Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra hudební výchovy

SBOROVÁ A KANTÁTOVÁ TVORBA JANA DISMASE ZELENKY V KONTEXTU ČESKÉ HUDEBNÍ EMIGRACE PRVNÍ POLOVINY 18. STOLETÍ

Jitka Paličková

hudební výchova – sbormistrovství

Vedoucí diplomové práce

Doc. PhDr. Stanislav Pecháček

2006 / 2007 Praha

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedené odborné literatury a pramenů.

V Praze dne 29. dubna 2007

Děkuji vedoucímu diplomové práce, Doc. PhDr. Stanislavu Pecháčkovi, za laskavou spolupráci, cenné podněty, rady a připomínky.

Obsah

ÚVOD **5**

1. Všeobecné společenské podmínky **6**
1.1 Myšlenkový vývoj 6
1.2 Vývoj u nás 7

2. Hudba v Evropě v první polovině 18. století **8**
2.1 Charakteristika hudby v první polovině 18. století 8
2.2 Formy a druhy 10

3. Česká hudba první poloviny 18. století **14**
3.1 Společenské podmínky 14
3.2 Charakter hudební řeči 15
3.3 Druhy a formy 16
3.4 Domácí skladatelé 17
3.5 Česká emigrace 20
3.5.1 Mannheim 20
3.5.2 Berlín 22
3.5.3 Itálie 23
3.5.4 Paříž 25
3.5.5 Vídeň 26
3.5.6 Rusko 28
3.5.7 Polsko 29

4. Jan Dismas Zelenka **30**
4.1 Životní osudy 30
4.2 Přehled Zelenkova díla 37
4.3 Rozbor vybraných skladeb 50
4.3.1 Sub olea pacis et palma virtutis 50
4.3.2 Missa Divi Xavieri D dur 55
4.3.3 In exitu Israel d moll 64
4.4 Možnosti využití Zelenkovy tvorby ve školní hudební výchově 66

ZÁVĚR **71**

BIBLIOGRAFIE **72**

RÉSUMÉ **74**

SUMMARY **75**

PŘÍLOHY **76**

ÚVOD

Česká hudební emigrace první poloviny 18. století představuje velice zajímavou kapitolu nejen pro české, ale i pro evropské dějiny hudby. Většina odborné literatury probírá dané téma odděleně v období baroka a v období klasicismu. Tato práce se pokouší poskytnout obraz české hudební emigrace právě v období, kdy v Evropě vrcholilo baroko a zároveň pomalu nastupoval klasicismus.

Mým cílem bylo v první části diplomové práce přiblížit společenské, kulturní, historické, ideologické a samozřejmě hudební podmínky v Evropě v první polovině 18. století. Ve druhé části jsem se snažila charakterizovat tehdejší hudební styl. Ve třetí části jsem se pak pokusila o totéž jako v prvních dvou částech, tentokrát však pouze na českém území. Zároveň jsem ve třetí části představila nejdůležitější postavy české emigrace první poloviny 18. století se zaměřením na jejich vokální tvorbu.

V průběhu práce jsem dospěla k rozhodnutí zaměřit se podrobněji na osobnost Zelenkovu, jelikož v české odborné literatuře tehdy neexistovala žádná publikace, která by se podrobně zabývala Zelenkovým životem a dílem. Rozhodla jsem se tedy pokusit se o to ve čtvrté části mé diplomové práce. V současné době už mají zájemci o toto téma k dispozici knihu Prof. PhDr. Jaroslava Smolky, DrSc., nesoucí název Jan Dismas Zelenka, jež vyšla v roce 2006. Smolkova publikace společně s anglicky psanou knihou Jan Dismas Zelenka – A Bohemian Musician at the Court Of Dresden od australské autorky Janice B. Stockigt patřily mezi hlavní zdroje informací o Zelenkovi při mé práci.

V poslední kapitole jsem znázornila, jak je možné Zelenkovo dílo využít v hodinách hudební výchovy na základních a středních školách.

1. Všeobecné společenské podmínky

První polovina 18. století odpovídá z hlediska dějin hudby období vrcholného baroka. Rozvoj barokního hudebního slohu úzce souvisel s působením tzv. patronů – bohatých lidí převážně šlechtického původu, kteří financovali provoz profesionálních hudebních souborů. Praxe financování hudebních těles se rozšířila nejprve v západní Evropě, jejíž státy zbohatly díky koloniím, které dobily. Severní, střední a jižní Evropu těžce zasáhla třicetiletá válka (1618 - 1648), jež vypukla mezi skupinou katolických států v čele s Rakouskem a na druhé straně skupinou protestantských států (Švédsko, Sasko, Braniborsko a Nizozemí) za vydatné pomoci Francie, která byla sice katolickou zemí, ale zároveň velkým nepřítelem Rakouska. Východní Evropa si zachovala svou nezávislost a do bojů se nezapojila. Třicetiletá válka ukázala, že ani protestanti ani katolíci nemohou zvítězit vojenskými prostředky a že opětné sjednocení víry není prakticky možné. Francie se ze třicetileté války zotavila rychle a stala se přední katolickou mocností. Rakousko se naopak zotavovalo dlouho, k čemuž přispívaly i časté nájezdy Turků, které definitivně skončily až porážkou Turků u Vídně roku 1683. Germánské země na severu představovaly protestantskou část Evropy.

Z ideologického hlediska byla první polovina 18. století charakteristická organizovaným bojem proti reformaci a zesvětštění, jejichž ohniska se nacházela hlavně v severoevropských zemích. Asi nejlépe organizovaný a nejúčinnější způsob protireformačního boje představovali jezuité. Jejich počet po celé Evropě rychle stoupal. V roce 1750 jich bylo dokonce 22 500.

1.1 Myšlenkový vývoj

Počátek 18. století představuje dobu vrcholného baroka. V tomto období probíhala reformace a vznikaly nové církve, které kladly důraz na hudbu jako na způsob komunikace s věřícími. Reformace narušila kulturní monopol katolické církve, která usilovala o znovuzískání svého vlivu. Klíčovou roli v jejích snahách hrály závěry Tridentského koncilu týkající se církve a společnosti. V zájmu protireformačního úsilí se odsouhlasily zásady, které byly dříve nemyslitelné a které významně definovaly barokní hudbu. Jednalo se o emocionální působivost a srozumitelnost, bylo povoleno používat národní jazyky při bohoslužbách a oficiálně byly povoleny i jiné hudební žánry (lidové frašky, duchovní písně).

1.2 Vývoj u nás

Po porážce v bitvě na Bílé hoře roku 1620 Habsburkové ovládli české země. Další újmu utrpěly české země během třicetileté války (1618 - 1648). Habsburský absolutismus (1620 - 1745) doprovázela bída a hmotné i duševní strádání českých zemí. Češi byli poddaným národem, ačkoli země Česká vystupovala jako samostatný stát.

V průběhu 17. století se podařilo nositelům katolické protireformace „vrátit" český národ do lůna katolické církve. Habsburkové horlivě podporovali rekatolizační snahy vedené jezuitskými misionáři a poskytovali jim plnou moc při jejich inkvizičních akcích.

Dějiny českých zemí za doby habsburského absolutismu probíhaly prakticky na pozadí dějin rakouských. Rakousko vedlo množství bojů a válek a Češi jako jejich poddaní jim v tom museli pomáhat. Neutěšená situace vedla k tomu, že mnoho talentovaných Čechů odcházelo do světa hledat lepší podmínky pro svoji existenci.

Za vlády Karla VI. se země dostala do těžké hospodářské situace hlavně kvůli četným válkám. Když roku 1740 náhle zemřel, nastoupila na trůn jeho dcera Marie Terezie. Avšak Praha, Čechy i Evropa se nadále zmítaly ve válečných zmatcích, které vyvolaly řadu reforem ovlivněných celkovým vývojem hospodářsko-společenských poměrů ve střední Evropě a rozvojem výrobních sil vůbec. Nastávala doba osvícenství a osvícenského racionalismu. V Čechách nastupovala ve srovnání s Anglií nebo Francií s jistým zpožděním. Umělecky se Praha dosud nevymanila z dožívajícího baroka.

Válečná léta těžce dolehla na hlavní město Českého království. Země byla zpustošena a celé rakouské území se stále více rozkládalo i vnitřně. Také politické a hospodářské poměry byly neutěšené. Vláda Marie Terezie (1740 – 1780) spadá do období zvýšeného protireformního tlaku. Nová císařovna vládla pevnější rukou než její otec Karel VI. Směřovala k centralismu a důsledně uplatňovala germanizační snahy. Bezohledně potírala vše staré, co by mohlo brzdit rozvoj rakouského hospodářství otřeseného válkami. Pevné sjednocení mnohonárodnostní rakouské říše sebou neslo upevňování byrokratismu a uplatňování nové daňové politiky, která postihovala jak šlechtu, tak drobné lidové vrstvy. Postižena byla i církev, která ztratila daňovou svobodu. Pokračovala rekatolizační politika.

2. Hudba v Evropě v první polovině 18. století

S rozdílným náboženstvím souvisel rozdílný kulturní, tedy i hudební vývoj. Zatímco katolická strana používala hudbu jako důležitou a nedílnou součást liturgie, strana protestantská pak mnohem méně. Sféra pozornosti v protestantských zemích se přesouvala do praktické výrobní sféry a vliv církve se zeslaboval. To vše mělo ale velice příznivý vliv na vznik specifických národních hudebních stylů v mateřském jazyce těchto zemí. Mateřský jazyk pronikal do hudební produkce i v bohatých katolických zemích, jakými byla Francie a Itálie.

V katolických zemích byla absolutní monarchie dominantním politickým zřízením. Ideologickou i kulturní sféru držela v rukou církev. Panovníci a šlechta disponovali mnohdy velkým bohatstvím a vynakládali nemalé částky na svou reprezentaci. Ideálně jim k tomuto účelu sloužila hudba. Vznikaly dvorské kapely, ve kterých působilo množství vynikajících hudebníků z celé Evropy, převážně však z Čech, Německa, Itálie a Francie.

Zatímco barokní umění vrcholilo ve tvorbě Bacha a Händela, v Evropě se již vyvíjel další hudební sloh, kterým byl klasicismus. Klasicismus vyrostl z ideálů nové třídy usilující o moc. Bylo jí měšťanstvo. Přestože je klasicismus charakteristický vzestupem moci měšťanské vrstvy, duchovenstvo a šlechta si stále udržovaly dominantní postavení. Šlechta se však musela uskromnit, jelikož její finanční prostředky už nebyly tak velké jako dřív. Církev prakticky po celé 18. století měla pod kontrolou téměř veškeré školství.

Další krok ke zesvětšťování umění znamenalo otevření hudební produkce všem vrstvám lidu. Vystoupení se přesouvala z chrámů do opery, koncertních síní i do přírody. V Anglii se počátky veřejných koncertů datují dokonce už ke konci 17. století. V Paříži roku 1725 vznikla instituce Concerts spirituels (Duchovní koncerty), kde se brzy provozovala veřejně nejen duchovní hudba, ale také hudba světská. Postupně se veřejné koncertní sály otevíraly i v dalších evropských městech.

2.1 Charakteristika hudby v první polovině 18. století

Ve vrcholném baroku můžeme mluvit o dvou hudebních stylech: polyfonním a homofonním. Ač homofonie v baroku rychle získávala na oblibě, nevytlačila starší polyfonii zcela z praxe. Polyfonie se provozovala hlavně v kostelech, při náboženských událostech, homofonie naopak při světských příležitostech, koncertech a operách.

Období první poloviny 18. století odpovídá přechod vrcholného baroka do raného klasicismu. Změny v hudební produkci probíhaly zároveň se změnami ve společenské a duchovní sféře. Skladatelé se odkláněli od charakteristického barokního výrazu plného patosu, napětí a monumentality. Naopak jejich skladby působily mnohem jasněji, jemněji a většinou měly také menší rozsah. Období přechodu mezi zmíněnými etapami se nazývá galantní sloh. „Jestliže v období galantního slohu setrvával hudební život ještě na starých feudálních principech, následující etapa raného klasicismu souvisí již markantněji se změnami společenské situace, tedy především s aktivním nástupem měšťanské vrstvy.“[1] Kolem poloviny 18. století už definitivně vládne hudba klasicismu.

Přechod mezi barokem a klasicismem probíhal velmi pozvolna. Na místech, kde se již v baroku provozovala převážně homofonní hudba, proběhla tato změna téměř nepozorovaně. Kromě toho některé složky barokní hudby zůstaly i v době klasicismu. Například orchestr se téměř nezměnil. Pouze přibíral nové, především dechové nástroje, a více se osamostatňovaly jednotlivé nástrojové skupiny. Rozhodujícím prvkem nové hudby se stala melodika. Zatímco barokní téma mělo spíše instrumentální charakter a nepravidelné vnitřní členění, nové klasické téma bylo zpravidla členěné symetricky na předvětí a závětí a bylo zpěvné.

Chrámová hudba představovala velkou oblast vokálně-instrumentální produkce v tomto období. Postupně se obohacovala o nové formy a kompoziční techniky, což z hlediska katolické ideologie bylo nežádoucí. V chrámu měla znít hudba prostá a zbožně důstojná. V praxi ale v chrámu zněly virtuózní sólové árie, bohatý instrumentální doprovod a jiné novinky ze světské hudby. Nebylo možné zastavit tuto tendenci, jelikož věřícím se to líbilo a díky tomu chodili do kostela v hojném počtu. Církev se tedy rozhodla zapojit do svých služeb všechny dostupné a působivé umělecké prostředky. Tak vznikly nové, popřípadě se obnovily staré, církevní slavnosti, aby bylo více příležitostí pro shromažďování náboženské obce, samozřejmě s hudebním doprovodem.

[1] Smolka, J. a kolektiv *Dějiny hudby,* s.292. Brno 2001

2.2 Hudební formy a druhy

V období baroka vzniklo takové množství nových hudebních forem, které nemá v jiných hudebních epochách obdoby. Největší změny se odehrály na poli vokální hudby. Dlouhý vývoj opery začal v italské Florencii okolo roku 1600. Na počátku byla doprovázená monodie (neboli jednohlasý zpěv) na světské téma s instrumentálním doprovodem. Účelem bylo vyjádřit zpěvem či jen vzrušeným dramatickým přednesem niterné prožitky postav. Instrumentální složka měla pouze doprovodnou funkci, nesměla odvádět pozornost posluchače od sdělení zpěváka. Doprovázená monodie vyhovovala požadavku výrazovosti mnohem lépe než renesanční vícehlasý madrigal, ale zůstala pouze vývojovou epizodou první poloviny 17. století. Doprovázená monodie však měla nesmírně velký význam pro vznik opery, která se z ní vyvinula a provozuje se dodnes.

Opera prošla v baroku vývojem, jenž s sebou nesl mnoho proměn, různých stylů a interpretací. Pro florentskou cameratu (sdružení umělců a šlechticů ve Florencii okolo roku 1600) představovala již zmíněná doprovázená monodie a vzrušený přednes ideální formu vokálně-instrumentálního díla. Nejdůležitějším činitelem bylo slovo, až pak rytmus a tón. Význam římské operní školy, která následovala, spočíval v rozvinutí myšlenek florentské cameraty. Sbory zde získaly větší důležitost a orchestr hrál samostatnou předehru, jež dala základ klasické italské předehře (allegro, andante, allegro). V Římě vznikla také duchovní opera, která má pak velmi blízko k oratoriu.

V Římě působil první velký operní reformátor Claudio Monteverdi (1567 - 1643). Monteverdi operu obohatil o ještě silnější citový vzruch a rozšířil a zdokonalil všechny hudební složky. Oživil recitativy a položil základy da capové árie. Orchestr získal velký význam především v předehrách a mezihrách. Monteverdi dokonce objevil jakýsi zárodek příznačného motivu – ritornel – díky němuž skladba dostává výrazovou jednotu. K jeho vrcholným operám patří hlavně *Orfeo*, *Ariadna, Návrat Odysseův do vlasti* a *Korunovace Poppei.*

Vedle Říma se opera vyvíjela také v Benátkách. Opera v Benátkách byla přístupná všem vrstvám obyvatel (tzv. veřejná opera). Zlidovění opery si žádalo nový hudební výraz. Náplň opery se obrátila mnohem více k životu v tehdejší době se všemi radostmi a strastmi, jež obnášel. Díky velkému úspěchu u publika vznikalo v Benátkách množství nových divadel. V benátské opeře byla důležitost sboru omezena na úkor sólového projevu. Významnou osobnost této éry představoval Francesco Cavalli (1602 - 1676). Cavalli používal dramatické recitativy, které nesly děj opery, a kantábilní da capové árie, jež vyjadřovaly city postav, a

v nichž melodie má důležitější úlohu než text. Mezi jeho opery patří *Jásón* a *Kallistó.* Další přední představitel benátské opery byl Marc Antonio Cesti (1631 - 1669). Ten vynikl v bohaté instrumentaci a proslavil se hlavně svou operou *Zlaté jablko.*

Hlavní středisko opery se poté přesunulo do Neapole. Neapolská opera reprezentuje absolutní nadvládu zpěvního hlasu, čili pravý opak ideálů florentské cameraty. Předním představitelem neapolské opery byl Alessandro Scarlatti (1659 - 1725), ředitel neapolské konzervatoře a jeden z nejplodnějších skladatelů všech dob. Jeho obrovský význam pro vývoj opery tkví v ustálení dualismu recitativu a árie. Scarlattiho árie byly již rozděleny na árie accompagnato (s prokomponovaným doprovodem) a secco (takzvanou suchou s velmi prostým doprovodem). Recitativ posunoval děj kupředu a árie byla naopak lyrická. Průběh předeher (sinfonií) v dílech Alessandra Scarlattiho se ustálil na rychle – pomalu – rychle. Mezi jeho nejznámější opery patří *Rosaura, Griselda* a *Tigrane.*

Opera se rozšířila samozřejmě i za hranice Itálie. V Anglii, Německu a Francii získala specifickou tvář, jelikož se prolnula s místní tradicí. V zemích, které nebyly tak mocné, se provozovala převážně italská opera.

Vedle opery vzniklo v baroku množství jiných vokálních nebo vokálně-instrumentálních forem, které zůstaly dodnes velice živé. Jedná se především o oratorium, kantáty a pašije. Opera se vázala především na dobové problémy, kdežto témata oratorií či kantát jsou mnohem více nadčasová a tudíž déle aktuální.

Oratorium prodělávalo svůj vývoj paralelně s operou. Za předchůdce oratoria se považuje Emilo de Cavalieri (1550 - 1602) a jeho hra *O duši a těle* provedená roku 1600. Ve hře *O duši a těle* vystupují alegorické postavy Času, Rozumu, Rozkoše, Duše, Těla a další. Katolické církvi se nový typ scénického díla velice zalíbil. Hlavním zdrojem námětů se pro církevní produkci stala Bible a životy svatých. V oratoriích se velkou mírou uplatňují sbory, dále sóla, orchestr a hlavně vypravěč (**testo** nebo **historicus**). Za zakladatele oratoria se považuje jezuita Giacomo Carissimi (1605 - 1674). Nejznámější jsou jeho oratoria *Jefta, Baltazar, Job, Abraham a Izák.* Některá oratoria se mohou provádět také scénicky s výpravou.

Další vokálně-instrumentální formu představovala kantáta. Hlavní složkou kantáty je sólový zpěv. Sborový zpěv je zde ovšem také důležitý. Vše probíhá za doprovodu orchestru. Kantáty zpracovávají většinou světské náměty a existují ve dvou podobách – kantáta světská (**cantata da camera**) a kantáta duchovní (**cantata da chiesa**). Jedná se o cyklickou skladbu složenou z několika částí, většinou árií, která však probíhá v jednom sledu bez přerušení. Oratorium i kantáta se skládají ze stejných částí. Jsou jimi sbory, sóla, ansámbly a instrumentální složka. V oratoriu vystupuje postava vypravěče, ale v kantátě nikoli. V oratoriu

zastávají hlavní úlohu sbory, v kantátě spíše sóla. Oratorium také mívá větší obsazení, slavností výraz a epický charakter, kdežto kantáta je spíše komorní a lyrická.

Koncertantní moteto představovalo chrámovou obdobu světské kantáty. Jednalo se o skladbu pro několik sólistů a kontinuo. (Moteto je forma vrcholné polyfonie - původně dvouhlasá nebo tříhlasá skladba s cantem firmem z gregoriánského chorálu a vyššími hlasy, které měly každý svou melodii. Později měl cantus firmus i světský charakter.) Koncertantní moteto mělo svou obdobu i ve vokálně-instrumentálním provedení. Zde se uplatňoval kontrast mezi sólisty a tutti ve sboru i v nástrojích, sborové části s homorytmickou deklamací a imitace.

Barokní moteto existovalo v mnoha obměnách místních i individuálních. Většinou se moteta komponovala tak, aby mohla být uplatňována na různých místech bohoslužby i mimo ni. Text používaný v motetech představovaly většinou úryvky žalmů. V protestantském Německu na základě moteta vznikl takzvaný duchovní koncert. V Anglii z moteta vznikl **anthem**, který navázal na podobu renesančního sborového moteta.

Mše se ve vrcholném baroku psaly různými styly. Buď skladatel komponoval v přísném stylu a capella, nebo v novém koncertantním stylu, nebo ve smíšeném. Velmi často docházelo k takzvanému parodování. Skladatel opětovně použil starší skladby nebo jejich části v nových skladbách. Mohl tak parodovat svoje vlastní či cizí díla. Parodování mělo nejméně dvě výhody. Pomáhalo skladatelům zvládnout nesmírně vysoké nároky na počet skladeb, které museli komponovat po celý rok, a také tím mohli vrátit do hudebního provozu zdařilou hudbu, pro jejíž uplatném by v její původní podobě nebyla příležitost. Na konci 17. století se v Itálii formovala takzvaná **missa concertata** (koncertantní mše) s malým počtem sólisticky uplatňovaných vokálních partů.

