná se slohem klasicismu, vytváří tato kompozice velice originální typ, který se pohybuje na hranici slohu následujícího. Tato progresivita na sebe však nijak nestrhává pozornost, nesetkáme se zde s žádnými dramatickými zvraty, ani falešným patosem. Spíše je nám zde ukazována prostá, jednoduchá zbožnost bez jakýchkoliv póz či křiklavých snah.

¹¹⁸ Viz partituru v příloze.

Závěr

Na základě výše předložených faktů, získaných prací s prameny i rozbory konkrétních děl, můžeme učinit závěr, že osoba skladatele Jakoba Trautzla je zcela oprávněně hodna naší pozornosti i všeobecného badatelského zájmu. Lze očekávat, že podrobnější průzkum jeho díla a klášterního hudebního provozu pod jeho vedením přinese významné hodnoty nejen na poli historiografickém, ale též značné množství doposud zapomenuté a opomíjené hudby, která se svými kvalitami může směle srovnávat s tehdejší produkcí nad rámcem průměru. Trautzl tak svou kompoziční a jistě i interpretační profesionalitou zcela opouští provinční a uzavřený kontext kláštera zapadlého v severozápadním pohraničí.

Trautzlovy skladby jsou svou melodikou, harmonií a skladebnou fakturou nejbližší slohu klasicismu, v těchto oblastech takovými zůstávají v podstatě po celou dobu Trautzlových kompozičních aktivit. Zároveň se však v některých ohledech vymykají tomuto stylu a lze snad i říci, že jej do jisté míry překračují. Svérázné je Trautzlovo intenzivní zaměření mimo nejtypičtější hudební druhy své doby, a to na skladby s vokální složkou, pestře pojaté kantáty, písně a árie – na úkor symfonií, koncertů atd. Výrazně originální je přístup k řešení formové stránky skladeb. Melodický materiál, který je tím nejnosnějším v Trautzlových skladbách, je uspořádáván specifickým způsobem, jenž často opomíjí typické klasicistní přístupy. Tematicko-motivická práce se omezuje na klasické formy (sonátovou formu, variace, vyšší druhy ronda atd.), které nejsou v Trautzlově tvorbě příliš časté. Zejména ve skladbách vokálně-instrumentálních, komorních i sborových, je pak uplatňován vlastní, individuální přístup k utváření formy a k nakládání s tektonickými prostředky. Vznikají tak svérázné varianty dobových hudebních druhů i skladby působící zcela výjimečně. Souhrnný rozbor této stránky Trautzlových skladeb možná přinese cenné podněty pro poznávání přerodu pozdně klasicistní chrámové hudby ve stejně orientovanou hudbu století devatenáctého.

Osobou Jakoba Trautzla jsme se zabývali především z hlediska jeho hudebních, především kompozičních aktivit. Bylo však nastíněno, že svůj čas věnoval i jiným činnostem než hudebním, a to taktéž na vysoké úrovni. Bylo by bezesporu zajímavé shromáždit a analyzovat jeho básnické, resp. literární dílo: jednak textové podklady pro jeho skladby, komentáře ke skladbám (*Die Menschenalter*), ale i samostatné básně a především pak z oblasti dokumentární Trautzlova diára. Stejně tak by se mohla stát předmětem dalšího badatelského zájmu jeho pedagogická činnost.

Nám se v této práci podařilo shromáždit základní údaje o životě Jakoba Trautzla: o jeho studiu, působení v oseckém klášteře, o jeho osobních zájmech. Především však bylo stručně popsáno celé jeho hudební dílo a učiněn podrobnější vhled do zvolených oblastí jeho skladatelského odkazu. Zaměřili jsme se na hudbu Trautzlových kantát a skladby určené pro liturgický provoz. Hlubší vhled do ostatních oblastí Trautzlovy tvorby je přenechán dalšímu bádání stejně jako potenciální doplnění tematického katalogu Trautzlova hudebního díla. Tato práce může být východiskem také pro podrobnější průzkum hudebního provozu na oseckém kúru a v klášteře vúbec kolem přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Podrobná analýza Trautzlových diárií, Trautzlových soupisů, inventářů hudebnin, žádostí o přijetí do klášteera i dalších materiálů uložených v oblastním archivu v Litoměřicích nám v této oblasti poskytne dozajista ještě mnoho cenných informací. Komplexní popis hudebního života v oseckém klášteere ve zmiňovaném období pak může být prvním krokem k vytvoření rozsáhlé monografie zabývající se cisterciáckou hudbou v Oseku všech období. Není sporu o hodnotě takovéto všeshrnující publikace. I k jejímu vzniku má naše skromná práce ambice přispět; nikoliv konkrétním textem, ale četnými podněty dotýkajícími se osoby Jakoba Trautzla a doby, v níž v oseckém klášteere působil.

Osecký klášter po celou dobu své existence velice významným způsobem přispíval rozvoji svého okolí. Poskytoval mu duchovní a v mnoha případech i materiální zázemí. Všeestranné aktivity řeholníků se dotýkaly nejen vědy, ale také umění. Vznikla tak svébytná a obzvlášť hodnotná kultura, jež našla jeden ze svých vrcholů právě v době působení Jakoba Trautzla, v oblasti hudby pak přímo v jeho osobě. Rozsáhlý odkaz této kultury, která bohužel neměla přímé kontinuity, je nutno i přes značné obtíže intenzivně hledat a obnovovat jej. Je úkolem dneška vytvořit z tohoto odkazu kulturní tradici, která bude obohacovat nejen region, ale celou společnost.

Přehled použité literatury:

BOGNER, V. *Žalmy*. Praha : Zvon, 1995.

DLABACŽ, G.J. *Allgemeines historisches Künstler=Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Dritter Band S-Z, Prag : Gottlieb Haase, 1815.

HONYS, V. Historie varhan klášterního kostela v Oseku. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996.

JANEČEK, K. *Hudební formy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

KADLEC, J. *Přehled českých církevních dějin 2*. Praha : Zvon, české katolické nakladatelství, 1991.

KUCHAROVÁ, H. Cisterciácká kolej Bernardinum v Praze v 17. a 18. století. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000.

MACEK, J. Dějiny oseckého kláštera od husitských válek do r. 1950. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996.

MIKULÁŠ, J.; ŽÁČKOVÁ, M. Hudba v klášteře. In *800 let kláštera Osek – jubilejní sborník*. Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996.

MIKULÁŠ, J.; ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000.

NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava : MONTANEX, 1996.

POLIŠENSKÝ, J. *Casanova a jeho svět*. Praha : Academia, 1997.

ROSSI-ŽÁČKOVÁ, M. Osecká hudební libreta. In *900 let cisterciáckého řádu*. Praha : Unicornis, 2000.

SADIE, S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980.

SMOLKA, J. aj. *Dějiny hudby*. Praha : TOGGA, 2003.

VYSKOČIL, J. *Stručný slovník duchovní hudby*. Čelákovice : Městské muzeum v Čelákovících, 1992.

ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. Praha : Editio Supraphon, 1990, 2.vydání.