Nejrozsáhlejší formou protestantské chrámové hudby se staly pašije. Pašijemi se v hudbě označuje skladba, která zpracovává doslovný či parafrázovaný text evangelií o utrpení Ježíše Krista. Podle toho, kterým evangeliem se řídí, rozlišují se Matoušovy, Markovy, Lukášovy či Janovy pašije.

„Ve většině zemí Evropy tak po celé údobí baroka existovala vedle sebe v chrámové hudbě dvě základní stylová řešení: tradiční přísný kontrapunktický sloh (**stile antico**) s převahou pomalých temp, který nepřipouštěl spoluúčast nástrojové hry vůbec (**a capella**) nebo jen v malé míře a bez samostatných partií, dále nepřipouštěl sólové árie, bohatě diferenciovanou rytmiku, odmítal výrazový projev atd. Druhým stylem byl nový koncertantní styl (**stile moderno**), jehož základem bylo uplatňování kontrastních prostředků: sboru proti sboru, později též sóla proti sboru nebo malého sboru proti velkému, střídání nástrojových a

vokálních partií atd. Všechny uplatňované kompoziční techniky byly často kladeny do služeb výrazového projevu. Kompoziční praxe se ve většině případů pohybovala mezi těmito póly a dostalo se jí označení smíšený styl (**style misto**). Původně jím nebylo míněno jen spojování starých a nových stylových prvků, ale i užití různých technik hudebního zpracování textu v rámci jedné věty."[2]

Obrovský rozmach prodělala v barokním období také instrumentální hudba. Během 17. století se definitivně vymanila ze závislosti na vokální hudbě. Spojením několika tanců vznikl nejstarší cyklický útvar instrumentální hudby – svita. Asi v polovině 17. století se ustálilo následující pořadí tanců: klidná **allemande**, rychlá **couranta,** velmi pomalá **sarabanda** a velmi rychlý **gigue**. Jednalo se o stylizované tance z Německa, Francie, Španělska a Anglie. Mezi poslední věty svity se někdy vkládaly další tance, například **menuet**.

Během 17. století vznikl nový útvar – triová sonáta. V triové sonátě hrají dva vyšší nástroje a basový nástroj. Nejčastěji se jednalo o dvoje housle, violoncello a cembalo nebo varhany, které nad basovou linkou vytvářely harmonickou výplň.

Další nový útvar bylo concerto grosso, které je charakteristické střídáním dvou kontrastních skupin. První skupina je celý orchestr (**tutti**) a druhá skupina jsou sólisté, nejčastěji zastoupeny třemi nástroji (**concertino**). Na concerto grosso navazuje nástrojový koncert. Nejčastěji se tehdy psaly koncerty pro housle, varhany a klavír, ale ostatní nástroje byly též zastoupeny.

---

[2] Smolka, J. a kolektiv *Dějiny hudby,* s. 212. Brno 2001

3. Česká hudba první poloviny 18. století

Stejně jako v celé Evropě, první polovina 18. století v Čechách představuje v hudbě období vrcholného baroka. V Čechách byla zdaleka nejpočetněji pěstována chrámová hudba. Příležitostí k tvorbě světské hudby nebylo moc. Existovalo tu několik šlechtických kapel, například v Kroměříži, Holešově, Vyškově, Tovačově, Jaroměřicích nad Rokytkou, Praze, Kuksu, Jindřichově Hradci a Roudnici nad Labem. Vedle italských hudebníků působilo v kapelách samozřejmě velké množství Čechů. Ještě menší možnosti se u nás otevíraly pro operu, která byla tou dobou v Evropě nesmírně populární. Velkou váhu proto mělo uvedení Fuxovy opery *Constanza e Fortezza* v Praze roku 1723 u příležitosti korunovace Karla VI. novým českým králem. Obrovský úspěch *Constanza e Fortezza* zajistil italské opeře v Čechách trvale místo.

3.1 Společenské podmínky

Po porážce českých stavů na Bílé hoře v roce 1620 české země ztratily svou samostatnost a vítězství katolické koalice ve třicetileté válce roku 1648 pro Čechy znamenalo upevnění pozice rakouských Habsburků na českém trůně na dalších tři sta let. Českému lidu, který se od dob husitů hlásil převážně k protestantské víře, byla v období po Bílé hoře krutě vnucována katolická víra. Češi zároveň trpěli sociálním útlakem, neboť byli nevolníci. Velmi se proměnily podmínky pro život v zemi a samozřejmě také pro hudební produkci.
V 17. století se směla provozovat prakticky jen hudba spjatá s rekatolizací a upevňováním autority římskokatolické církve. Česká tvorba se tedy výrazně omezila.

Vlivem nepříznivých sociálních podmínek zůstal okruh působnosti děl českých vrcholně barokních autorů většinou totožný s okruhem jejich vlastní výkonné činnosti. Středisky hudebního života byly především chrámy, kláštery a zámky, kde se pěstovaly vokálně-instrumentální i instrumentální skladby. Při jejich produkci převládali posluchači z řad lidového městského a venkovského obyvatelstva.

Po slavné korunovaci Karla VI. za českého krále (v roce 1723) se v Praze otevřela možnost pravidelného provozování opery. Hrabě František Antonín Špork založil roku 1724 na Poříčí operní divadlo. Řízení divadla svěřil Benátčanovi Antoniovi Denzimu. Další pražské divadlo, pověstná opera v Kotcích, byla otevřena v roce 1738 a hrálo se zde do roku 1782.

3.2 Charakter hudební řeči

Ve vývoji vyjadřovacích prostředků lze v české barokní hudbě sledovat směřování od prostých písní a chrámových vokálně-instrumentálních skladeb v koncertantním stylu k složitým, několikavětým instrumentálním skladbám chrámovým i světským, k svitám, áriím, operám a oratoriím. Podobně jako v jiných zemích se i u nás prolínala homofonie s polyfonií a generálbasem. K nejpozoruhodnějším proměnám docházelo v melodice. Přecházela postupně od krátkých vokálních témat k svébytnému instrumentálnímu typu a posléze se v souladu s neapolských stylem plynule rozvinula do širokých ploch. Obohacení a prolínání lidového zpěvu barokními stylovými prvky dokazuje i těsné sepětí tvorby s lidovou melodikou. Tento charakteristický znak většiny děl českých barokních skladatelů svědčí o tom, jak hluboko barokní hudba zapustila u nás své kořeny. Brzy zlidověla a přestala být jen rezidenčním a dvorským uměním. Rozmach lidové zpěvnosti v této době se stal základem rozvoje české hudebnosti i v následující etapě jejího vývoje.

Hudební vývoj v Čechách v 18. století měl své specifické stránky odlišující ho od ostatních evropských států. Společenská situace a také přirozená česká hudebnost zapříčinily, že české baroko bylo spíš prostší, zdrobnělé a lidová hudebnost se na něm podílela mnohem víc než jinde. Jelikož Čechy byly poddanským územím Habsburků, nedisponovaly prostředky potřebnými k obvyklé barokní produkci vyznačující se monumentalitou, leskem, rozsáhlými formami, velkým hudebním aparátem a bohatou výpravou.

Hudební baroko v českých zemích ustupovalo o něco dříve než jinde a přecházelo do typicky českého „galantního" stylu, který existoval na české půdě vedle vrcholného hudebního baroka. Chrám byl v té době koncertní síní pro širší veřejnost. Hlavním znakem kůrové hudby byla její slavnostnost. Liturgický zpěv byl doprovázen nástroji. Hudbou byly tehdy provázeny bohoslužby při nejrůznějších příležitostech.

V prvních dvou desetiletích 18. století se v Praze provozovala na kůrech ponejvíce díla benátské školy. Šlo o vokální sborová díla polyfonně zpracovaná a doprovázená orchestrem. Kromě smyčcových nástrojů se na kůrech uplatňovaly různé typy louten, dřevěné dechové nástroje a tympány, hlavně však žestě. Koncem druhého desetiletí 18. století se začínaly na pražských kůrech objevovat skladby neapolské školy, která byla bližší české lidové melodice, a proto i oblíbenější mezi širšími vrstvami posluchačů. Orchestr byl prostý. Jeho základ tvořila skupina smyčcových nástrojů, oživená hobojem a trubkou. Hlavní složku výrazu

představoval zpěv. I v duchovních skladbách, stejně jako v opeře, se kladl důraz na koloraturu.

Velkou odezvu mezi českými hudebníky v první polovině 18. století měl takzvaný lombardský styl, založený na synkopickém rytmu dvou not, z nichž první je krátká a druhá tečkovaná. Připomíná totiž rytmy českých, moravských i polských lidových písní.
V šedesátých letech dostoupila hudba v pražských chrámech vrcholu a jejím hlavním výrazovým prostředkem se stal sólový zpěv.

3.3 Druhy a formy

V Čechách měla mnohem více příležitostí k uplatnění hudba liturgická než hudba světská. Liturgická hudba byla provozovaná v četných kostelech, klášterech a chrámech po celých Čechách. Značný význam mělo provozování oratorií. Oratorium představovalo protějšek světské opery (viz. 2.2). Oratorium vzniklo koncem 16. století v Itálii. Jedná se o dílo s náboženskou tématikou, áriemi, recitativy, sbory, instrumentálním doprovodem a mezihrami, jehož kostru tvoří postava vypravěče. Nejstarší záznam o oratoriu provedeném na českém území je z roku 1684, kdy se v Praze hrálo oratorium *Jephte* od italského skladatele Vincenza Albriciho. Na počátku 18. století u nás došlo k velkému rozkvětu velikonočních oratorií, takzvaných sepolker. Oratoria a sepolkra se hrála především v kostelech v Klementinu, u sv. Mikuláše na Starém Městě a na Malé Straně, v Emauzích, u sv. Jiljí, na Strahově a pak také v Brně a Olomouci. Shlédnout hudební produkce v kostele mohl přijít kdokoli. Naopak na operu, která se provozovala hlavně na zámcích a šlechtických sídlech, mohli chodit jen privilegovaní členové společnosti.

Ze světské hudby se v Čechách, především však v Praze, pěstovala **opera seria** (vážná opera). Hlavním výrazovým prostředkem opery je melodie (viz 2.2). Nositelem dramatické akce byl recitativ, a to jak suchý (**secco**), tak doprovázený (**accompagnato**). Árie naopak vyjadřovaly lyrický obsah. V Praze se objevoval obdobný repertoár jako v Drážďanech nebo v jiných evropských městech.Známá byla i pražská vodní hudba, která měla svůj vzor jak v Itálii, tak v londýnských královských hudbách na Temži.

3.4 Domácí skladatelé

V Čechách zůstali ti hudebníci, kteří buď odejít nemohli, nebo dostali vzácnou příležitost věnovat se plně hudbě, a to zejména jako varhaníci ve větších městech. Tito umělci se pokoušeli především odčinit následky třicetileté války a protireformace. Snažili se sledovat dění v zahraničí, udržovat s ním kulturní styky a načerpávat odtud nové poznatky pro svou vlastní tvorbu. Zvláště významným místem hudebního rozvoje byly samozřejmě chrámy. Velké nadání a hudební tvořivost českých hudebníků nemohly být potlačeny ani nepříznivými existenčními podmínkami, které tehdy v Čechách vládly.

Mezi největší hudební osobnosti první poloviny 18. století v Čechách bezesporu patří František Václav Míča (1694 - 1744). Narodil se v Třebíči a první hudební vzdělání získal od svého otce Mikuláše Ondřeje Míči, varhaníka v Jaroměřicích. Ve službách hraběte Jana Adama Questenberka působil jako komorník a kapelník a také s ním odcestoval do Vídně. Ve Vídni Míča účinkoval v Questeberkově kapele, ale rozšiřoval si také své hudební vzdělání. Po návratu do Čech roku 1723 působil Míča jako organizátor zámeckých operních představení, kapelník a tenorista. Míča byl velmi plodným skladatelem příležitostné hudby. Psal kantáty k různým oslavám v hraběcí rodině a velikonoční oratoria (sepolkra). Mnoho jeho partitur se bohužel ztratilo. Jistě nejznámější je jeho opera *O původu Jaroměřic* na libreto jaroměřického děkana Dubravia pojednávající o založení města Jaroměřice, která se považuje za první původní českou operu. Další známou skladbou je kantáta *Čtyři živlové* a velikonoční sepolkro *Krátké rozjímání.* Míča napsal též množství instrumentálních skladeb.

Obrovským zjevem první poloviny 18. století byl Bohuslav Matěj Černohorský (1684 - 1742). Narodil se v Nymburce jako syn učitele a varhaníka, takže první hudební vzdělání získal od svého otce. Poté odešel do Prahy, aby se připravil na kněžské povolání. V Praze studoval teologii, filozofii a vstoupil do minoritského řádu, kde byl roku 1708 vysvěcen na kněze. V roce 1710 Černohorský odešel do Itálie bez povolení svých pražských představených a za to byl na deset let vypovězen z Čech. V Itálii působil v minoritském klášteře v Assisi, v chrámu v Padově, dokončil si tu vysokoškolské vzdělání a získal doktorský titul. Černohorského si v Itálii velice vážili. Nazývali ho 'Il Padre Boemo'. Do Čech se vrátil v roce 1720. V Praze působil jako varhaník a regenschori u sv. Jakuba. Roku 1723 získal ve Vratislavi titul **magister musicae** (učitel hudby). Černohorský byl také významným učitelem hudby. Docházeli k němu například Jan Zach, František Tůma, Josef Seger a František Xaver Brixi. Za kritické postoje vůči řádu byl Černohorský zbaven všech titulů a na tři roky vykázán k pobytu v malém minoritském klášteře v Horažďovicích. Poté

opět odjel do Itálie, kde zůstal téměř do konce života. Zemřel při návratu do Čech ve Štýrském Hradci.

Černohorského dílo se zachovalo jen zlomkovitě. Již za jeho života ovšem vyšlo slavné moteto pro sbor a varhany *Laudetur Jesus Christus (Pochválen buď Ježíš Kristus).* Mezi další známá díla patří kantáta pro soprán, koncertantní violoncello a varhany *Regina Coeli (Královno nebes),* vokální fuga *Quem lapidaverunt (Koho kamenovali)* o ukamenování sv. Štěpána, *Vesperae minus solennes (Malé nešpory)* pro sóla, sbor a orchestr, dvojsborové *Regina Coeli* s kontinuem varhan, slavnostní *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Cirginis de Victoria (Loretánské litanie o Panně Marii Vítězné)* pro sbor a orchestr se čtyřmi trubkami, tři velká ofertoria pro sbor a orchestr ve stylu vrcholně barokní fugy, z nichž nejstarší je *Offertorium pro XII. neděli po svatém Duchu.* Z varhanních skladeb prosluly *Fugy D dur, c moll, gis moll* a *Toccata C dur.* Černohorský byl díky svému vynikajícímu polyfonnímu stylu a osobitému výrazu nazýván „Českým Bachem".

Funkci varhaníka v Týnském chrámu zastával Josef Ferdinand Norbert Seger (1716 - 1782), žák Černohorského. Seger byl především vynikající varhaník, ale též učitel. Napsal například varhanní *Fugu f moll* a cyklus *Sedm toccat a fug pro varhany.* Z jeho žáků vynikl hlavně František Xaver Brixi.

Jakub Valerián Paus (1705 – 1750) se proslavil jako autor skladeb pro sólové cembalo. Zkomponoval velkou *Partitu A dur,G dur* a *F dur,* malou *Partitu C dur,* dále polské polonézy a česky laděnou pastorelu. Také komponoval chrámová vokálně-instrumentální díla.

Václav Jan Kopřiva (1708 - 1790) byl od roku 1750 varhaníkem v Citolibech a skládal mše, gradualia, offertoria, nešpory, litanie a árie, z nichž některé vydal pod pseudonymem Urtica. Tento pseudonym původně používal jiný hudebník, který působil ve Strakonicích v 16. století. Kopřivovy skladby se zachovaly na kůrech v Poděbradech, v Roudnici a v Bydžově.

František Xaver Brixi (1732 - 1771) představuje jednoho z nejplodnějších českých skladatelů první poloviny 18. století na českém území. Brixi se narodil v Praze. Jeho otec Šimon Brixi byl proslulým pražským varhaníkem a ředitelem kůru v kostele sv. Martina ve zdi, bohužel však zemřel brzy po narození Františka Xavera. Skladatel Brixi studoval na piaristickém gymnáziu v Kosmonosích a pak přijel zpět do Prahy, kde působil jako varhaník například v kostele sv. Havla na Starém Městě a v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně. V roce 1759 získal v konkurzu post kapelníka chrámu sv. Víta, což v tehdejších dobách byla nejvýznamnější funkce na pražské hudební scéně. Brixi funkci kapelníka chrámu sv. Víta

zastával až do své smrti. Zemřel poměrně mladý na blíže neurčenou plicní chorobu. Podoba jeho tváře se do dnešních časů nedochovala.

Brixi se proslavil již za svého života, a to i v zahraničí (Polsko, Rakousko, Německo). Mnichovští jezuité si od něho například několik let objednávali hudbu k duchovním dramatům. Opisy autorových děl se nachází v knihovnách a archivech téměř po celé Evropě.

Stylově se Brixi svou tvorbou řadí k představitelům raného klasicismu a tvoří jedno z hudebních pojítek mezi hudebním barokem a klasicismem. Používal ve svých skladbách tehdy nové prvky: projasněnost výrazu, svěží rytmické cítění a promyšlenost stavby, hojně uplatňoval synkopy a trioly. Brixi zkomponoval obrovské množství převážně církevní hudby: 105 mší, 263 offertorií, 26 litanií, 5 smutečních mší, 4 oratoria a mnoho árií či motet. V českých zemích a mnoha zemích Evropy patřily Brixiho skladby po celou druhou polovinu 18. století k nejhranějším. Z jeho světských skladeb jsou známy dvě komicky laděné školní hry *Erat unum cantor bonus (Byl jednou dobrý kantor)*, v níž je parodována výuka zpěvu, a hra *Ludiri scholares*, v níž zobrazuje nevhodné metody výuky žáků. Další známá díla jsou například *Missa integra d moll, Missa solemnis D dur* pro sóla, sbor, orchestr a varhany a oratorium *Judas Iscariothes.*

Jan Antonín Koželuh (1738 - 1814) byl skladatel, bratranec Leopolda Koželuha, a od roku 1787 kapelník a ředitel kůru u sv. Víta v Praze. Napsal řadu oper, například *Alexandr v Indii* a *Demofoonte,* dále komponoval oratoria, koncerty pro hoboj a fagot, a chrámovou hudbu (mše, litanie, rekviem a kantáty).

3.5 Česká hudební emigrace

Zvláštností české kultury 18. století byla rozsáhlá emigrace hudebníků do všech evropských zemí. Čeští hudebníci ve všech dobách odcházeli do zahraničí, ale v první polovině 18. století dosáhl počet hudebníků-emigrantů mnohem vyššího čísla, než bylo běžné. Hlavní důvody odchodu ze země představovaly především neutěšený hospodářský a sociální stav v Čechách, ale také politické a náboženské poměry. V Čechách tehdy pomalu začala upadat činnost zámeckých kapel a dokonce i význam hudby ve školách slábl. Cizina slibovala mnohem lepší výdělek a sociální podmínky než služba v poddanství v Čechách. Ti nejnadanější a také nejodvážnější muzikanti, kteří nechtěli promarnit svůj talent v lokajské službě, odcházeli hledat uplatnění do ciziny. Česká hudba tím sice ztratila mnoho nadaných hudebníků, na druhé straně se jim ale ve světě dostalo vyššího hudebního vzdělání a mohli pak naplno rozvinout svůj talent. Většina z hudebníků-emigrantů se zpět do Čech nevrátila a natrvalo se usadila v zahraničí. Mnozí z nich si dokonce upravili jména podle jazyku své nové země.

Českou hudební emigraci v první polovině 18. století vyvolaly příčiny hospodářské a sociální povahy i společenský útlak, který postihl české země po bitvě na Bílé hoře v roce 1620. Praha i venkov skýtaly neútěšný obraz země, stíhané válkami, politickým i náboženským útlakem a hospodářskou nejistotou. Čeští hudebníci odcházeli všemi směry. Především mířili do Vídně, Drážďan, Paříže, Itálie a Londýna, ale také do Ruska anebo do Polska. Češi měli vždy pověst vynikajících muzikantů, tudíž pro ně nebylo moc těžké najít uplatnění kdekoli, kde se provozovala hudba.

3.5.1 Mannheim

Velký přínos pro českou i světovou hudbu měla takzvaná mannheimská škola v čele s Čechem Janem Václavem Stamicem (1717 - 1757). Stamic pocházel z Pardubic. Při bavorském vpádu do Čech roku 1741 odešel do Německa, kde nalezl uplatnění v kapele falckého kurfiřta. Stamic hrál znamenitě na housle a díky tomu se brzy ocitl v čele kurfiřtské kapely. Ta se pod jeho vedením stala uznávaným hudebním tělesem. Stamic komponoval hlavně sonáty, koncerty a symfonie a velkou měrou přispěl k vývoji sonátové formy. Oba Stamicovi synové, Karel a Antonín Tadeáš, také komponovali. Nikdy se ale neproslavili tolik jako jejich otec.

Stamic ve svých kompozicích rozvíjel princip kontrastu, tematického konfliktu dvou hudebně rovnocenných, ale výrazem protikladných myšlenek. Tím napomohl vývoji sonátové formy. V prvních větách svých symfonií a v orchestrálních triích postavil Stamic nový ideál dramatického konfliktu uvnitř věty. Do dosud třívěté orchestrální sinfonie Stamic připojil taneční větu s triem. Menuet se stal třetí částí skladby a tím se také dotvořila čtyřvětá cyklická sonátová forma. Další důležité prvky, které Stamic a celá mannheimská škola používala, představovala mohutná crescenda a působivá decrescenda, asymetrické melodické akcenty, dále ozdoby, harmonické průtahy a také instrumentace. Mannheimský orchestr měl už čtyři hráče na lesní roh. Stamic upustil od generálbasové hry a basový hlas jeho skladeb se podílí na tematické práci a někdy mu připadne i role vedoucího hlasu.

Další členy takzvané mannheimské školy představují František Xaver Richter (1709 - 1789), Antonín Fils (1730 - 1760) – violoncellista a skladatel symfonií a dalších instrumentálních skladeb, a Jiří Čart (1708 - 1774) – houslista a skladatel symfonií, nástrojových koncertů a houslových sonát.

František Xaver Richter se narodil v Holešově na Moravě a hudební vzdělání získal pravděpodobně až ve Vídni u Johanna Josefa Fuxe a pak za pobytu v Itálii. V roce 1736 vstoupil do dvorní kapely ve Stuttgartu jako zpěvák (bas). V roce 1737 se stal ředitelem hudebního oddělení na benediktýnské Rytířské akademii v Ettalu a v roce 1740 byl jmenován zástupcem kapelníka ve švábském Kemptenu, kde později převzal i místo kapelníka. Okolo roku 1747 vstoupil do dvorní kapely kurfiřta Karla Teodora v Mannheimu jako houslista a zpěvák. V padesátých letech Richter hodně cestoval, nejprve po Německu, později do Francie, Anglie a Nizozemí. V šedesátých letech strávil nějaký čas v Bonnu. Kolem roku 1768 byl v Mannheimu jmenován dvorním komorním skladatelem. V roce 1769 nastoupil jako kapelník do katedrály ve Štrasburku, kde zůstal až do své smrti. Již v Mannheimu se začal soustřeďovat na chrámovou hudbu, které se velmi intenzívně věnoval právě ve Štrasburku.

Richter byl uznávaným učitelem. V letech 1761 - 1767 napsal učebnici harmonie a kompozice Harmonische Belehrungen (Harmonické poučení). Richter napsal kolem sedmdesáti symfonií, řadu koncertů pro cembalo, flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a violoncello, šest smyčcových kvartetů, dvě řady *Šesti sonát* pro cembalo, housle nebo flétnu a violoncello a pro cembalo, dvoje housle a violoncello. Zkomponoval oratorium *La deposizione dalla croce (Odložení kříže)* (1748), třicet čtyři mše, *Requiem*, přes šedesát motet, dvě *Te Deum*, žalmy *Super flumina Babylonis* (1767-8) a další.

Pod Stamicovým vedením se vzdělával i Jan Zach (1699- 1773). Zach se narodil roku 1699 v Čelákovicích. Roku 1724 přijel do Prahy. Zde působil jako houslista a varhaník u sv. Havla a sv. Martina, kde se stal později i varhaníkem. Varhany a kompozici studoval u Bohuslava Matěje Černohorského. Když roku 1737 nedostal místo varhaníka v katedrále sv. Víta, odešel do ciziny. Nejprve působil v Augsburgu, pak v Mainzu, Trieru a dalších německých městech. Dostal se i do Itálie. Zach také učil na jezuitské škole v Mnichově a vykonával funkci regenschoriho v klášterním kostele v Alsasku. V roce 1745 byl jmenován kapelníkem na mohučském dvoře, který opustil roku 1756, aby strávil zbytek života na cestách. Objížděl šlechtické dvory a kláštery a živil se tím, že zde prodával své skladby a vyučoval hudbu. Hrál rovněž sólově na cembalo a housle a dirigoval provádění svých děl. Komponoval hudbu světskou instrumentální i chrámovou, stylově se jeho tvorba řadí do pozdního baroka, ale i raného klasicismu. Mezi jeho kompozice patří světské sonáty, symfonie a instrumentální díla, a mezi duchovní práce patří dvacet devět mší, tři rekviem, deset ofertorií, *Magnificat, Te Deum, Tantum ergo*, oratoria, skladby pro varhany a řada motet a árií. Za jeho nejvýznamnější díla se považuje *Requiem c moll, Stabat Mater, Missa solemnis* a *O magnum martyrium.*

3.5.2 Berlín

Další emigrační skupina se usadila v Berlíně na dvoře pruského krále Friedricha II. Největší význam měla rodina Bendů původně ze Starých Benátek na Boleslavsku: František Benda (1709 - 1786), Jan Jiří Benda (1713 – 1752) - houslista, ale především Jiří Antonín Benda (1722 – 1795). Jiří Antonín Benda navštěvoval piaristickou školu v Kosmonosích a jezuitskou školu v Jičíně. Zde se naučil pravidlům řečnictví, správné deklamaci a získal základy svého hudebního vzdělání. V roce 1742 společně s rodiči emigroval do Berlína. V letech 1750 - 1778 zastával post kapelníka duryňského vévody Friedricha III. v Gótě. Poté zanechal komponování a po zbytek života se věnoval filozofii. Vytvořil řadu vynikajících instrumentálních a vokálně-instrumentálních skladeb, singspiely a scénické melodramy, jako například *Ariadna na Naxu* a *Medea* (obě díla pochází z roku 1775). V melodramech Jiřího Antonína Bendy se střídá deklamace s nástrojovým doprovodem a ve vrcholných místech znějí obě složky současně. Instrumentální mezihry jsou jen krátké a svým výrazem vždy podtrhují náladu přednášeného textu. Aby udržel linii hudebního a dějového proudu, použil autor několik témat, které přiřadil hlavním postavám na způsob příznačných motivů. V jeho

době to byl zcela novátorský čin. Nejúspěšnější z autorových singspielů je *Vesnický trh* také z roku 1775. Z instrumentálních děl se proslavily především jeho klavírní sonáty.

František Benda získlad základy hudebního vzdělání v Drážďanech a v Praze, kde studoval jako gymnazista pražských jezuitů. Jako chlapec se pěvecky podílel na provedení Fuxovy korunovační opery a v Zelenkově hudbě o sv. Václavu zpíval dokonce tři sóla. Roku 1726 odešel do Vídně a posléze do Varšavy (1729), kde působil jako kapelník. Odtud přešel do Drážďan do kurfiřtské kapely. Roku 1733 se stal členem kapely korunního prince Friedricha Pruského v Rheinsbergu, jenž se později stal pruským králem. V letech 1771 - 1786 byl v této kapele koncertním mistrem. Teprve zde začal systematicky studovat skladbu u Johanna Gottlieba Grauna, který mu předával svoje znalosti kontrapunktu a generálbasu. František Benda podporoval uměleckou emigraci z Čech a podařilo se mu dokonce přestěhovat svoje rodiče i sourozence z Čech do Německa, kde jim král daroval pozemek a stavební materiál a i nadále je jinak podporoval. Považuje se za tvůrce berlínské houslové školy, dále proslul jako výborný houslista a skladatel houslových koncertů v pozdně barokním stylu. Psal houslové koncerty, sonáty, triové sonáty, capriccia a symfonie. V roce 1763 vydal autobiografii, která vyšla česky roku 1939.

3.5.3 Itálie

Nejvýraznějším členem italské emigrace byl bezesporu Josef Myslivček (1737 - 1781). Narodil se v Praze do mlynářské rodiny. Studoval v klášterní škole dominikánů u sv. Jiljí na Starém Městě v Praze a pak ve studiu pokračoval na jezuitském gymnáziu v Praze. Učitele hudební teorie nalezl Myslivček ve Františku Václavu Habermannovi a Josefu Ferdinandu Norbertu Segerovi. Myslivček nechal svých prvních šest sinfonií (operních předeher) pojmenovaných podle prvních šesti měsíců v roce provézt anonymně, aby zjistil, jaký budou mít ohlas. Byly přijaty s větším úspěchem, než doufal. Brzy si však uvědomil, že jeho talent nebude v Praze plně využit a roku 1763 se rozhodl odejít do Benátek, aby studoval hudbu u Giovanni Battisty Pescettiho.

Ke komickému námětu se Myslivček uchýlil jen jednou v árii *Si vedono oggi giorno* (*Dožiji-li se rána*). Svou první operu-kantátu *Il Parnaso confuso* (*Zmatek na Parnasu*) zkomponoval na libreto Pietra Metastasia, stejně jako dalších dvacet operních a oratorních kompozic.

Premiéra další autorovy opery, *Bellerofonta,* byla slavnostní. Autor sám zasedl za cembalo a z tohoto místa dával pokyny instrumentalistům v orchestru i pěvcům na jevišti. *Bellerofontés* je velkou Myslivečkovou vážnou operou, v níž se úspěšně vydal na pole neapolské opery seria. Následovala opera *Il Farnace (Farnakés)* v roce 1767, opera *Il Trionfo di Clelia* (*Triumf Klélie*), kantáta *Narcisso al fonte* (*Narcis u pramene*), oratoria *La famiglia di Tobia* (*Rodina Tobiášova*), *Adam a Eva, La liberazione d'Israele* (*Osvobození Izraele*) a *Abramo ed Isacco* (*Abrahám a Izák*). Dále opět opery *Demofoonte* a *Nittetis.*

Mysliveček se setkal s Wolfgangem Amadeem Mozartem a stal se jeho přítelem. Roku 1771 si Mysliveček podal žádost o připuštění ke zkoušce na Accademica filarmonica v Boloni. Tato akademie udělovala titul akademika těm hudebníkům, kteří prokázali kompoziční mistrovství. Mysliveček titul získal za svou čtyřhlasou antifonu *Accipe coronam quam tibi Dominus praeparavit in aeternum* (*Přijmi věnec, který ti Pán chystá na věčnost*) a velmi si ho cenil.

Přesný počet Myslivečkových oratorií není znám. Některá z nich byla považována za opery s náboženským námětem, jako v případě skladby *Guiseppe riconosciuto* (*Josef znovu poznaný*). Pašijím se autor přiblížil se skladbou *La Morte di Gesú* (*Ježíšova smrt*). Následovalo oratorium *Betulia liberata* (*Osvobozená Betulya*).

Zvláštní postavení v Myslivečkově tvorbě zaujímají jeho *Notturni* (*Nokturna*), komorní díla pro dva ženské hlasy a orchestr. Jsou nesmírně populární i v dnešní době a provádějí se nejčastěji s klavírním doprovodem.

Myslivečkova další opera *Montezuma* z roku 1771 vzbudila opět velký ohlas. Autor nepřetržitě dostával nabídky na další kompozice. Mezi ně patřily i opery *Il gran Tamerlano* (*Tamerlán Veliký*), *Romolo ed Ersilia, La Clemenza di Tito* (*Titova shovívavost*), *Atide* (*Atys*), *Adriano in Siria* (*Hadrián v Sýrii*), *Calliroe* (*Kallirhoé*), *L'Olimpiade* (*Olympiáda*), *Armida* a *Ezio* (*Aëtius*).

Roku 1777 pobýval Mysliveček v mnichovské nemocnici, kde se léčil na následky silničního neštěstí. Ve zdejší nemocnici se skladatel dostal do rukou špatných lékařů. Kvůli nesprávné léčbě zraněného nosu se Myslivečkovi do rány dostala sněť a onemocněl kostižerem.

V roce 1780 zkomponoval Mysliveček operu *Antigono* (*Antigonos*) a také svou úplně poslední operou *Medonte, re di Epiro* (*Medón, král epirský*), která při své premiéře propadla. Mysliveček zemřel náhle 14. února 1781 patrně důsledkem vysílení.

3.5.4 Paříž

Mezi představitele českých emigrantů v Paříži patří především Jan Ladislav Dusík a Antonín Rejcha. Jan Ladislav Dusík (1760 - 1812) se narodil do hudební rodiny v Čáslavi. Proslavil se jako vynikající klavírista a skladatel. Studoval nejprve v Jihlavě, pak v Kutné Hoře a poté vstoupil do služeb hraběte Männera a odcestoval s ním do Belgie, kde působil jako varhaník, stejně jako později v Holandsku. V roce 1783 započala jeho hvězdná dráha klavírního virtuosa. Procestoval téměř celou Evropu. V Londýně žil dokonce deset let. Vstoupil do služeb pruského knížete Ludvíka Ferdinanda v Magdeburku a po jeho smrti se odebral do Paříže na dvůr knížete Talleyranda. Zde také roku 1812 zemřel. Dusík se ve své skladatelské tvorbě věnoval téměř výhradně svému nástroji – klavíru. Napsal však také operu *Uvězněná na Špilberku. Klavírní sonáta f moll L'invocation* (*Vzývání*) je jeho poslední a současně vrcholné dílo.

Antonín Rejcha (1770 - 1812) se narodil v Praze. Otec mu brzy zemřel a se svým otčímem nevycházel, a tak utekl ke strýci Josefu Rejchovi (violoncellistovi) do Klatov. Záhy společně se strýcem působil v kapele hraběte Wallenštejna ve Švábsku. Antonín Rejcha uměl již tehdy hrát na klavír, flétnu a hoboj, mimoto mluvil plynně německy a francouzsky. Se strýcem působil i v divadelním orchestru v Bonnu, kde se spřátelil s Ludwigem van Beethovenem. V Bonnu studoval s Beethovenem matematiku a filozofii a dychtivě se vzdělával v hudební teorii. Odtud odešel do Hamburku, Paříže a Vídně. Od roku 1808 žil natrvalo v Paříži. Největší Rejchův přínos tkví v jeho pedagogické činnosti. Studovali u něj například Hector Berlioz, César Franck, Charles Gounod a Franz Liszt. Rejcha napsal velice významné hudební teoretické spisy o melodii, harmonii, kontrapunktu a další. Stal se profesorem pařížské konzervatoře, poté i jejím ředitelem, a členem francouzské akademie věd a umění. Odměněn byl i Řádem čestné legie. Z dnešního pohledu je Rejcha ceněn zejména jako hudební teoretik a pedagog. Většina jeho prací z oboru hudební teorie se dočkala řady vydání. Jeho skladatelský záběr byl široký. Komponoval klavírní skladby, komorní hudbu pro nejrůznější nástrojová obsazení, orchestrální hudbu, opery *Argine, Cagliostro, Natalie, Saphó, Philoctéte* a další, sbory, kantáty, mše, Te Deum, Requiem a žalmy.

3.5.5 Vídeň

Vídeň pohltila asi největší množství českých hudebních emigrantů 18. století. Ve dvacátých letech 18. století do Vídně přijel František Tůma (1704 - 1774), autor četné chrámové tvorby. Jeho skladby mají většinou meditativní ráz. Část jeho tvorby spadá svým charakterem do baroka, jako například *Stabar Mater, Requiem* a *Partita d moll* pro smyčce a kontinuo. Druhá část tvorby již odpovídá stylu raně klasickému. Zajímavý je cyklus *10 pašijových zpěvů* pro smíšený sbor a varhany, který Tůma komponoval technikou vrcholně renesanční polyfonie. Další jeho známá díla jsou *Magnificat, Miserere* a několik mší.

Do další generace českých hudebníků ve Vídni patří Josef Antonín Štěpán (1726 - 1797), jenž pocházel z učitelské rodiny v Kopidlně a ve Vídni působil jako dvorní klavírista a učitel klavíru v panovnické rodině. Jeho dílo se skládá především ze skladeb pro klavír. Psal ve stylu, který byl tehdy u vídeňského dvora populární - z jeho skladby sálá klid, půvab, žert a pohoda. Pro německou píseň má velký význam Štěpánova písňová tvorba na německé texty.

Většího úspěchu a slávy dosáhl Jan Křtitel Vaňhal (1739 - 1813). Vaňhalova rodina se několik generací před jeho narozením odstěhovala z Holandska a usadila v Nechanicích v okresu Hradec Králové, kde jeho otec i děd pěstovali kolářské řemeslo. Ve třinácti letech působil Vaňhal jako varhaník v Opočně a o jeho hudební vzdělání se tehdy staral místní učitel Antonín Erban. Později, v osmnácti letech, se Vaňhal stal ředitelem kůru v Nemyčevsi u Jičína, kde se pod vedením Matyáše Nováka zdokonalil ve hře na housle a kompozici. Kolem roku 1760 odešel do Vídně, zde se dále hudebně vzdělával a vstoupil do hudebních kruhů. Získal si oblibu i u šlechty. Díky podpoře barona Riesche podnikl dvouletou studijní cestu do Itálie (1761 - 1763), rok z toho pobýval v Benátkách. V Římě napsal opery *Il trionfo di Clelia* (*Vítězství Klélie*) (1761) a *Il Demafonte*, obě na Metastaziova libreta. Ani jedna z oper se bohužel nedochovala. Kolem roku 1763 se vrátil zpět do Vídně, skládal zde symfonie a vyučoval. Působil také v Uhrách a Chorvatsku ve službách hraběte Erdödiho, ale roku 1780 se vrátil opět do Vídně. Jako skladatel byl spíše zastíněn hvězdami vídeňských klasiků, dovedl si ale udržet postavení skvělého instrumentalisty. Hrál například první part houslí při provedení Gluckova *Orfea* v roce 1763 a roku 1784 hrál na violoncello v kvartetu s Haydnem, Dittersdorfem a Mozartem. Vaňhal proslul jako skvělý klavírní pedagog. Napsal více než sto symfonií, sto smyčcových kvartetů, klavírních sonát a sonatin, a varhanních fug. Kvalita jeho skladeb se však značně liší. Velmi známý je jeho koncert *Concerto in C* pro violu a orchestr, *Koncert pro kontrabas*, *Koncert F dur pro varhany* a flétnový koncert *Concerto I. a Flauto Principale*. Z chrámových skladeb je známo dvacet mší, *Stabat Mater* a dvě *Requiem*.

I když následující skladatelé vídeňské emigrace patří spíše do druhé poloviny 18. století, myslím si, že je vhodné je zmínit. Velké úcté se ve Vídni těšil Leopold Koželuh (1747 - 1818). Pocházel z hudebnické rodiny z Velvar. Studoval gymnázium a filozofii v Praze a hudbě se učil u svého bratrance Jana Antonína Koželuha a u Františka Xavera Duška. Roku 1778 přesídlil do Vídně, kde se záhy uplatnil jako klavírista, učitel klavíru a skladatel. V roce 1792 byl po Mozartově smrti jmenován dvorním skladatelem a kapelníkem komorní hudby. Napsal asi čtyřicet klavírních koncertů a šedesát sonát, třicet symfonií, serenády, písně, sborové skladby, dvě oratoria a šest oper, jež se naneštěstí většinou nedochovaly, kantáty a balety.

František Vincenc Kramář-Krommer (1759 - 1831) se narodil v Kamenici u Třebíče a hudbě a hře na housle se učil u svého strýce Antonína Matyáše Krommera v Tuřanech. Kolem roku 1785 odešel do Vídně a posléze do Maďarska, kde působil jako koncertní mistr a kapelník. Z této doby pochází první vydání jeho komorních skladeb. Roku 1795 se vrátil zpět do Vídně, kde získal místo houslisty ve dvorní kapele a roku 1815 se po smrti Leopolda Koželuha stal dvorním skladatelem a kapelníkem dvorní komorní hudby. Za života byl mnohokrát oceněn. Na návrh Antonína Rejchy se stal čestným členem pařížské konzervatoře roku 1818, následovala čestná členství milánské konzervatoře a Filharmonického spolku v Benátkách a spolků přátel hudby v mnoha rakouských městech. Udržoval též styky s českým hudebním prostředím. Jeho typickým rysem je výrazná a bohatá melodika často využívající české prvky. Napsal zhruba tři sta děl, většinou instrumentálních (smyčcová tria, kvartety, kvintety, symfonie a nástrojové koncerty), například *Partitu pro dva klarinety, dva lesní rohy a dva fagoty.*

Pavel Vranický (1756 - 1808) pocházel z Nové Říše, brzy však odešel do Jihlavy na jezuitskou školu, poté dál do Olomouce studovat filozofii a nakonec do Vídně, kde vystudoval teologii. Vídeňský dvorní kapelník Josef Martin Kraus ho učil současně hudební teorii a kompozici a přemluvil ho, aby zanechal teologie, což také těsně před dokončením studia udělal. Přijal místo houslisty v kapele knížete Mikuláše Esterházyho v Eisenstadtě, kde post kapelníka zastával Joseph Haydn. V roce 1785 byl Pavel Vranický jmenován ředitelem obou vídeňských dvorních divadel (bylo mu teprve dvacet devět let) a stanul v čele vídeňské operní scény, kde setrval až do své smrti roku 1808. Autor zasáhl téměř do všech oborů tehdejší kompoziční praxe. Zkomponoval osm oper, pět baletů, hudbu k řadě činoher, kantáty, desítky symfonií a množství komorních děl. Mezi jeho nejslavnější díla patří opera *Oberon, král Elfů* a *Symfonie C dur – Revoluční.*

Mladší bratr Pavla Vranického, Antonín Vranický (1761 - 1820) navštěvoval školu nejprve v Nové Říši jako jeho bratr, ale pak studoval filozofii na Olomoucké univerzitě a poté práva v Brně. V roce 1785 přišel do Vídně. Základy hry na housle získal ještě v rodném městě od svého bratra, pozdějšími učiteli mu byli i Wolfgang Amadeus Mozart a Joseph Haydn. Antonín Vranický byl vynikající houslista a také učitel. Vychoval mnoho znamenitých houslistů. Roku 1794 byl jmenován maestrem zámecké kapely knížete Maxmiliána z Lobkovic, jímž zůstal až do své smrti. Těžiště autorovy torby spočívá v instrumentální hudbě. Napsal množství komorních kompozic, čtrnáct symfonií, čtrnáct houslových koncertů, také taneční hudbu (menuety) a další. Zkomponoval i několik duchovních děl, z nichž nejznámější jsou jeho dvě orchestrální mše.

Vídeňskou emigraci 18. století uzavírá Jan Václav Hugo Voříšek (1791 - 1825). Narodil se ve Vamberku do rodiny ředitele školy, sbormistra a varhaníka. Otec ho vyučoval hudbě, hře na klavír a na varhany, a pomohl mu získat stipendium pro studium na univerzitě v Praze, kde studoval klavír a kompozici u Jana Václava Tomáška. V roce 1813 se Jan Václav Hugo Voříšek přestěhoval do Vídně, aby studoval právo (studium dokončil po devíti letech) a dále se hudebně vzdělával. Setkal se tu i s Ludwigem van Beethovenem. Roku 1823 získal post dvorního varhaníka a začal vyučovat hru na klavír. Zemřel na tuberkulózu v pouhých třiceti čtyřech letech. Zkomponoval mimo jiné *Symfonii D dur, Mši B dur* a *Houslovou sonátu G dur.*

3.5.6 Rusko

Mnoho českých hudebníků se rozptýlilo i po Rusku. Jan Antonín Mareš (1719 - 1794) pocházející z Chotěboře se uplatnil v Rusku v kapele hraběte Běstuževa-Rjumina jako virtuos na lesní roh a violoncellista. V kapele hraběte Naryškina roku 1751 vytvořil první takzvanou rohovou hudbu, neboli samostatnou skupinu hráčů na lovecké rohy. Mareš pro tuto skupinu vymyslel i zvláštní notaci, jelikož každý z nich mohl hrát prakticky jen jeden tón.

Jan Práč (zemřel roku 1798) působil v Petrohradě jako pedagog a významný sběratel a vydavatel ruských lidových písní. Arnošt Vančura (v polovině 18. století - 1802) se stal ředitelem carské kapely a intendantem opery v Petrohradě. Známá je jeho komická opera *Udatný a smělý vítěz Archidietič* a hudební pantomima *Andromeda a Perseus.* Nejmohutnější přísun českých hudebníků do Ruska přišel až v 19. století.

3.5.7 Polsko

Velmi těsné styky měly české země s Polskem. Vratislav působila jako záchytný bod pro emigranty z Čech. Vratislav byla také častým cílem cest členů českých náboženských řádů. Jan Stefani (1746 - 1829) pocházel z Prahy a v Polsku zkomponoval zpěvohru *Krakované a horalé,* která patří k základním kamenům polské národní opery. Vojtěch Daněk se v Polsku proslavil jako autor mnoha chrámových děl a jako člen operního orchestru ve Lvově.

4. Jan Dismas Zelenka

4.1 Životní osudy

Jan Lukáš Zelenka (později Jan Dismas Zelenka) byl pokřtěn 16. října 1679 v katolickém kostele na farnosti v Louňovicích, malé vesnici jihovýchodně od Prahy blízko Blaníku. Pocházel z rodu českých hudebníků 17. a 18. století, z nichž všichni byli profesí vesnickými kantory, vedoucími kůru a zároveň i chrámovými varhaníky. Zelenkův otec Jiřík Zelenka se narodil v Bavorově v jižních Čechách mezi roky 1648 až 1655 a pravděpodobně se ujal kantorských povinností v Louňovicích na Boží hod sv. Jiří (24. dubna) 1676, což bylo tradiční datum pro přijímání nových kněží a kantorů. Rok po příchodu do Louňovic se oženil s Marií Magdalenou Hájkovou. Narodilo se jim osm dětí. První byl Jan Lukáš, následovala Terezie, Veronika Marta, Kateřina Žofie, Matěj, Marie Markéta, Jan Kilián a Polexina. Knězem sloužícím při křtu prvorozeného syna byl Jan Ignác Komenský, synovec slavného Jana Amose Komenského. Křtil také další tři dcery Jiříka a Marie Zelenkových. Jiřík Zelenka měl na starosti rané hudební vzdělání svých dětí, tudíž také Jana Lukáše. Jeho nejmladší bratr Jan Kilián se později také stal hudebníkem – varhaníkem v louňovickém kostele. Jiřík Zelenka působil jako venkovský kantor dlouhých 48 let až do února 1724, kdy zemřel. Marie Magdalena ho přežila jen o rok. Zemřela 26. června 1725.

Jan Dismas Zelenka studoval s největší pravděpodobností na jednom ze čtyř pražských jezuitských gymnázií. Zřejmě se jednalo o Klementinum, pro které napsal nejméně čtyři díla. Jsou jimi tři kantáty z let 1709, 1712 a 1716 a melodrama *de Sancto Wenceslao* (1723) určené k příležitosti korunovace Karla VI. na českého krále.

První doloženou Zelenkovou skladbou je *Via laureata, magnis virtutum, meritorum, honorum.*. (celý název obsahuje asi 75 slov a zkratek), což v překladu znamená *Vítězná cesta velkých ctností, zásluh a poct.* Skladba se bohužel ztratila, ale existuje její latinsko-německá synopse v Praze. Zelenka ji dedikoval hraběti Heřmanu Jakubovi Černínovi z Chudenic, štědrému donátorovi pražských jezuitů. *Via laureata* je zajímavá ještě z dalšího hlediska. Zelenka se zde totiž poprvé podepsal jako Jan Dismas Zelenka. Vyměnil tak své jméno Lukáš (Kristův milý učedník) za Dismas (polepšený lotr ukřižovaný spolu s Ježíšem po jeho levé ruce). Jelikož Zelenka v celé své tvorbě obzvláště působivě vykresloval scény utrpení, pokory

a obětování, soudí se, že i výběr jména Dismas je součástí jeho záměru. Za co ale cítil vinu, je předmětem dohad a nepodložených hypotéz.

Po studiích na gymnáziu působil mladý Zelenka jako hráč na kontrabas v kapele hraběte Johanna Huberta Hartiga v Praze. Pravděpodobně u svého zaměstnavatele také bydlel a zastával funkci domácího učitele hudby. Podle některých hypotéz působil v té době zároveň jako vedoucí sboru v pražském Klementinu.

Roku 1709 napsal Zelenka na žádost jezuitů z Klementina hudbu k Svatému hrobu. Jednalo se o devítivětou kantátu pro sóla, sbor a orchestr *Immisit Dominus pestilentiam* (Pán seslal mor). Ústředním tématem kantáty je mor, který roku 1709 hrozil Čechám. Naplno vypukl o čtyři roky později a vedl mimo jiné k velké evakuaci Prahy. Roku 1714 byla dokonce zavřena hranice mezi Čechami a Saskem. Už v této první zachovalé rozměrnější skladbě se projevuje Zelenkova záliba v temných hudebních obrazech a schopnost vyjádřit tragické prožitky.

Zelenkův pobyt v Hartigově domě a působení v jeho kapele netrvalo dlouho. Zřejmě již roku 1710 odešel do svého nového působiště v Drážďanech, a to na přímluvu jezuitů i samotného hraběte Hartiga. Dostal se tak do dvorní kapely v Drážďanech ('Hofkapelle'), jednoho z nejlepších hudebních souborů své doby v Evropě. Zelenku lze najít ve výplatních dokumentech drážďanského dvora jako kontrabasistu (violonistu) kapely s ročním platem 300 říšských tolarů. Pod vedením kapelníka Johanna Christiana Schmidta působili tehdy v drážďanské 'Hofkapelle' hudebníci z různých evropských zemí, především z Francie, Itálie, Čech a samozřejmě z Německa.

Už od prvního roku svého působení v Drážďanech Zelenka komponoval. Roku 1712 napsal *Mši sv.Cecilie G dur.* Po její úspěšné premiéře požádal Zelenka krále o svolení k ročnímu studijnímu pobytu v Itálii a Francii. Odvolal se na doporučení hraběte Hartiga a dvorního kapelníka Schmidta. Král žádosti nevyhověl a Zelenka tak dál zůstal v Drážďanech a sloužil v kapele i v kostele. Ale v listopadu 1715 král poslal Zelenkovi a dalším třem dvorním hudebníkům příspěvek 1200 říšských tolarů na jejich studijní pobyt. O jeho studiu v Itálii však bohužel neexistují žádné důkazy, naproti tomu je doložen jeho pobyt ve Vídni.

Zelenka do Vídně přicestoval v dubnu 1716. Studoval zde skladbu u císařského dvorního skladatele Johanna Josefa Fuxe, komponoval, hrál a řídil hudební produkce. Věnoval se také opisování skladeb slavných mistrů a vytvářel si tak budoucí repertoár pro římskokatolický kůr v Drážďanech. Sbírka byla bohužel zničena za druhé světové války.

Roku 1719 se Zelenka vrátil zpět do Drážďan, kde opět zaujal místo kontrabasisty ve zdejší kapele, ale současně byl pověřen komponováním hudby pro římskokatolické obřady.

V září 1719, krátce po svatbě, přijeli do Drážďan korunní princ Friedrich August II. a habsburská princezna Marie Josefa. Pro drážďanské katolíky to byl slavný den. Relativně malá katolická mise v Sasku se díky jejich přítomnosti rázem stala velmi důležitou.

Marie Josefa byla Habsburkovna a tudíž katolička. S liturgií a chrámovou hudbou měla bohaté zkušenosti z Vídně, kde do svatby s Fridrichem Augustem II. žila. Fridrich August II. byl luterán, kdežto princezna Marie Josefa katolička. Bylo nezbytné, aby Fridrich August II., stejně jako jeho otec, konvertoval ke katolíkům, chtěl-li se stát budoucím rakouským králem. Jelikož Marie Josefa byla žena a světská osoba, nemohla organizovat liturgické obřady. Ty měla na starosti církev a jezuité. Velice aktivně a účinně do nich ale zasahovala. Byla „želízkem v ohni" Habsburků na královském dvoře v Drážďanech, podobně jako jím byl Zelenka pro jezuity. Zejména dedikace v pozdních Zelenkových dílech Marie Josefě naznačují, že si byli blízcí a vzájemně se podporovali. Ona nad ním držela ochrannou ruku, i když její manžel Zelenkovi příliš nakloněn nebyl.

Od roku 1721 vedl drážďanskou dvorní kapelu Johann David Heinichen za Zelenkovy asistence. Zelenka měl velice obtížný úkol. Musel neustále skládat, sbírat, upravovat, řídit požadovanou liturgickou hudbu ve zdejší římskokatolické kapli a hrát na kontrabas.

Roku 1723 byl odvolán do Prahy, aby splnil zvláštní skladatelské a dirigentské poslání, k němuž jej drážďanský dvůr uvolnil na několik měsíců. Na září 1723 se totiž chystala korunovace rakouského císaře a Habsburka Karla VI. českým králem.

V Praze se připravovaly velkolepé ceremoniály, průvody a také premiéry několika oper. Nejznámější a největší z nich byl opera vídeňského dvorního skladatele Fuxe, Zelenkova učitele, *Constanza e fortezza.* Premiéra se konala 28. srpna a účinkovalo v ní kolem 200 lidí, včetně bohatě obsazeného orchestru. Fux si pro tuto příležitost vybral mimo jiné kontrabasistu Zelenku. Fux premiéru nedirigoval, jelikož se necítil zcela zdráv. Místo něj nastoupil druhý vídeňský dvorní skladatel Antonio Caldara.

12. září bylo v rámci oslav provedeno v Klementinu Zelenkovo slavnostní dílo zkomponované specialně k této události – hra *Sub olea pacis et palma virtutis, Melodrama de Sancto Wenceslao (Pod olivou míru a palmou statečnosti, Melodrama o sv. Václavovi).* Latinský text k dílu napsal český libretista, jezuita Matouš Zill, a při představení účinkovali hudebníci z mnoha zemí, všichni pěvci však byli Češi. Dílo široce popisuje legitimitu císařových nároků na český trůn skrze vítězství sv. Václava nad pohany. Trvalo dlouhých 95 minut a provedení byl přítomen Karel VI. i jeho císařská manželka Alžběta Kristýna.

Dílo bylo jako celek prakticky neopakovatelné, ale Zelenka z něj později 26 hudebních čísel použil v jiných svých skladbách. Mnohé také podložil jiným textem.

Po návratu do Drážďan koncem roku 1723 se Zelenka opět ujal svých povinností skladatele chrámové hudby, dirigenta a kontrabasisty. Až do konce vlády svého pána, krále Fridricha Augusta I., roku 1733 složil Zelenka obrovské množství skladeb. Nejvýznamnější jsou asi jeho mše. Od roku 1726 skládal jednu slavnostní mši ročně, mnoho z nich ke konkrétním událostem. Měl na starosti všechny důležité zádušní mše v letech 1724 až 1726.

V září 1724, po smrti svého otce, požádal Zelenka o povolení, aby za něj mohl pořádat v královské kapli zádušní mši. Requiem sám složil a provedl ho s královskými hudebníky 3. března 1724. Zachovala se pouze část *De profundis.* Na 28. a 29. straně *De profundis* se píše: „Tento žalm byl zkomponován na počest Jiříka Zelenky, kantora a varhaníka v českém městě Louňovice, jeho hluboce zarmouceným synem, Janem Dismasem Zelenkou, komorním hudebníkem polského krále a saského kurfiřta poté, co jako výraz synovské poslední úcty povolila jeho excelence baron von Mordaxt, komoří a vrchní poradce krále, vrchní generální prefekt pošt, protektor královské hudby, atd., uspořádat pohřební slavnost pro svého milovaného otce v královské kapli v Drážďanech 1. března 1724. Otec zemřel 7. února stejného roku."

Když 16. července roku 1729 Heinichen zemřel na tuberkulózu, Zelenka předpokládal, že po něm získá místo kapelníka. Vždyť už dlouho po dobu Heinichenovy nemoci kapelu prakticky vedl místo něj. Mši *Missa divi Xavieri* psal v tomto období a patří k jeho nejbrilantnějším. Přestože komponoval pro drážďanský dvůr nesmírné množství skladeb, v zápisech jezuitů byl stále veden hlavně jako hráč na kontrabas a kapelníkův asistent.

V létě roku 1731 získal post kapelníka italský skladatel Johann Adolf Hasse, když přijel se svou manželkou, zpěvačkou Faustinou Bordoniovou, do Drážďan. Zdržel se tu jen velice krátkou dobu a opět na několik let odjel. Zelenka tedy opět vedl kapelu sám, aniž by byl jmenován kapelníkem, o což jistě již dlouho usiloval.

1. února 1733 brzy ráno ve Varšavě zemřel kurfiřt a král Fridrich August I. Moci se ujal jeho syn, dosavadní korunní princ Fridrich August II. Jmenování provázelo několik komplikací, ale nakonec byl v lednu roku 1734 korunován na krále.

Fridrich August II. měl o hudbě na svém dvoře jasnou představu. Svědčí o tom mimo jiné jmenování Hasseho kapelníkem, o které se Fridrich August II. zasloužil. Hasse se naplno ujal svého úřadu až na jaře 1734, tři roky po jmenování kapelníkem.

Po smrti Fridricha August I. se očekávalo, že hudbu ke smutečním obřadům složí dvorní kapelník Hasse. Ten ale odjel a povinnost tak připadla na Zelenku. Ten si v komentářích na partiturách svých děl z té doby stěžovat, že hudbu musel napsat ve velkém spěchu vzhledem k pozdnímu ohlášení.

Novému králi šlo o reorganizaci dvorní hudby tak, aby vyhovovala jeho vkusu. Miloval italskou hudbu, zejména neapolskou operu s efektními vokálními party. Zrušil i chloubu vídeňské jezuitské mise – Kapellknaben – chlapecký sbor.

Zelenka pod tlakem okolností napsal nejprve žádost Marie Josefě o finanční pomoc a roku 1733 i Fridrichu Augustovi II. Připomíná v něm, jak dlouhá léta poctivě sloužil u dvora, komponoval a řídil hudební produkci, a kolik peněz musel vynaložil na rozpis a pořizování not pro kapelu i sbor.

Královna Zelenkovu žádost přijala kladně a pravděpodobně díky ní se mu krátce poté zvýšil plat. Král žádost adresovanou jemu pouze okomentoval slovy, aby byl Zelenka trpělivý. O dva roky později roku 1736, když Zelenka krále žádal podruhé, mu bylo vyhověno a plat se opět zvýšil, tentokrát na 800 říšských tolarů ročně.

Zelenka se snažil králi zavděčit také svou tvorbou. V roce 1733 zkomponoval *Osm árií* na italské texty v neapolském stylu, což bylo pro něj velice neobvyklé. Jeho zacházení s italským textem, který mu nebyl zcela vlastní, se nelíbilo jeho hudebním kolegům u dvora, z velké části italského původu. Pohlíželi na to jako na přečin, a tak to i prezentovali u vyšších vrstev, se kterými měli dobré vztahy.

Zelenka se pak opět vrátil k tvorbě, která mu byla bližší. Jeho hlavním úkolem bylo komponovat hudbu ke smutečním obřadům k památce zesnulého krále. Smutek se držel celý rok až do února 1734. Po celou tu dobu byl Hasse pryč a o všechno se staral Zelenka.

Nadcházející roky Zelenkova života velice ovlivnila absolutní nadvláda kapelníka Hasse na drážďanské hudební scéně, prosazování opery na úkor chrámové hudby a následná ztráta hudební prestiže drážďanského církevního dvora. Fridrich August II. a Maria Josefa byli kvůli svým novým královským povinnostem často v Polsku. Královskou moc v Drážďanech tudíž často reprezentovaly pouze děti královského páru. To přispívalo k uvolnění disciplíny hudebníků v drážďanské kapele, především italských zpěváků.

Ačkoli se Zelenka pokoušel experimentovat s novým galantním stylem a snažil se tak vyjít vstříc zpěvákům z italské školy, nové hudební hodnoty byly v rozporu s tím, čeho si nejvíce vážil. Do jeho hudebního stylu bohatého na výraznou harmonii, silnou basovou linku a melodické motivy s velkými možnostmi dalšího rozvoje, měly být nově zakomponovány jednodušší, pomalejší harmonické struktury, symetrické fráze, a především nadvláda melodické linky. Zelenka kladl ve své tvorbě velký důraz na význam textu. Nový Hasseho styl upřednostňoval koloraturní zpěvy, spíše homofonní sazbu a operní produkci.

Ačkoli léta 1735 – 1745 bývají považovány za období Zelenkovy postupné rezignace, zkomponoval v nich významná liturgická díla. Paradoxně také získal po dlouhých letech strádání odpovídající finanční ohodnocení a také titul 'skladatel chrámové hudby'.

Hasse plně využíval svého postavení a propagoval provádění svých vlastních skladeb. Zelenka skládal mnohem méně než dříve a dirigoval pouze některá opakovaná představení. 5. listopadu 1734 Hasse opět na dlouhou dobu odjel a vrátil se až v lednu 1737. Zelenka, jako už tolikrát v jeho životě, měl prakticky sám na starosti chrámovou hudební produkci v Drážďanech.

V roce 1735 úroveň hudební produkce podstatně poklesla a to především kvůli nezodpovědnému přístupu hudebníků, především kastrátů, kteří v době nepřítomnosti královského páru odmítali vystupovat s repertoárem, který se jim nelíbil. Někdy se dokonce na vystoupení ani nedostavili. Zelenka zažil veřejné ponížení, když zpěváci nepřišli na provedení Requiem za vévodu Ludwiga z Wurttembergu.

V průběhu třicátých let Zelenka nejméně jednou navštívil rodné Čechy. Tehdy se sem také dostalo několik opisů jeho děl. Některé z nich byly tehdy v Praze provedeny, například u jezuitů v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně. Zelenka v Praze také pořizoval skladby světových mistrů, a to buď jejich opisováním nebo výměnou za své vlastní skladby. V roce 1738 v Praze provedl své oratorium *I penitenti al Sepolchro del Redentore* v kostele sv. Františka Serafína.

V průběhu roku 1738 byly zveřejněny plány modernizace katolické církve u drážďanského dvora. Okamžitě po svém nástupu na polský trůn se Friedrich August II. rozhodl postavit nový velký dvorní kostel, jenž by vyřešil nejen nedostatek prostoru v původním kostele, ale který by se stal také ozdobou Drážďan. Díla se ujal italský architekt Gaetano Chiaveri, bývalý architekt ruského cara Petra Velikého. 22. července byly plány předloženy jezuitským otcům a práce na kostele začala 6. října 1738. Téměř o třináct let později, 29. června 1751, byl kostel vysvěcen, ačkoli nebyl ještě zcela dokončen.

Když roku 1739 Zelenka slavil své šedesátiny, nebyl již zcela zdráv. U vpisů k některým skladbám dokonce poznamenal, že je psal nemocn nebo po nemoci. Například za textem autografu partitury *Missa votiva* z roku 1739 píše: „jako oběť po znovunabytí zdraví od Boha ochránce". Ubývalo mu sil a hudební dění se již neúčastnil tolik jako dřív.

O posledních pěti letech Zelenkova života neexistuje mnoho zpráv, dochovány jsou pouze informace o jeho práci na litaniích a cyklu mší. Nebyl ženatý, tudíž bydlel sám. Při jeho množství povinností se dá předpokládat, že musel mít doma pomocníka či pomocnici, nikde o tom ale nejsou žádné důkazy.

Zprávy z roku 1740 naznačují, že střední Evropa se tehdy nacházela na pokraji sérií válek. Roku 1741 Bedřich II. Pruský zaútočil na Slezsko, Moravu a Čechy. Habsburkové byli roku 1745 ve válce s Pruskem a nedařilo se jim. Vojska pruského krále Bedřicha II. operovala na saském území a 15. prosince 1745 porazila v bitvě u Kesselsdorfu armádu kurfiřta a krále Fridricha Augusta II. 18. prosince pak Prusové obsadili Drážďany a o Vánocích město donutili uzavřít tzv. drážďanský mír, který byl ovšem pro Drážďany nevýhodný, neboť museli postoupit Prusku část Slezska a Kladské hrabství.

Vojenská okupace vždy nepříjemně zasáhne do života lidí, a tak tomu bylo také v prosinci 1745, kdy v domě brašnáře Fladena v uličce Kleine Brudegrasse bydlel nemocný Zelenka. Dům se nacházel v blízkosti katolického dvorního kostela a nedaleko právě probíhající stavby nové římskokatolické katedrály, dokončené až po Zelenkově smrti.

Příčinou smrti Jana Dismase Zelenky ale nebyla samotná válka. Zemřel na vodnatelnost v noci z 22. na 23. prosince 1745. Na Štědrý den 24. prosince byl pohřben na katolickém hřbitově v městské čtvrti Friedrichstadt. Nezachovaly se žádné zprávy o tom, zda se za něj konala mše a hrálo rekviem, ale dá se to předpokládat vzhledem k dobovým zvyklostem.

Drážďanský badatel Schmidt v roce 1923 napsal, že Zelenkův hrob není možné na hřbitově ve Friedrichstadt najít.

4. února 1746 vyšlo nařízení, že Zelenkův plat 800 tolarů má být rozdělen mezi jeho kolegy hudebníky. Všechen jeho hudební majetek (partitury, opisy, noty a poznámky) koupila Marie Josefa, která učinila totéž po smrti Volumiera, Schmidta, Heinichena a Ristoriho, dalších drážďanských kapelníků. Tím uchovala poklady zlatého drážďanského hudebního věku. Zelenkova sbírka byla uložena do Královské hudební sbírky v Drážďanech, kde byla dostupná ještě v polovině 19. století. I když 2. světová válka způsobila Zelenkovu skladatelskému odkazu velké ztráty a škody, jeho dílo stále představuje bohatý hudební odkaz. Nyní se autorovy kompozice z největší části nachází v univerzitní knihovně v Drážďanech.

4.2 Přehled Zelenkova díla

První známou kompozicí Jana Dismase Zelenky je *Via laureata,* hudba ke školské hře, jež zkomponoval pro jezuitskou kolej na Malé Straně v Praze v roce 1704. Tehdy mu bylo dvacet pět let. Originál se nezachoval, ale v Praze existuje jeho synopse. Dílo Zelenka věnoval hraběti Heřmanu Jakubovi Černínovi z Chudenic, a to nejen formálně, ale i obsahově. Děj všech šesti výjevů se týká slavných členů z rodu Černínů, včetně Heřmana Jakuba. Vždy je vyzdvižena nějaká kladná vlastnost členů tohoto rodu. Jezuité si hru objednali, aby se odvděčili svým štědrým donátorům Černínům. Představení hráli a zpívali žáci jezuitské školy. Školní dramata měla u jezuitů silnou tradici.

Statio quadraplex pro Processione theophorica z roku 1709, ze které zůstala jen první část, je považováno za Zelenkovu nejstarší dochovanou kompozici. Jedná se o krátký sborový zpěv k procesí.

Před Velikonocemi 1709 si Jezuité z Klementina u Zelenky objednali *Hudbu ke Svatému hrobu – Immisit Dominus pestilentiam - Pán seslal mor* - pro sóla, sbor a orchestr. Jednalo se o devítivětou kantátu na úryvky textů ze Mše pro čas morové nákazy, ze Starého zákona, modliteb, hymnů a sekvencí. V Praze tehdy hrozila morová epidemie, která naplno propukla až o čtyři roky později roku 1713, kdy vedla i k velké evakuaci Prahy. Roku 1714 se dokonce na čas uzavřela hranice mezi Čechami a Saskem. *Immisit Dominus pestilentiam* se skládá ze tří recitativů, tři árií a tří sborů s plným, či téměř plným obsazením orchestru.

První známá Zelenkova mše se jmenuje *Mše svaté Cecilie G dur* z roku 1710. Není jasné, jestli ji napsal ještě v Praze nebo již v Drážďanech. Svatá Cecílie je patronkou hudebníků. Před odjezdem vzniklo ještě mariánské ofertorium *Eja Triumphos pangite.* Roku 1710 Zelenka odjel do Drážďan, kde se jako skladatel uvedl právě ***Mší svaté Cecilie G dur*** a sklidil velký úspěch. Skladbu věnoval samotnému panovníku Fridrichu Augustovi. Už roku 1712 ho z Prahy požádal jeho dřívější zaměstnavatel a velký příznivce Johann Hubert Hartig o zkomponování *Hudby ke Svatému hrobu Attendite et videte,* která byla poté provedena opět jezuity v pražském Klementinu. Jednalo se o sedmihlasý sbor a Zelenka prakticky pro celou skladbu použil části ze *Mše svaté Cecílie,* které přepracoval. V obou dílech převažuje sborová homofonie, která se tehdy pěstovala v Praze. Ale Zelenka použil také polyfonii a imitační techniku. Oba díly obsahují fugu.

Roku 1714 zkomponoval první znění své mše *Judica me et discerne d moll – Suď mne a rozliš*, jejíž originál se nezachoval. Zelenka později všechny její části (někdy i víckrát) přepracoval na samostatné části.

Další dílo je z roku 1715 – *Offertorium de Beatissima Virgine Eja trimphos pangite.* Velebí Pannu Marii a skládá se jen ze čtyř krátkých vět. Střídá se tu sborová homofonie a krátké sólové výstupy. V orchestru jsou výrazné dvě trubky, jež podtrhují oslavný charakter skladby. Jediný zachovaný exemplář je kopie nacházející se v archivu kláštera křížovníků s červenou hvězdou od sv. Františka u Karlova mostu na Starém Městě v Praze.

Roku 1716 si hrabě Hartig u Zelenky objednal již třetí velikonoční *Hudbu ke svatému hrobu Deus Dux fortissime.* Autor ji napsal pro dva smíšené sbory, sóla a smyčce s kontinuem. Skladba měla svou premiéru 10. dubna opět v pražském Klementinu. Řídil ji zde sám Zelenka, když byl na cestě do Vídně.

V roce 1716 jel Zelenka na studijní pobyt do Vídně, aby se zdokonalil ve skladbě u Johanna Josepha Fuxe. 13. června zde dokončil ofertorium *Currite ad Aras – Běžte k oltářům* – pro sólový tenor, smíšený sbor, smyčce a kontinuo.

Následujícího roku Zelenka především opisoval skladby světových mistrů a pořizoval si tak své *Čtyři knihy hudebních sbírek – Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor.*

Roku 1721 vzniklo *Devět dvouhlasých kánonů* na vzestupný a sestupný bas v rozmezí hexachordu. Jedná se vlastně o studijní úlohu, kdy se Zelenka zdokonaloval v imitaci, kontrapunktu, práci s fugou a dalších technikách potřebných ke skladbě v období vrcholného baroka. Další dílka jsou *Dva račí kánony Emit amor* z roku 1723. Jeden je dvojhlasý a jeden čtyřhlasý. Když přečteme název pozpátku, vznikne výhružka Roma time – Říme, boj se. Z roku 1728 pochází *Cantilena circulans Vide domine* pro čtyři hlasy. Všechny tyto tři úlohy si Zelenka zapsal do svých Čtyř knih hudebních sbírek.

Další jeho vídeňskou skladbou jsou *Litaniae Lauretanae C dur (Loretánské litanie)* z 10. února 1718. Autor vytvořil celkem desatery litanie. *Loretánské litanie* jsou první z nich.

Za jeho pobytu ve Vídni vrcholily snahy budoucího krále Friedricha Augusta II. o to, aby se ukázal šlechtě i veřejnosti jako člověk hoden trůnu. K tomu mu výrazně pomáhala hudba v podání drážďanských hudebníků. Zelenka měl hudební produkci pro Friedricha Augusta II. na starost v roce 1718. Již ke konci roku 1717 začal komponovat první ze svých pěti slavných capriccií. Jedná se o skladby pro orchestr v obsazení smyčce, dva hoboje, fagot, dva lesní rohy a kontinuo. Skladby sloužily převážně k tanci a zábavě. Zelenka v nich klade vysoké nároky na virtuozitu doposud ne moc známých nástrojů, kterými jsou lesní rohy. Ty se teprve v 17. století začaly rozšiřovat do Evropy z Francie. *Capriccio č. 1 D dur* vzniklo koncem roku 1717, *Capriccio č. 2 G dur* 24. ledna 1718, *Capriccio č. 3 F dur* roku 1718, *Capriccio č. 4 A dur* 17. října 1718 a *Capriccio č. 5 G dur* až 18. května 1729, dlouho po jeho návratu do Drážďan v únoru 1719.

Z roku 1719 známe jen jednu autorovu skladbu, a to *Missa Corporis Domini C dur (Mše Božího těla)*, které schází části Gloria a Crucifixus. Dílo má velké obsazení pro slavnostní obřady, kde vedle čtyř sólistů, sboru smyčců, hobojů a kontinua hrají i čtyři trubky a tympány. Během roku 1719 ale pracoval na velkém souboru komorních skladeb s názvem *Šest triových sonát.* Jsou jimi: *Sonáta č. 1 F dur, Sonáta č. 2 g moll, Sonáta č. 3 B dur, Sonáta č. 4 g moll, Sonáta č. 5 F dur* a *Sonáta č. 6 c moll.* Datum vzniku *Šesti triových sonát* není jednoznačně jasné. Byly zkomponovány mezi lety 1719 – 1722.

Další Zelenkova rozsáhlá kompozice vznikla roku 1723. Je jí *Missa Sancti spiritus (Mše Svatého Ducha).* Autor dílo v následujících šesti letech několikrát přepracoval. *Mše Svatého Ducha* patří mezi jeho nejslavnější mše.

Roku 1722 se Zelenka začal soustavně věnovat komponování pro liturgické příležitosti. Jednalo se o skladby s tématem ukřižování Krista, nanebevzetí, zmrtvýchvstání apod. Zde se mohl naplno projevit jeho talent pro vykreslení děje, obsahu textu a nálad. Velkým kompozičním celkem jsou *Lamentationes Jeremiae Prophetae (Nářky proroka Jeremiáše)* z roku 1722 pro sólový hlas a orchestr na biblický text. *Nářky proroka Jeremiáše* se skládají celkem ze šesti zpěvů pro alt, tenor a bas. Jednotlivé lamentace mají různé orchestrální obsazení, z čehož vyplývá, že dílo nebylo psáno k souhrnému provedení, ale na jednotlivé dny o velikonočních svátcích. Pro velikonoční svátky téhož roku zkomponoval *Miserere d moll.* Premiéra se konala 1. dubna 1722 v drážďanském dvorním kostele za přítomnosti korunního prince Fridricha Augusta II. a jeho choti princezny Marie Josefy. V jezuitských zápisech v Drážďanech je uvedeno, že korunnímu princi se nelíbila přílišná délka Lamentací. Zelenka musel později pro podobné příležitosti skládat díla o něco kratší.

V prosinci roku 1722 Zelenka zkomponoval *Agnus Dei C dur* a brzy nato v únoru 1723 *Benedictus Domini g moll.* Téhož roku vzniklo *Šest jezdeckých pochodů* pro čtyři trubky a tympány.

Roku 1723 napsal Zelenka nové *Litanie sv. Františka Xaverského* pro sólový soprán, alt, tenor a tři basy, tříhlasý smíšený sbor, smyčce se dvěma violovými liniemi, dva hoboje, dvě trubky a tympány, a další tři *Lamentace proroka Jeremiáše.* Tyto lamentace byly přepracovanou, zkrácenou a komornější variantou původních šesti lamentací. Téhož roku vznikla *Responsoria pro Hebdomana Sancta.* Dílo se skládá ze zhudebnění 27 závěrečných responsorií k velikonočním oficiím pro smíšený čtyřhlas a baso kontinuo: devět pro Zelený čtvrtek s názvem *In Coena Domini,* devět na Velký pátek s názvem *Pro die Jovis Sancto* a devět na Bílou sobotu s názvem *Pro die Veneris Sancto.* Skladby mají převážně homofonní charakter, což kontrastuje s předešlými *Lamentacemi.* Roku 1733 věnoval tuto skladbu svému

pražskému příznivci hraběti Janu Hubertu Hartigovi. Dostala se tak do Prahy, kde se nachází dodnes.

Brzy po svém přestěhování do Drážďan si princezna Marie Josefa prosadila, aby se vždy třetí týden v dubnu hrálo rekviem na počest jejího otce císaře Josefa I., jenž zemřel 17. dubna 1711. I Zelenka jich pro tyto příležitosti zkomponoval několik. U prvních tří Zelenkových rekviem není jasné datum vzniku. Pravděpodobně ale vznikly v tomto pořadí: *Requiem c moll* (počátek dvacátých let 18. století), *Requiem d moll* (nejspíš 1725 nebo 1728) a *Requiem F dur* (začátek třicátých let 18. století). Čtvrté *Requiem D dur* vzniklo roku 1733.

Zvláštností *Requiem* c moll je, že neobsahuje Dies irae. Přitom tato část mše za zemřelé bývá u skladatelů jednou z nejpůsobivějších částí, ve které mohou vylíčit obrazy Božího hněvu. Zelenka však napsal samostatné *Dies irae solenne c moll*, které se hrálo buď samostatně, nebo se vkládalo do *Requiem c moll.*

Roku 1723 dostal Zelenka velice důležitý úkol. Pražští jezuité ho požádali, aby zkomponoval slavnostní dílo k oslavě korunovace Karla VI. na českého krále. Vzniklo tak dílo *Sub olea pacis et palma virtutis, Melodrama de Sancto Wenceslao (Pod olivou míru a palmou statečnosti, melodrama os sv. Václavovi).* Zelenka musel odjet do Prahy a skladbu tam nacvičit. Samotná premiéra před zraky čerstvě korunovaného královského páru Karla VI. a Alžběty Kristýny se konala 12. září 1723 v pražském Klementinu. Zelenka představení dirigoval. Latinský text k této slavnostní hře napsal jezuita Matouš Zill. Hra sestává z prologu, tří dějství a epilogu. Ústředním tématem je sv. Václav a jeho zásluhy při vyvrácení pohanství v Čechách a podřízení země německému císaři Ottovi. Dále popisuje dědictví svatováclavské tradice u knížat a králů vládnoucí Čechám. Ve třetím dějství jsou opěvováni všichni Habsburkové, kteří vládli na českém trůně, včetně Karla VI. Ve hře vystupují například tyto postavy: Statečnost, Horlivost, Důstojnost, Božská Prozřetelnost, Víra, Zbožnost, Božská Spravedlnost atd. Představení, jež trvalo déle než hodinu a půl, mělo velký úspěch. Kvůli svému velice úzce specifikovanému námětu a obsahu (korunovace Karla VI. na českého krále) se skladba prakticky nedala později opakovat. Zelenka však mnoho částí ze *Sub olea pacis* přepracoval a použil je při jiných příležitostech.

Na partituře díla *Concerto in Sol a 8 concertanti* zkomponovaném v Praze 1723 se nachází i Zelenkova poznámka o tom, že musel skladbu komponovat ve spěchu. Podobná tvrzení se nachází později na několika jeho partiturách. Dále v partituře *Concerta in Sol* píše, že se jedná o šest koncertů, ale z jeho díla známe pouze tři partitury koncertů z roku 1723. Jsou to *Hypocondrie a 7 concertanti A dur, Ouverture a 7 concertanti F dur* a *Sinfonia a 8*

concertanti a moll. Ostatní tři koncerty se tedy buď ztratily nebo je nikdy nenapsal, přestože to pravděpodobně plánoval.

Po návratu z Prahy do Drážďan na konci roku 1723 zahájil Zelenka nejplodnější období své skladatelské kariéry. Do konce vlády krále Fridricha Augusta I. roku 1733 složil přes 120 děl různého rozsahu a důležitosti. Celkový počet jeho děl je okolo 250. Drtivá většina ze zmíněných 120 děl jsou díla chrámová, určená ke specifickým příležitostem a bohoslužbám na královském dvoře. Jen dvě díla jsou instrumentální: *Cantilena circulans Vide domine* neboli *Kánon se 14 převraty* pro čtyři hlasy z toku 1728 a *Capriccio č. 5 G dur* z roku 1729. Nejvýznamnějším velkým žánrem této doby jsou však Zelenkovy mše.

V roce 1724 vznikla *Missa Fidei C dur (Mše naděje)* pro čtyři hlasy (sborové nebo sólové), hoboje, smyčce a kontinuo. Ze *Mše naděje* se dodnes zachovala pouze část Gloria. Roku 1725 vznikla *Missa Fidei C dur (Mše víry)* s obdobným malým obsazením, z níž se zachovaly pouze části Kyrie a Gloria. V tom samém roce autor napsal i *Missa Paschalis D dur (Velikonoční mše),* jejíž premiéra se konala 14. dubna 1726. Dílo pro čtyři sólisty, sbor a čtyři trubky, tympány a orchestr získalo své dvě poslední části (Benedictus a Osanna) až v roce 1732.

Dalším velmi významným a také rozsáhlým dílem je *Missa Nativitatis Domini D dur (Mše Narození Páně)* z roku 1726, jež se hrála o Vánocích téhož roku. Opis úplné sady hlasů ze *Mše Narození Páně* se nalezl v hudebním oddělení Národní knihovny z kůru řádu jezuitů u sv. Mikuláše na Malé Straně. Tato mše má celkem patnáct vět a zachovává kompletní mešní ordinárium. Následující mše, tentokrát z roku 1727, se nazývá *Missa Caritatis D dur (Mše lásky).* Láskou se myslí láska k bližnímu. Poprvé zde Zelenka použil dvojici lesních rohů.

Missa Circumcisionis D. N. J. C. (Domini Nostri Jesu Christi) D dur (Mše obřezání Pána našeho Ježíše Krista) pochází z roku 1728 a premiéru měla 1. ledna následujícího roku (svátek Obřezání Páně). Další velká mše *Missa Divi Xaieri D dur (Mše božského Xavera)* pochází z roku 1729, skládá se ze sedmnácti jednotlivých vět a neobsahuje část Credo.

Výrazným použitím trumpet je charakteristická *Missa Gratias agimus tibi D dur (Vzdáváme Ti pocty),* která vznikla roku 1730. Byla napsaná pro šest sólistů, smíšený sbor, smyčce, kontinuo, dvě flétny, dva hoboje, čtyři trubky a tympány. Autograf této mše se zachoval v Drážďanech a opis s názvem *Missa promissae gloriae (Mše zaslíbené lásky)* v Praze. Dnes je uložen v Archivu Pražského hradu.

I další mše *Missa Sancti Josephi D dur (Mše sv. Josefa)* má velice slavnostní ráz a pochází z let 1730 – 1731. Zelenka mši napsal pro sóla a sbor, smyčce, kontinuo, dvě flétny,

dva hoboje, dva lesní rohy, dvě trubky a tympány. V této mši schází část Credo. Asi v letech 1732 – 1732 vznikla dnes ztracená *Missa theophorica* pro dva sbory a instrumentální soubor.

V období 1725 - 1728 vznikly i dvě smuteční mše, které se bohužel nedochovaly. *Requiem d moll* pro čtyři sólisty, sbor, smyčce, kontinuo, dvě flétny, dva hoboje, chalumeau, dva fagoty a tři trombony se skládá ze dvaceti vět a Requiem F dur pro podobné obsazení vyjma trombonů.

Krátce po návratu z Prahy roku 1723 se začal Zelenka věnovat i dalšímu žánru, kterým byly žalmy. Jednalo se o skladby pro sólisty, sbor a malé či velké obsazení orchestru na texty žalmů, které se až na malé výjimky provozovaly jako hudba k nešporám, nebo-li večerním hodinkám. To je obřad povinný pouze pro duchovní, takže v Drážďanech především pro příslušníky jezuitské misie.

První žalm napsal Zelenka z vlastní vůle a to poté, co se dozvěděl o smrti svého otce, Jiříka Zelenky. Na autograf *Žalmu 129 De profundis* vlastnoručně připsal zprávu o tom, jak cítí hluboký zármutek nad smrtí svého otce a jak získal „dovolení nejvznešenějšího Pána Barona de Mordaxt, králova komorníka, soukromého poradce, nejvyššího a generálního prefekta pošt, protektora královské hudby atd. uspořádat slavnostní exekvie" za zasnulého ve dvorní kapli, což byla velká pocta. Konaly se zde smuteční obřady jen za nejváženější osoby u dvora. Pro prostého kantora z Čech to byla ohromná pocta a také ukázka toho, jak si u dvora vážili Zelenkovy práce. *Žalm 129 De profundis* pro sólový alt, tenor a tři basy, smíšený sbor, smyčce, kontinuo, dva hoboje a tři trombony byl proveden 3. března 1724. Jiřík Zelenka zemřel v Louňovicích 8. února 1724. Zvláštností tohoto žalmu je kromě hluboko procítěného smutku také obsazení třech basů.

Výjimkou mezi Zelenkovými skladbami na texty žalmů je moteto *Chvalte Boha silného,* árie pro bas se dvěma lesními rohy, dvěma hoboji, smyčci a kontinuem na český text z Bible kralické ze dvacátých let nebo začátku třicátých let 18. století. Opisy partitury se nacházejí pouze v Praze. Jedná se o slavnostní vokálně instrumentální dílo, jež nevzniklo pro nešpory ve dvorní kapli v Drážďanech, ale nejspíš pro obřady Zelenkových českobratrských rodáků v saské emigraci.

Poznámka: Chalumeau je dřevěný hudební nástroj, který má jeden plátek a je přímým předchůdcem klarinetu. Narozdíl od klarinetu nemůže přefukovat do vyšších rejstříků, proto byl v průběhu 18. století klarinetem zcela vytlačen.

V katalogu piaristické koleje v Chomutově je uvedena ještě jedna Zelenkova skladba na český text, *Usni, milé dítě,* pro dva ženské hlasy z roku 1712. Skladba se však nedochovala a není o ní ani nic bližšího známo.

Všechny ostatní autorovy žalmy vznikly bezvýhradně pro nešpory drážďanských jezuitů. Tehdy existovaly žalmy dvojího druhu: slavnostní - s velkým obsazením orchestru s trubkami a ordinérní - s orchestrem pouze ze smyčců a kontinua. Zelenkovy zbylé žalmy můžeme rozdělit do dvou oddílů. První oddíl se označuje *Psalmi vespertini totius anni (Večerní žalmy celého roku)* a druhý *Psalmi varii separatim scripti (Různé žalmy, psané jednotlivě).* První oddíl obsahuje třicet tři žalmy, z toho deset ztracených, druhý díl obsahuje osm žalmů. Úplný seznam s rokem vzniku obsahuje tabulka číslo 1 v příloze.

Délky žalmů jsou různé, od jednominutového *Žalmu De profundis a moll*, nebo čtyřminutového *Žalmu Dixit Dominus C dur,* po dvacetiminutový *Žalm Laetatus sum A dur.* Také tektonika a hudební forma se liší u jednotlivých žalmů. *Žalm In exitu Israel d moll* se skládá z rozsáhlých tří vět ABA. *Žalm Confitebor tibi Domine e moll* pro soprán, tenor a baso sólo, smíšený sbor, smyčce, hoboje a kontinuo z 25. září 1725 je další rozsáhlou skladbou, tentokrát se čtyřdílným rozvrhem ABCA. *Magnificat D dur* pro soprán a alt sólo, smíšený sbor a orchestr se liší od ostatních skladeb tím, že jej Zelenka napsal pro dvě různá nástrojová obsazení: velké obsazení s trubkami a tympány, a menší obsazení jen se smyčci, dvěma hoboji, kontinuem a fagotem. Pro *Magnificat D dur* Zelenka zvolil třívětou cyklickou formu. *Žalm laudate pueri D dur* pro tenor, trubku, smyčce a kontinuo má opět třívětou cyklickou formu. *Žalm Memento Domine Es dur* pro soprán, alt, tenor, bas sólo, smíšený sbor, smyčce, hoboje a kontinuo z roku 1728 je naopak pětivětý. Šestivětý cyklický rozvrh má *Žalm Laetatus sum A dur* pro soprán a alt sólo, dvě flétny, smyčce a kontinuo. *Žalm Crediti a moll* pro soprán, alt, tenor a bas sólo, smíšený sbor, smyčce, dva hoboje a kontinuo z roku 1727 má pouze jednovětý rozvrh. Z téhož roku pochází i *Žalm De profundis c moll* pro soprán, alt, tenor a bas sólo, smyčce kontinuo. Zelenka zde zhudebnil stejný text jako v žalmu pro svého zesnulého otce, tentokrát však pro obsazení tří sólistů a kontinua. Z roku 1728 pochází *Žalm In convertendo g moll* pro soprán, alt, tenor sólo a smíšený sbor, smyčce a kontinuo. Z roku 1728 dále pochází i jásavý a oslavný *Žalm Laudate Dominum F dur* pro sólový tenor, smíšený sbor, smyčce, dva hoboje a basso continuo. Mezi další žalmy patří například *Žalm Beati omnes g moll* pro soprán, alt a tenor sólo, smyčce, hoboje a kontinuo ze roku 1728, *Žalm Confitebor B dur* pro alt a bas sólo, smíšený sbor, smyčce a kontinuo z roku 1728 a *Žalm Domine probasti me F dur* pro smíšený sbor se smyčci a kontinuem z téhož roku 1728. Některé žalmové texty Zelenka zhudebnil víckrát, jak je patrné z tabulky číslo 1.

V tomto nesmírně plodném období své skladatelské kariéry Zelenka komponoval i menší díla, mezi něž patří množství hymnů, nejčastěji psaných pro smíšený sbor s kontinuem. Příkladem takových hymnů jsou *Deus tuorum militum C dur, Jam sol Recessit d moll, Iste confessor a moll, Veni creator spiritus a moll* a také *C dur,* všechny z roku 1728. V následujícím roce 1729 autor napsal hymnus *Jesu corona virginum d moll,* v roce 1730 *Exsultet orbis gaudiis D dur* a v roce 1732 *Crudelis Herodes g moll.* Následující dva hymny z roku 1725 zpívá kromě sboru i sólový soprán a alt: *Ave maris stella d moll* a *Creator alme siderum.*

Vedle hymnů a žalmů komponoval Zelenka také mariánské antifony. Pětkrát zhudebnil text *Alma Redemptoris Mater - A dur* pro soprán sólo, smyčce a kontinuo z roku 1725, *a moll* pro smíšený sbor, smyčce a kontinuo před rokem 1728, *d moll* pro dva soprány a alt sólo, housle, hoboj a kontinuo asi z roku 1728, *a moll* pro smíšený sbor, smyčce a kontinuo z roku 1729 a *D dur* z roku 1730. Autor napsal šest různých *Regina coeli: C dur, a moll* a *C dur* pro sbor a malé nástrojové obsazení po roce 1728, *D dur* roku 1731, *F dur* pro dva sólové soprány roku 1728 a *A dur* z roku 1729.

Zachovala se nejméně čtyři *Salve regina* vždy pro malé nástrojové obsazení: *a moll* a *g moll* pro sbor z roku 1727, *a moll* pro sólový soprán z roku 1730 a *d moll* pro basové sólo z roku 1724. Další dvě sborová *Salve regina – C dur* a D dur - se nedochovala. Zelenka komponoval také menší chrámové skladby pro sbor a kontinuo, *Sub tuum praesidium,* kterých napsal nejméně deset v letech 1729 – 1734. Dále zkomponoval alespoň čtyřikrát *Asperges me* pro sbor a basso continuo. Složil také skladby *Barbara dira effera F dur* pro alt a malé instrumentální obsazení (asi v roce 1733), *Gaudete laetare A dur* pro tenor sólo, smyčce a kontinuo roku 1731 a *Haec dies F dur* roku 1726 a *C dur* roku 1730.

Zelenkův potenciál ve dvacátých a třicátých letech byl neuvěřitelný. Pro panovnické účely zkomponoval i dvě velkolepá vokálně-instrumentální *Te Deum. Te Deum D dur* pro dva soprány, alt, tenor a bas sólo, pětihlasý smíšený sbor se dvěma soprány, smyčce, dva hoboje, kontinuo, dvě trubky a tympány napsal přibližně v roce 1724. Výše zmíněné *Te Deum D dur* se hrálo v drážďanské kapli 29. září 1729 u příležitosti uzavření míru mezi Švédskem a Sasko-Polskem. *Te Deum D dur* pro dva soprány, alt, tenor, bas sólo a dva smíšené sbory, smyčce, kontinuo, dvě flétny, dva hoboje, dva fagoty, čtyři trubky a tympány autor zkomponoval v roce 1731 a jeho premiéra se konala 5. února jako poděkování za šťastný porod princezny Marie Josefy z předešlého dne, 4. února.

Litanie byly obzvláště rozsáhlé kompozice a Zelenka napsal desatery, z toho většinu právě ve dvacátých a třicátých letech 18. století. Jejich seznam přináší tabulka číslo 2

v příloze. Jako první ve Vídni vznikly *Litaniae Lauretanae C dur* k poctě Panně Marii v roce 1718. Z nimi následovaly *Litaniae Xaverianae D dur* pro sólový soprán, alt, tenor a tři basy (stejně jako v Žalmu de profundis inspirovaného smrtí Zelenkova otce, Jiříka Zelenky), tříhlasý smíšený sbor, smyčce se dvěma violovými liniemi, dva hoboje, dvě trubky a tympány z roku 1723. Zelenka pokračoval kompozicí *Litaniae Lauretanae G dur* pro smíšený sbor a capella z roku 1725. Pouze tyto jediné Zelenkovy litanie byly zpívány při procesí, na pouti do Krupky u Teplic v Čechách. Zpěv při procesí byl původní účel litanií. Zelenkovy kompozice byly však z větší části náročné na interpretaci a zpívaly se pouze v kostele. Na počest nejsvětější svátosti vznikly roku 1727 *Litaniae de Venerabili Sacramento G dur (O nejsvětější svátosti)* pro soprán, alt, tenor a bas sólo a smíšený sbor, smyčce, hoboje a kontinuo. *Litaniae Xaverianae c moll* pro soprán, alt, tenor a bas sólo, smíšený sbor, smyčce, dva hoboje a kontinuo vznikly roku 1727. *Litaniae de Venerabili Sacramento D dur* se stejným vokálním obsazením jako předešlé litanie stejného jména jen s větším orchestrem napsal Zelenka roku 1729.

Velice významnou kompozicí Jana Dismase Zelenky je jeho první oratorium *Il Serpente del Bronzo (Měděný had)* z roku 1730. Autor se o oratoriu mohl naučit mnoho za studií u Johanna Josefa Fuxe ve Vídni, ale i v Drážďanech, kde se již v první polovině 18. století hojně provozovalo, ačkoli vzniklo teprve v baroku. Zelenka své oratorium na partituře označil jako posvátnou kantátu. Premiéra se konala na Velký pátek 7. dubna 1730 v římskokatolické dvorní kapli v Drážďanech.

Od roku 1731 řídil drážďanskou kapelu Johann Adolf Hasse a Zelenka zastával pouze funkci kontrabasisty a skladatele chrámové hudby. V letech 1731 – 1733 napsal Zelenka pouze dvě velké slavnostní mše, z nich *Missa Eucharistica D dur (Mše svátosti oltářní)* pro čtyři sólisty a smíšený sbor, smyčce, dvě flétny, dva hoboje, chalumeau, dva lesní rohy, dvě trubky, tympány a kontinuo se nezachovala celá. Zůstaly pouze dvě části. Z 23. srpna 1733 pochází *Missa Purificationis Beatae Mariae Virginis D dur (Mše očištění Panny Marie)* pro pět sólistů (mezi nimi dva soprány), smíšený sbor, smyčce, dvě flétny, dva hoboje, fagot, čtyři trubky, tympány a kontinuo. Tu Zelenka složil u příležitosti narození již desátého potomka Marie Josefy. Na partituře lze nalézt Zelenkovu poznámku o tom, že skladbu psal nemocný. Dílo působí velice radostným a slavnostním dojmem.

Sasko-polský kurfiřt Fridrich August II. měl v oblibě italskou hudbu s virtuózním zpěvem a jednoduchým symetrickým doprovodem. Aby se mu Zelenka zavděčil a ukázal, že také dovede skládat v tomto duchu, pustil se do komponování *Osmi árií* na italské světské texty pro sólové hlasy (soprán, alt a bas) se smyčci a kontinuem. Napsal tedy árie s vedoucí

úlohou pěvecké linie a jednoduchým instrumentálním doprovodem, většinou ve třídílné da capové formě. Autor bohužel nebyl tak zkušený v práci s italským textem, jako byl například s textem latinským, a nevyhnul se některým chybám v hudební deklamaci italského textu. Žádné provedení *Osmi árií* v Drážďanech za autorova života není známo. Ani jeho postavení u dvora se bohužel zkomponováním árií nijak nevylepšilo.

Krátce po oznámení úmrtí krále Fridricha Augusta I. 1. února 1733 dopsal Zelenka svůj velký soubor třinácti vokálně instrumentálních skladeb *Officium defunctorum,* které poprvé zaznělo pro veřejnost 15. dubna 1733 při slavnostní bohoslužbě za zesnulého krále Fridricha Augusta I. 1. února 1734 se konalo úplně poslední rozloučení se zesnulým králem, při kterém řídil hudbu ve dvorní kapli Zelenka. Zaznělo zde poprvé jeho *Requiem D dur* pro sólový soprán, alt, tenor, dva basy, smíšený sbor, dvě flétny, dva hoboje, chalumeau, dvě trubky, dva lesní rohy, tympány, smyčce a kontinuo a fagoty. Jednalo se tedy o maximální obsazení sboru i orchestru ve své době. Ačkoli *Requiem D dur* bylo určeno jen pro jednu konkrétní příležitost, vyvolalo velký ohlas po celé Evropě a vzniklo mnoho jeho opisů v hudebních centrech Evropy.

Ve druhé polovině třicátých let 18. století Zelenka vytvořil pouze dvě nové mše. Patří však mezi nejvýznamnější a nejrozsáhlejší v jeho tvorbě. Z roku 1736 pochází *Missa Sanctissimae Trinitatis a moll (Mše nejsvětější Trojice)* pro soprán, alt, tenor a bas sólo, smíšený sbor, dvě flétny, dva hoboje, chalumeau a basso continuo s fagotem. Dílo sestává z devatenácti vět a trvá přes padesát minut. O tři roky později, roku 1736, vznikla druhá výše zmíněná mše *Missa votiva e moll (Mše zaslíbená)* pro čtyři sólisty, smíšený sbor a smyčce, hoboje a kontinuo, která zůstala neúplná. Obsahuje jen části Kyrie a Gloria.

Dalším dílem původem ze třicátých let 18. století jsou *Litaniae Omnium Sanctorum a moll (Litanie všech Svatých)* pro čtyři sólisty, smíšený sbor, dva hoboje, smyčce a kontinuo. Rukopis se ztratil, ale naštěstí se zachoval opis z 19. století, jenž se dnes nachází v Českém muzeu hudby v Praze. *Litaniae Omnium Sanctorum a moll* měly svou premiéru v Drážďanech za Zelenkova vedení 30. ledna 1735. Jako většina autorových litanií, nebyly ani tyto určeny pro provedení při procesí, ale v kostele.

Pro Velikonoce 1735 vytvořil Zelenka své druhé oratorium *Gesù al Calvario (Ježíš na Kalvárii)* pro dva sólové soprány a tři sólové alty, smíšený sbor, smyčce, dvě flétny, dva hoboje, chalumeau, dva fagoty a kontinuo. Italské libreto napsal Michelangelo Boccardi a zpracoval v něm texty evangelistů popisující Kristovu cestu s křížem na Golgotu a řádění živlů po Kristově smrti. Nenajdeme zde žádného vypravěče, který se jinak v oratoriích

vyskytuje. Toto oratorium Zelenka označil jako posvátnou skladbu, nikoli jako oratorium. Premiéra *Gesù al Calvario* se konala na Velký pátek 8. dubna 1735.

Třetí Zelenkovo oratorium se poprvé hrálo na Velký pátek 30. března 1736, samozřejmě ve dvorní kapli v Drážďanech. Nese název *I Penitenti al Sepolcro del Redentore (Kajícníci u hrobu Vykupitele)* pro tři sólové pěvce, smíšený sbor, smyčce, dvě flétny, dva hoboje, dva fagoty a kontinuo. Až toto dílo označil Zelenka sám jako oratorium. Libreto k *I Penitenti al Sepolcro del Redentore* napsal italský dvorní básník Stefano Benedetto Pallavicini, stejně jako libreto k prvnímu autorovu oratoriu *Il Serpente del Bronzo.* Krátce po dokončení svého třetího oratoria dostal Zelenka nabídku na kompozici velkého světského vokálně instrumentálního díla. Na konci roku 1736 vytvořil *Serenatu* pro čtyři sólové soprány a jeden sólový alt, smíšený sbor, smyčce, dvě flétny, dva hoboje, fagot, dva lesní rohy a kontinuo.

12. března 1738 datoval Zelenka své nové *Miserere c moll* pro sólový soprán, smyčce, dva hoboje a kontinuo. Ze třicátých let 18. století pochází také *Salve Regina g moll* pro smíšený sbor, dva hoboje, smyčce a kontinuo a *Salve Regina a moll.*

Po reformě hudební produkce na drážďanském dvoře, kterou vedl nový král Fridrich August II. a kapelník Hasse, zkomponoval Zelenka už jen málo skladeb určených k nešporám či jiným příležitostem. Patří mezi ně cyklus šesti *Ave Regina* pro smíšený sbor se skromným nástrojovým doprovodem z roku 1737 a *Žalm Ecce nunc benedicite a moll* pro smíšený sbor, dva hoboje, smyčce a kontinuo z roku 1739. Slavnostní kompozice *Da pacem Domine B dur* pro dva smíšené sbory, dva hoboje, smyčce a kontinuo pochází z přelomu třicátých a čtyřicátých let 18. století.

Ve čtyřicátých letech 18. století výrazně poklesla četnost Zelenkovy tvorby. Nejzávažnějším počinem je jistě cyklus *Sex Missae ultimae (Šest posledních mší).* Zachovaly se však pouze tři skladby patřící k tomuto cyklu: *Dei Patris (Boha Otce), Dei Filii (Boha syna)* a *Omnium Sanctorum (Všech svatých).*

Mše Boha Otce na partituře nese datum 21. září 1740. Je to rozsáhlá kompozice, ve které každá část ordinária je vyjádřena několika hudebními větami. Dílo má celkem dvacet vět a provedení trvá okolo devadesáti minut, což je na poměry římskokatolické mše extrémně dlouhé. Významnou roli v *Mši Boha Otce* hrají velkolepé sborové fugy.

Mše Boha Syna byla zkomponována pravděpodobně také v roce 1740. Zelenka zhudebnil pouze dvě první části mešního ordinária – Kyrie a Gloria – každé několika hudebními větami. Kyrie autor zpracoval stručně, zato Gloria zpracoval ve velké šíři. *Mše Boha Syna* se nese v radostném a jásavém tónu, který se nejlépe vyjadřuje právě v části

Gloria. Není jasné, zda měla *Mše Boha Syna* mít pokračování. Její dvě zkomponované části trvají celých čtyřicet minut. Kdyby Zelenka ve stejném duchu dokomponoval i ostatní části mešního ordinaria, celková délka by byla zřejmě neúnosná.

Poslední Zelenkovou mší *byla Missa Omnium Sanctorum a moll, Missa ultimarum sexta et forte omnium ultima* (Mše všech Svatých, Mše z posledních mší poslední) a dokončil ji 21. února 1741. Zelenka zde klade velký důraz na samostatnou úlohu orchestru, podobně jako v předchozích dvou mších z cyklu *Missa ultimae.*

Dalšími pozdními Zelenkovými díly jsou dvoje mariánské litanie z let 1741 a 1744, obě určené pro produkci v chrámu, nikoli při procesí. Z roku 1741 pochází *Litanieae Lauretanae „Salus infirmorum" F dur* (*Loretánské litanie „Spása slabých"*) pro sólový soprán, alt, tenor a bas, smíšený sbor, smyčce, dva hoboje a kontinuo, která autor původně věnoval hraběti Janu Hubertovi Hartigovi. Jelikož hrabě velice záhy zemřel, Zelenka věnování změnil a přiřkl ho Marii Josefě u příležitosti překonání její dlouhé nemoci.

Výše zmiňované litanie z roku 1744 se nazývají *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum" G dur (Loretánské litanie „Utěšitelka trpících")* pro sólový soprán, smíšený sbor, smyčce, dva hoboje a kontinuo autor taktéž věnoval Marii Josefě. Utěšitelkou trpících se tu myslí Panna Marie, o které vypráví text těchto litanií. Oboje pozdní litanie představují Zelenkův osobitý styl, který se vykrystalizoval mnoha lety jeho skladatelské praxe. V jeho vrcholných dílech se střídají závažná sborová čísla s výrazně samostatnou a stylistickou účastí orchestru s sborovými fugovými čísly. Při střídání sborových čísl s orchestrem a sólových árií či čísel, ve kterých zpívá více sólistů, se uplatňují i dynamické, tempové a jiné kontrasty. *Loretánské litanie „Utěšitelka trpících"* jsou Zelenkovým posledním velkým dokončeným dílem.

Existují také Zelenkovy skladby, které dosud nebyly přesně časově zařazeny. Mezi ně patří dvě rozsáhlé mše zachované v opisech v Praze: *Missa Sancti Blasii C dur (Mše svatého Blažeje)* pro soprán, alt, tenor a bas sóla, smíšený sbor, smyčce bez viol, dvě trubky, tympány a kontinuo a *Mše D dur* pro stejné vokální obsazení, smyčce s violami, dvě trubky nebo lesní rohy a kontinuo. Vznik kolem roku 1740 odborníci předpokládají u věty *Christe eleison e moll* pro sólový alt, smyčce a basso continuo, pravděpodobně určené pro některou mši z *Missae ultimae.*

V první polovině čtyřicátých let 18. století (posledních pět let autorova života) Zelenka skládal v porovnání s předešlými roky mnohem méně. Příčinou mohl být slabý vliv na hudební dění u dvora, jelikož hudební produkci měl pevně v rukou dvorní kapelník Hasse. Zelenka byl ale především stále častěji nemocen a nemohl tudíž komponovat v takové míře.

Jeho posledními počiny byla tedy kompozice *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum" G dur* z roku 1744 a opis partitury *Litaniae Lauretanae „Salus infirmorum" F dur* jako dedikační exemplář pro královnu.

Poznámka: Tabulky 1 až 12 v příloze (strana 76 – 84) ukazují kompletní Zelenkovo dílo.

4.3 Rozbor vybraných skladeb

V této kapitole bych chtěla podrobněji popsat několik Zelenkových stěžejních děl a přiblížit jeho kompoziční styl. Jako první rozeberu Zelenkovu slavnou korunovační hru *Sub olea pacis et palma virtutis* z roku 1723, poté na *Missa divi Xavieri D dur* z roku 1729 přiblížím způsob, kterým autor komponoval mše, a nakonec se změřím na jeden z mnoha Zelenkových žalmů, *Žalm In exitu Israel d moll* z roku 1725.

4.3.1 Sub olea pacis et palma virtutis

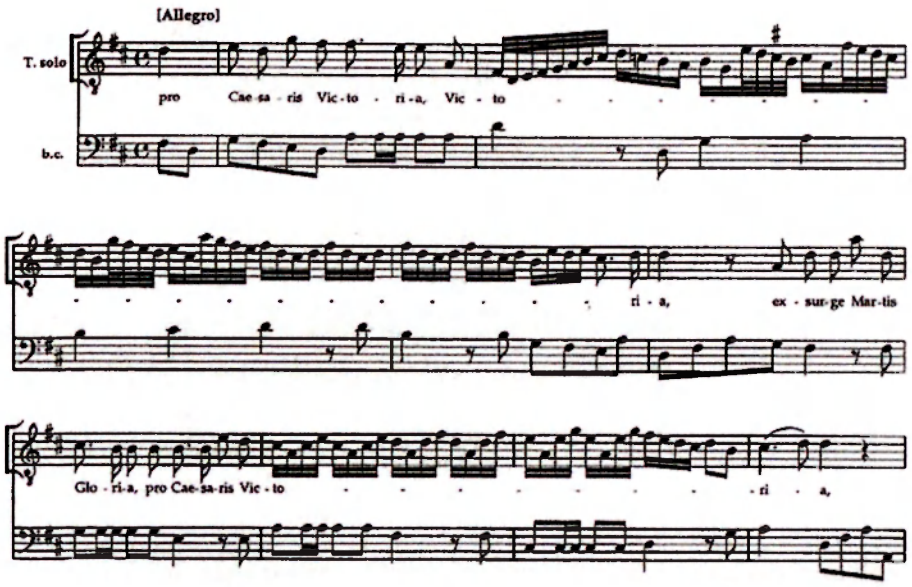
Jak je zmíněno v předchozí kapitole, v roce 1723 pražští jezuité požádali Jana Dismase Zelenku, aby zkomponoval dílo oslavující korunovaci Karla VI. českým králem. Již od dob svých studií udržoval Zelenka s jezuity v Praze přátelské vztahy, a tak rád vyhověl jejich prosbě a v létě roku 1723 odcestoval z Drážďan do Prahy, aby zde s muzikanty nastudoval svou novou slavnostní hru *Sub olea pacis et palma virtutis, Melodrama de Sancto Wenceslao (Pod olivou míru a palmou statečnosti, melodrama o sv. Václavovi).* Slavnostní představení se konalo 12. září 1723 před zraky nového českého krále Karla VI. a jeho choti královny Alžběty Kristýny.

Zelenkův rukopis *Sub olea pacis* se nachází v Drážďanech a kopie v latině a němčině v Praze. *Sub olea pacis* nese charakteristické rysy jak opery 17. století, tak jezuitského dramatu. Skládá se z prologu, tří jednání s množstvím scén, z nichž některé jsou bez hudby, a z epilogu. Celkově obsahuje třicet šest uzavřených hudebních čísel. Jádrem díla je mluvené slovo (sbory, dialogy historických a alegorických postav, personifikace království a krajů) a hudební složky doprovázející pouze alegorické postavy. Do produkce byly zakomponovány také balety. Představení se zúčastnilo 130 účinkujících, mimo jiné osm mužských zpěváků, kteří zpívali jedenáct rolí, a čtyři z nich také hráli „nezpívající" role. Pěvecká sóla a sbor v obsazení dva soprány, alt, tenor a bas jsou doprovázeny dvěma trumpetami, tympány, dvěma hoboji, fagotem, prvními a druhými houslemi, violou a bassem continuem. Vyskytují se zde důležitá sóla pro violoncello. Text ke slavnostní hře napsal český jezuita z Opavského řádu, Matouš Zill.

Ve hře *Sub olea pacis* vystupují personifikované abstraktní kategorie jako například Statečnost, Horlivost, Důstojnost, Božská Prozřetelnost, Božská Moudrost, Podezíravost, Vztek, Nenávist a další. Ze zápisu v deníku jezuitů v pražském Klementinu je zřejmé, že

veškeré pěvecké role obsadili čeští muzikanti. 12. září 1723 vystoupili Václav Kotinský – bas (zpěvák z Katedrály sv.Víta), Pořický – tenor (kantor v Týnském chrámu na Starém Městě), Andreas Rittig – tenor - ze třídy Logiky, Vojtěch Rechenberger – soprán - ze třídy Rétoriky, František Josef Svamberger – alt - ze třídy Poezie, Jan Hein – soprán - ze třídy Syntaxe, Antonín Třebický – soprán - ze třídy Gramatiky, čtrnáctiletý František Benda – alt a další.

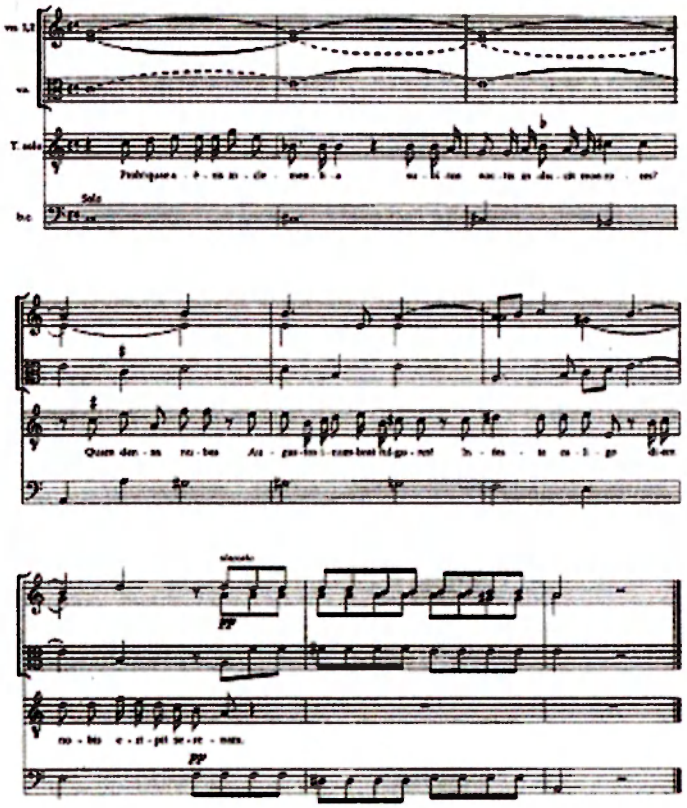
Mnoho árií se zakládá na jasných synkopických rytmech, které nesou charakteristické rysy lidových a dvorních tanců. Délka každé árie byla pravděpodobně určena věkem a výdrží sólistů. Virtuózní požadavky na dospělé mužské sólisty (obzvláště tenory) s koloraturními pasážemi připomínajícími instrumentální figury (rys mnoha Zelenkových vokálních děl) dodávají výjimečnou kvalitu partům těchto zpěváků. Jak se melodrama rozvíjí, partitura pro zpěváky se stává stále náročnější. Ukázka 1 názorně ukazuje náročnost vokálních partů v *Sub olea pacis*. Jedná se konkrétně o tenorovou árii Exurge Martis gloria.



Ukázka 1 - *Sub olea pacis* – číslo 35: árie Exurge Maris gloria

První část Prolusio tvoří devět čísel a prvním z nich je Sypmhonia. Ta nese charakteristické rysy da capové sinfonie italského typu s rychlejšími krajními větami a pomalejší střední větou. Druhé číslo je sborové. Zahajuje ho tenorový recitativ Statečnosti, na něj navazuje sborová fuga se třemi expozicemi na texty Dextera tua Domine (Tvá pravice, Hospodine), Percussit inimicos (Rozdrtí nepřátele) a Et in multitudine gloriae (A

v nezměrnosti boží slávy). Každou expozici předvede vždy v pořadí bas, tenor, alt, soprán. Navazující třetí číslo – árie Statečnosti – má slavnostní výraz stejně jako předešlá dvě čísla. Teprve další čtyři čísla přinášejí změnu nálady. Jsou to recitativy (číslo čtyři a šest) a árie (číslo pět a sedm). Zelenka s oblibou používá tehdy neobvyklé harmonické postupy (obvykle odrážející napětí v textu), jak dokresluje ukázka 2, ve které je vidět krátký neobvyklý harmonický klastr nacházející se u slov Infesta caligo (Škaredá mlha).



Ukázka 2 - *Sub olea pacis* – číslo 23: recitativ Proh! Quae aeris inclementia

Actus I. se skládá z devíti čísel a začíná dlouhou mluvenou prózou. Číslo deset je jásavá árie altu I Phoebe umbras pelle (Vyjdi slunce, zažeň stíny). Za ní následuje číslo jedenáct – recitativ a číslo dvanáct – da capová árie Víry. Číslo třináct představuje sbor Ostatních Ctností, číslo patnáct krátký recitativ a číslo patnáct duet Zbožnosti a Náboženství – sopránu a altu. V čísle šestnáct se melodie z duetu opakují v provedení houslí a hoboje v Ritornelu. Číslo sedmnáct se objeví opět recitativ a v čísle osmnáct duet Zbožnosti a Náboženství v da capovém formě.

Actus II. otevírá krátký recitativ v části devatenáct, který uvádí tenorovou árii Božské spravedlnosti v části dvacet. Tato tenorová árie se vyznačuje virtuózními jubilacemi. Pod číslem dvacet jedna následuje Sbor andělů v obsazení dva soprány a alt, který působí velice jemně, i když má podle textu jít o bojovníky. Dvacet dvojku má da capová sopránová árie Anděla zdravící Boha. Recitativ accompagnato pod číslem dvacet tři vnáší do díla neklid předpovídající bouři. Autor pocitu neklidu docílil použitím zmenšených čtyřzvuků, nerozvedenými dominantami a členitou pěveckou linkou tenoru. Následující dvoudílná árie tenoru s číslem dvacet čtyři však pokračuje v andělském zpěvu z předešlých částí. V recitativní části dvacet pět postavy Božské Moudrosti (bas) a Božské Prozřetelnosti (soprán) zpívají na texty starozákonných citátů. Číslo dvacet šest – árie Božské Moudrosti – je zkomponována jako fuga. Krátký recitativ s číslem dvacet sedm a koncertantní da capová árie s číslem dvacet osm zní v podání postavy Božské Prozřetelnosti (soprán).

Actus III. začíná dlouhou slavnostní prózou a pokračuje osmi hudebními čísly. Altová árie s číslem dvacet devět oslavuje mír a pokoj v Čechách za vlády Habsburků. V recitativu v čísle třicet Hudebník svolává hráče a zpěváky k oslavě a v árii v čísle třicet jedna blahopřeje novému králi na českém trůně, čili Karlu VI. Po něm blahopřání opakuje sbor a několikrát se takto vystřídají. Výsledkem je jásavý a slavnostní obraz. Následující basová árie s číslem třicet dva Nova gaudia, nova jubila (Nové radosti, nová jásání) pracuje především s fanfárovými melodiemi v trubkách a zpěvu. Poté v čísle třicet tři zazní da capová sopránová árie En duplo sole Czechia dies vivit serenos (Hle, pod dvojím sluncem prožívají Čechy slavné dny). Ve stručném tenorovém recitativu pod číslem třicet čtyři zazní sled zmenšených čtyřzvuků, který působí velmi znepokojivě, ve zpěvu v ten moment zní text Augusta Fortitudo et Constantia pagenae Tyranidis subvertit monumenta (Císařská statečnost a Stálost vyvrací díla pohanské tyranie). Jde o narážku na nepřátelské tendence, kterými mohli být jak Turci, tak české stavovské povstání roku 1618. Árie tenoru číslo třicet pět Exsurge Martis Gloria (Povstaň, válečná slávo) obsahuje mnoho jubilací a společně s fanfárami v orchestru zní velmi slavnostně. Vrchol slávy je v čísle třicet šest, v pětihlasém sboru Vos Oriens adoret et Occidens honoret (Vás nechť Východ oslavuje a Západ uctívá) s téměř plným obsazením orchestru a velkolepá závěrečná coda.

Součástí *Sub olea pacis* byly také balety. Jejich hudba však zůstává doposud neznámá. Skladba *Sub olea pacis* neobsahuje interludia a je celá v latinském jazyce. Ohledně samotného jevištního provedení nejsou bohužel dostupné žádné informace. Podle dobových zvyklostí v jezuitských dramatech musela být inscenace jistě důkladně promyšlená. Výprava a kostýmy (hlavně v baletu) byly okázalé a historicky přesné. Konečný výsledek, který tolik

potěšil císařské a aristokratické publikum, odráží historii dramatu v jezuitských institucích: přeměnu od jednoduchého školního cvičení až po téměř profesionální představení.

Zelenkovi se podařilo v *Sub olea pacis* vytvořit tolik jásavé a ušlechtilé hudby, i když měl k dispozici básnicky slabé texty s historicky zkreslujícím a politicky tendenčním obsahem. Autor projevil mistrovství ve slavnostních hudebních obrazech i v obrazech přírodně lyrických. V jednotlivých číslech prokázal vynikající invenci. Závěr hry *Sub olea pacis* působí skutečně velkolepě a monumentálně. Je plně hoden příležitosti, pro kterou byl složen.

Sub olea pacis et palma virtutis byla velkolepá a úspěšná kompozice, která se však kvůli svému omezenému účelu nedala nikdy později opakovat. Jelikož ale zazněla jen v Praze a ne v Drážďanech, kde Zelenka působil jako skladatel chrámové hudby a kontrabasista, autor mohl beze strachu některé části parodovat. Použil nakonec devět ze třiceti šesti částí. Některé použil nepozměněné jako samostatné skladby, jiné podložil jiným textem podle účelu, za kterým vznikala jeho nová kompozice.

Jako první tímto způsobem využil slavnostních čísel v *Te Deum D dur* v roce 1724. Jednalo se o duetovou árii číslo patnáct Zbožnosti a Náboženství Jam calle secundo, pak ritornel číslo šestnáct spojený s číslem deset na text Per singulos dies, basovou fugovanou árii Boží Moudrosti číslo dvacet šest Exurge Providentia a beze změny převzal i poslední číslo třicet šest pro sbor Vos Oriens adoret.

Na jaře roku 1725 autor parodoval tenorovou árii Statečnosti číslo tři Hune coeli est Victoria ve velikonočním díle *Offertorium Angelus Domini descendit (Anděl Páně sestoupil).* Pravděpodobně pro Vánoce roku 1729 Zelenka parodoval recitativ číslo dvacet tři Proh! Quae aeris inclementia (Běda! Jaké nevlídné povětří) a árii číslo dvacet čtyři (Přijď, vánku z jižních krajů) na Vánoční moteto *Proh, quos criminis inclementia (Běda, jak nemilosrdné zločiny).* Roku 1728 vznikla parodie altové árie číslo dvacet devět Reviresce, effloresce pacis olea (Opět se zazelenej a rozkveť, olivo míru) na *Vánoční moteto O magnum mysterium (Ó velké mysterium).*

4.3.2 Missa Divi Xavieri D dur

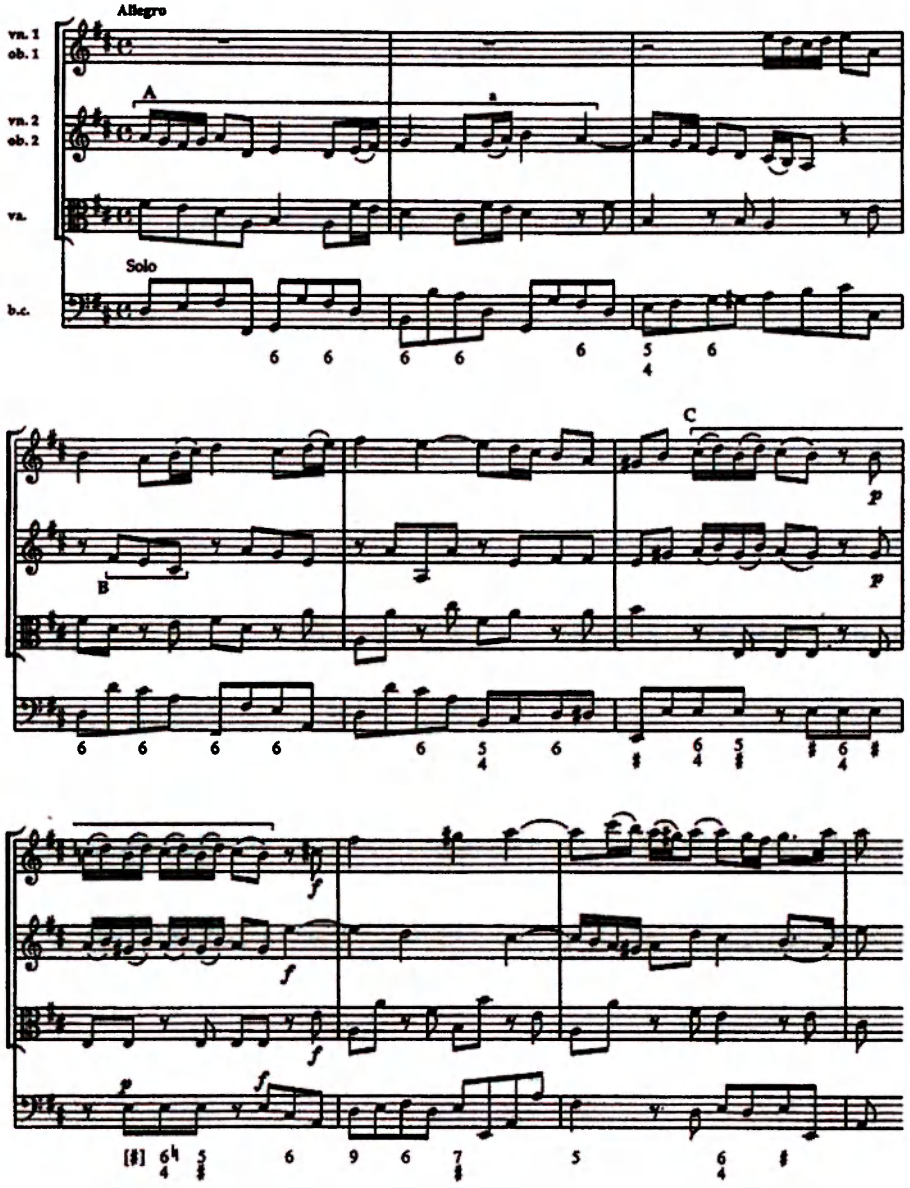
Většina ze Zelenkových mší se skládá z pětidílného ordinária: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (a Benedictus) a Agnus Dei. Vyskytují se však i výjimky. Například *Missa Corporis Domini* z roku 1729 postrádá Gloria, *Misa Divi Xavieri* a *Missa Sancti Josephi* nemají Credo, *Missa Dei Filii* obsahuje pouze Kyrie a Credo a původní verze *Missa Nativitatis* končí Credem. Struktura Zelenkových mší se řídí neapolským způsobem známým jako 'číslování', ve kterém se text vypráví v sérii hudebních vět třech typů: 1. sbory komponované ve *stile antico* (malá spoluúčast nástrojů, bez sólových árií, bez složité rytmiky) obvykle s pouhým instrumentálním zdvojením hlasů, 2. sbory s instrumentálním doprovodem na nich nezávislým, 3. árie a sólové ensembly. Navíc psal Zelenka krátké homofonní deklamační sbory. Autor psal mše pro ordinární nebo slavnostní obsazení. Počínaje rokem 1726 skládal Zelenka alespoň jednu slavnostní mši ročně. Mnoho z nich u příležitosti konkrétních událostí.

Zelenkova mešní partitura bývá rozdělena do tří dílů: 1. Kyrie a Gloria, 2. Credo, 3. Sanctus a Agnus Dei. *Msisa divi Xavieri D dur* z roku 1729, kterou použiji k ilustraci Zelenkových mší, se skládá ze tří oddělených dílů: Kyrie, Gloria, Sanctus a Agnus.
Zelenka ji skládal v období, kdy musel vědět, že velmi vážený post kapelníka by měl být brzy jeho (dosavadní kapelník Heinichen zemřel v červenci 1729), a tak patří mezi jeho nejbrilantnější a nejradostnější mše. Autor ji napsal pro sólový soprán, alt, tenor a bas, smíšený sbor, čtyři trumpety, tympány, dvě flétny, dva hoboje, fagot, dvoje housle, altovou a tenorovou violu (tenorový klíč je pouze v 'Kyrie eleison I') a basso continuo.

Ačkoli mnoho autorových mší z dvacátých a třicátých let 18. století má časové rozpětí mezi třiceti až čtyřiceti minutami, *Missa Divi Xavieri* i bez části Credo je ještě delší. Tím získává na odpovídající vážnosti hodící se k její patronce Marii Josefě a vídeňskému dvoru. Opakování a práce s tématem – rys mnoha Zelenkových liturgických prací – dodává silné strukturální propojení celému dílu.

Zelenka skládal Kyrie dvojím způsobem. První z nich představuje velká kompozice, kdy stejný text má pokaždé jinou melodii, často se začíná tutti homofonní deklamací 'Kyrie' a následuje dvojité fugové provedení na text Kyrie eleison (Pane, smiluj se) a Christe eleison (Kriste, smiluj se). Skladatelova Kyrie předcházející *Missa divi Xavieri D dur* nesou tyto znaky (*Missa Sanctae Caeciliae G dur, Missa Corporis Domini C dur, Missa Circumcisionis D dur, Missa Sancti Josephi D dur* a další). Druhý typ, jenž reprezentuje *Missa Divi Xavieri D dur,* se skládá z oddělených vět.

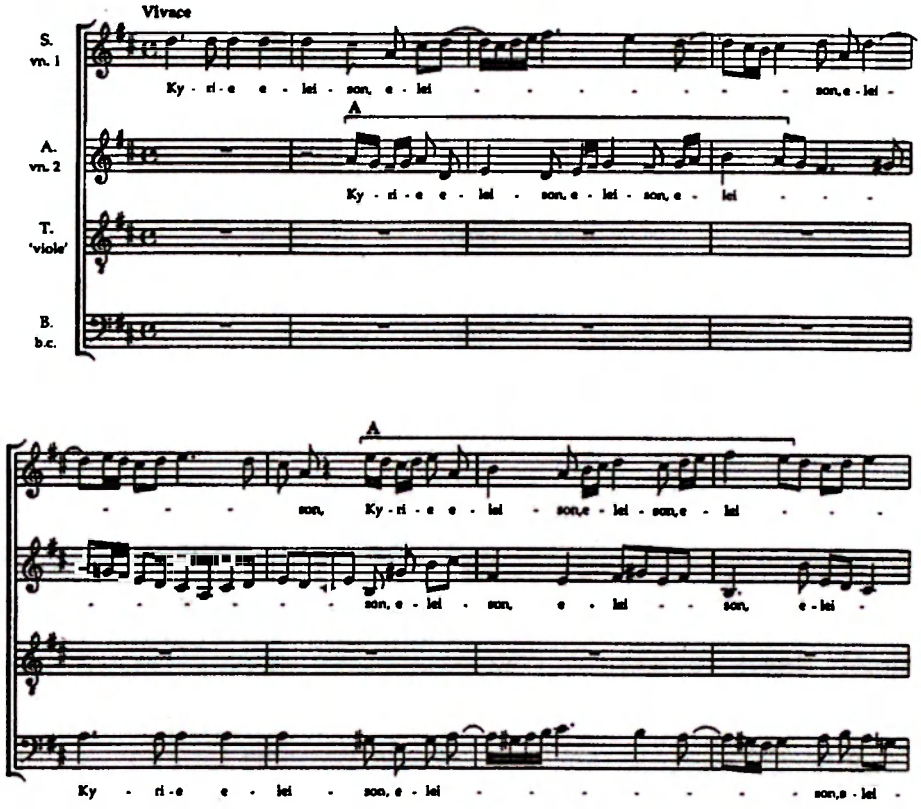
Část 'Kyrie eleison I' autor zhudebňoval jako tutti a uvedl ji ritornelem. Dále následovala třívětá část 'Christe eleison' jako árie, obvykle doprovázená smyčci a basem kontinuem v pomalém až mírném tempu. Ve smyčcích se často vyskytoval pečlivě propracovaný rytmus. Závěrečné 'Kyrie eleison II' komponoval Zelenka většinou kontrapunkticky. V jiných případech mohl krátce zopakovat 'Kyrie eleison I' (*Missa Paschalis D dur*), nebo jen některé jeho části. Část 'Kyrie eleison II' byla často zkomponovaná jako dvojitá fuga zpracovávající prosby Kyrie eleison a Christe eleison (*Missa Sancti Spiritus D dur*).



Ukázka 3 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Kyrie eleison I, takty 1 – 10

Část 'Kyrie elesion' v *Missa Divi Xavieri D dur* napsal autor jako polyfonní sbor uvozený dvaceti takty orchestru, což představuje jednu čtvrtinu celé části. Sborové a sólové pasáže se zakládají na třech motivech, představených hned v úvodu orchestrem: úvodním motivu (A), doprovodném motivu (B) a na krátkém šestnáctinovém motivu (C) (ukázka 3 na předchozí stránce).

Ukázka číslo 4 znázorňuje použití motivu A ve sboru nejprve v altech a pak sopránech. Část 'Christe eleison' je napsaná jako árie pro sólový soprán doprovázený silnou basovou linkou a houslovým unisonem v osminách, šestnáctinách a dvaatřicetinách, mísících se s šestnáctinovými triolami (velmi častá figura v Zelenkových skladbách, obzvláště na tento text). Část 'Kyrie eleison II' dokresluje skladatelův záměr o tematickou jednotu. Úvodní téma z 'Kyrie eleison I' (A) se znovu objevuje jako vedlejší téma ve dvojité fuze.



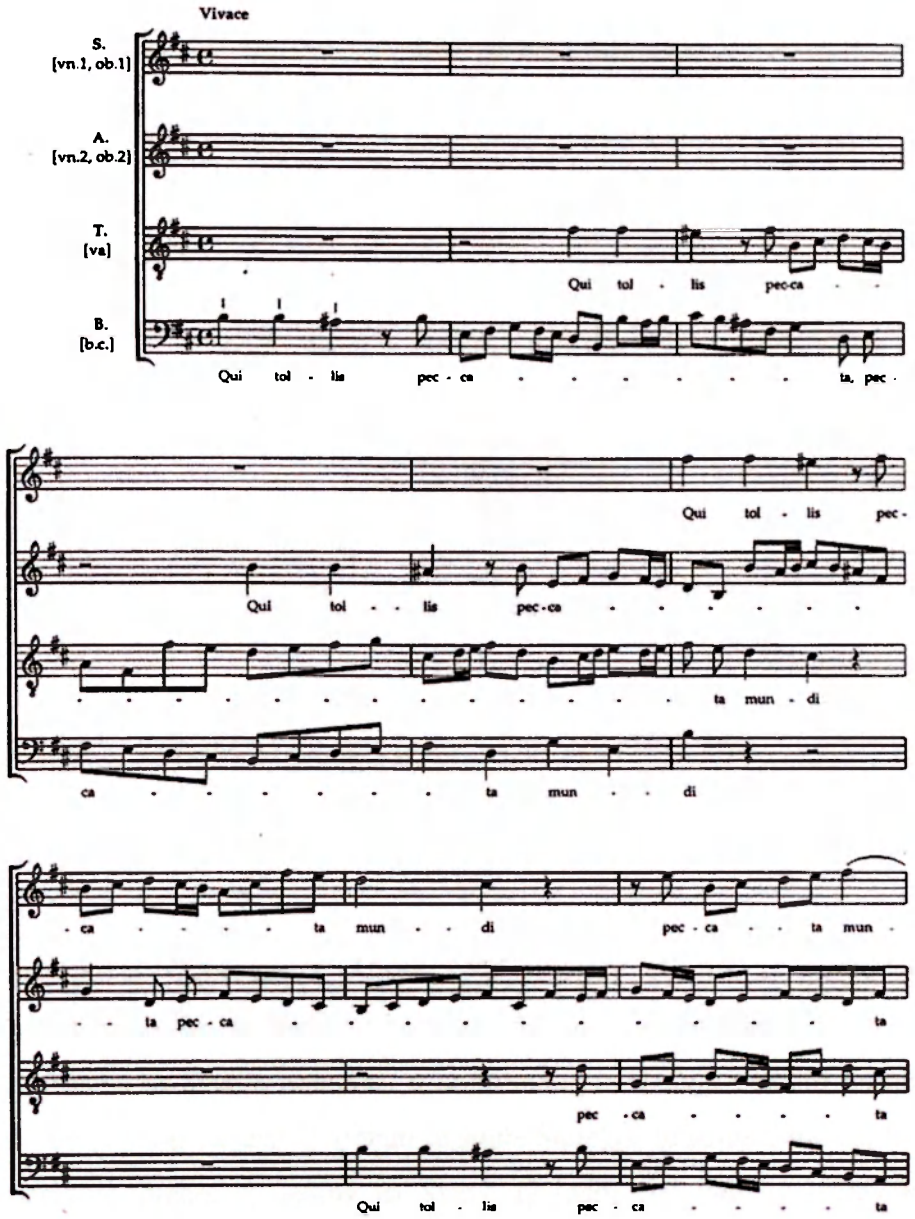
Ukázka 4 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Kyrie eleison II, takty 1 - 8

Zelenkovo Gloria většinou tvoří pět až osm nezávislých hudebních vět. Základní schéma je Gloria - zpracované jako tutti v rychlém tempu, Qui tollis – napsané pro sbor nebo

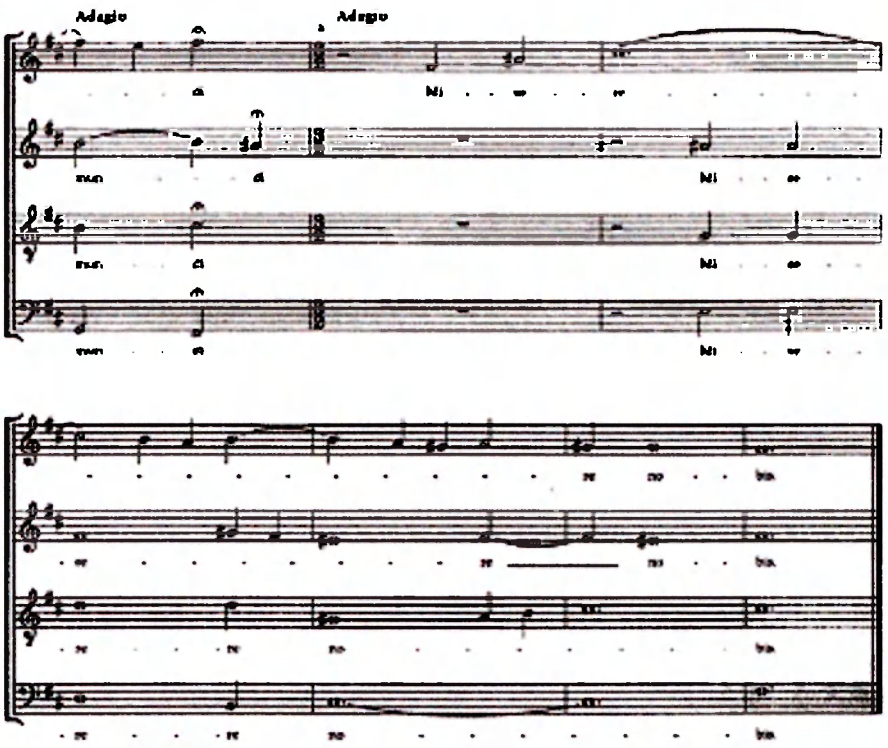
jako árie, Quoniam - napsané jako sólová árie nebo ansámble, Cum sancto spiritu - napsané buď jako dvojitá fuga nebo dvě propojené věty se sborovou deklamací textu 'Cum sancto Spiritu' (Se svatým Duchem) následované fugou na text 'Cum sancto Spiritu. Amen' (*Missa Eucharistica D dur* z roku 1733), nebo jen na 'Amen' (*Missa Paschalis D dur*). Části zpracovávající text Laudamus te (Chválíme tě), Domine Deus (Pane a Bože), Qui sedes (Ty, který sedíš po pravici Otce), nebo jednou též Et in terra pax (A na zemi pokoj) (v *Missa Sancti Josephi D dur*) bývaly různě zakomponovány do tohoto plánu, obvykle jako sólové árie s důležitým obligátem v nástrojích, občas také jako sólové vokální ensembly. Do některých sólových a ensemblových částí mší Zelenka zakomponoval přímo lidové prvky. Obzvláště je to zřejmé v částech Domine Deus, kde unisono houslí a viol doprovází dvojice dřevěných dechových nástrojů pohybujících se v tercích a sextách a napodobujících funkci echa jako v italských pastorelách. Ukázky takového Domine Deus lze najít v *Missa Divi Xavieri D dur, Missa Nativitatis Domini D dur* a *Missa Charitatis D dur.*

Gloria v *Missa Divi Xavieri D dur* se liší od obvyklých Zelenkových Gloria pouze svým větším rozsahem. Po čtrnácti taktech tutti Gloria následuje homofonní sbor s melismatickými sólovými pasážemi na text Gloria in excelsis Deo... Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam (Sláva na výsostech Bohu... Vzdáváme ti díky pro tvou velikou slávu). Následuje dvakrát část 'Domine Deus', pokaždé s krátkým úvodem. Část 'Domine Deus I' začíná třítaktovým tutti (bez trumpet a tympánů), ve kterém sbor dvakrát zazpívá Domine a uvede tím sólovou tenorovou árii na text Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe (Pane a Bože, nebeský králi. Bože, Otče všemohoucí. Pane, jednorozený Synu, Ježíši Kriste). Část 'Domine Deus II' začíná pětitaktovou tutti deklamací slova Domine (Pane). Následná árie na text Domine Deus. Agnus Dei, Filius Patris (Pane a Bože. Beránku Boží. Synu Otce) je zkomponovaná jako galantní italská pastorela, pravděpodobně s ohledem na dvorní flétnisty Buffardina a Quantze pocházející z Itálie.

Následující trojdílná část má svůj stěžejní bod v duetu pro tenor a bas na text Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram (Ty, který snímáš hříchy světa, přijmi naše prosby). Duet lemuje na jedné straně fugová expozice v podání sboru na text Qui tollis peccata mundi (Ty, který snímáš hříchy světa), končící mohutným Miserere nobis (Smiluj se nad námi) (ukázka 5 na následujících dvou stranách). Na straně druhé duet lemuje Qui sedes ... miserere, kde se předchozí Qui tollis ... miserere připomíná, ale tentokrát v D dur se závěrem na dominantě.

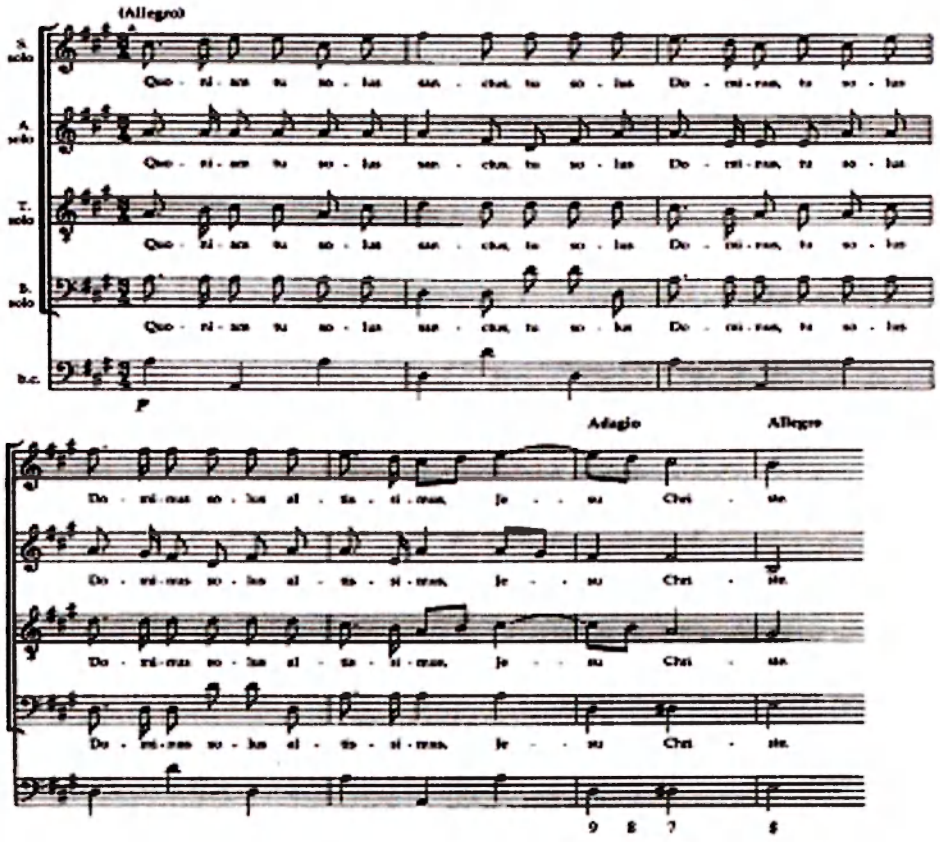


Ukázka 5 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Qui tollis I – 1. část



Ukázka 5 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Qui tollis I – 2. část

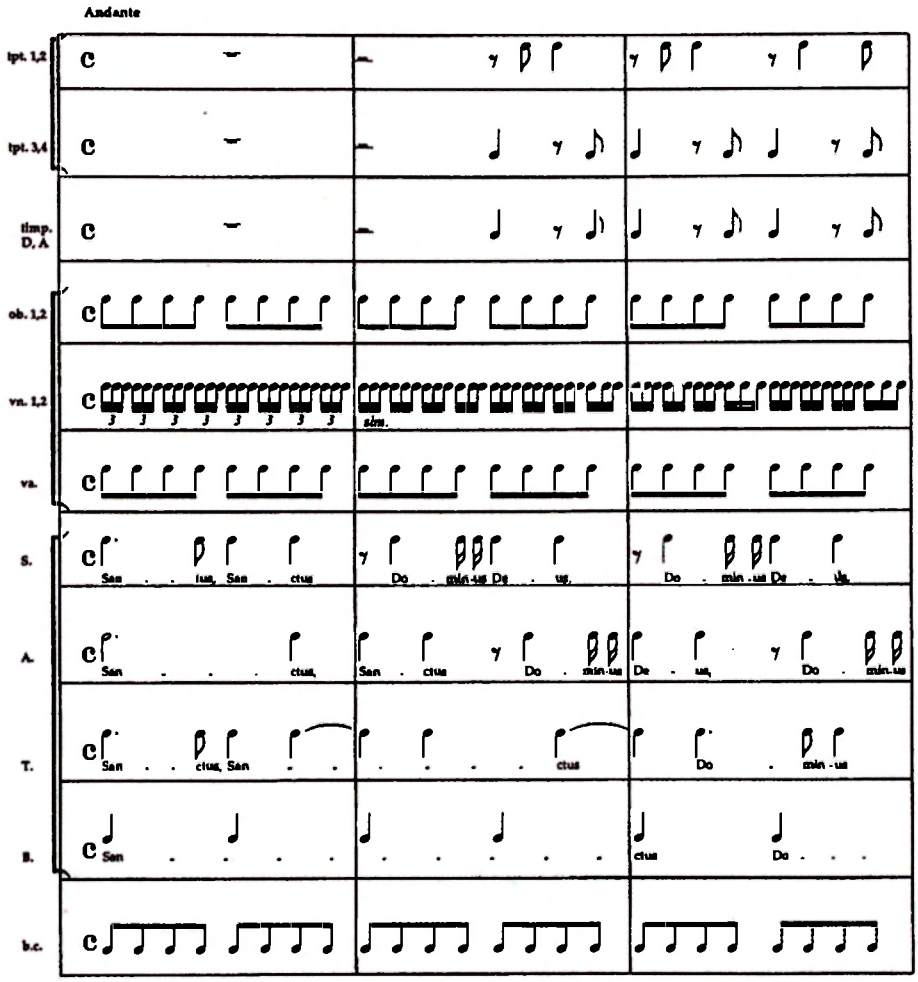
Zhudebnění Quoniam v *Missa Divi Xavieri D dur* je jedno ze Zelenkových nejkrásnějších. Po brilantní části, ve které se trio fléten a viol, dva hoboje a fagot navzájem opakují jako echo se dvěma houslemi a kontinuem, následuje vokální ansámblové sólo pro soprán, alt, tenor a bas na text Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Sanctus, tu solus Dominus, solus Altissimus (Neboť ty jediný jsi Svatý, ty jediný jsi Pán, ty jediný jsi Svrchovaný). (ukázka 6 na následující straně) Následují dlouhá vokální melismata na jméno Jesu, což je prvek objevující se téměř v každém Zelenkově zpracování Quoniam (ukázka 7 v příloze strana 85 a 86).



Ukázka 6 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Quoniam, takty 15 – 21

Závěrečné 'Cum Sancto Spiritu' zkomponoval jako fugu se dvěma tématy: Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris (Se svatým Duchem, ve slávě Boha Otce) a In gloria Dei Patris (Ve slávě Boha Otce).

Ukázka 8 prezentuje, jak Zelenka napsal úvodní takty 'Sanctus' v *Missa Divi Xavieri D dur,* ve kterých nakupil nejrůznější rytmické figury. Na text Pleni sunt coeli se často vyskytují odchylky od původního širokého tempa až po vivace a allegro, někdy i se změnou metra ze dvoudobého na třídobé. Další změna tempa a metra se může vyskytnout v závěru této části na text Osanna in excelsis Deo, jako je tomu v *Missa Divi Xavieri D dur.*



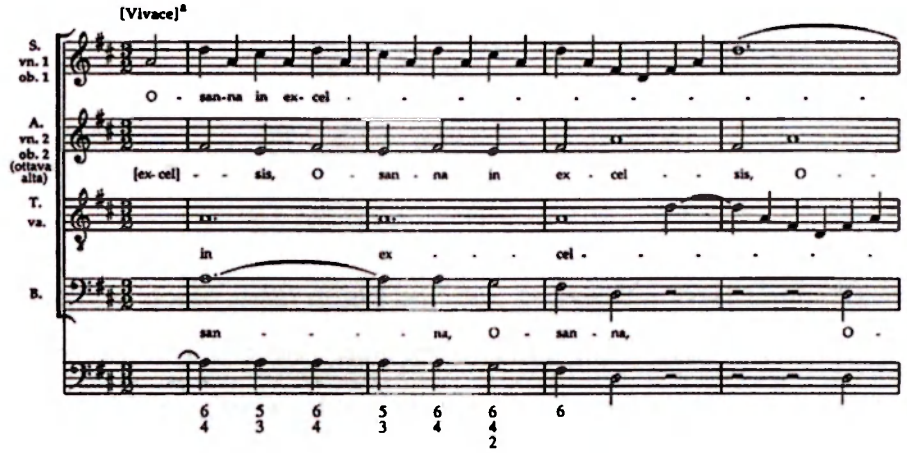
Ukázka 8 - *Missa Divi Xavieri* – rytmické figury v části Sanctus

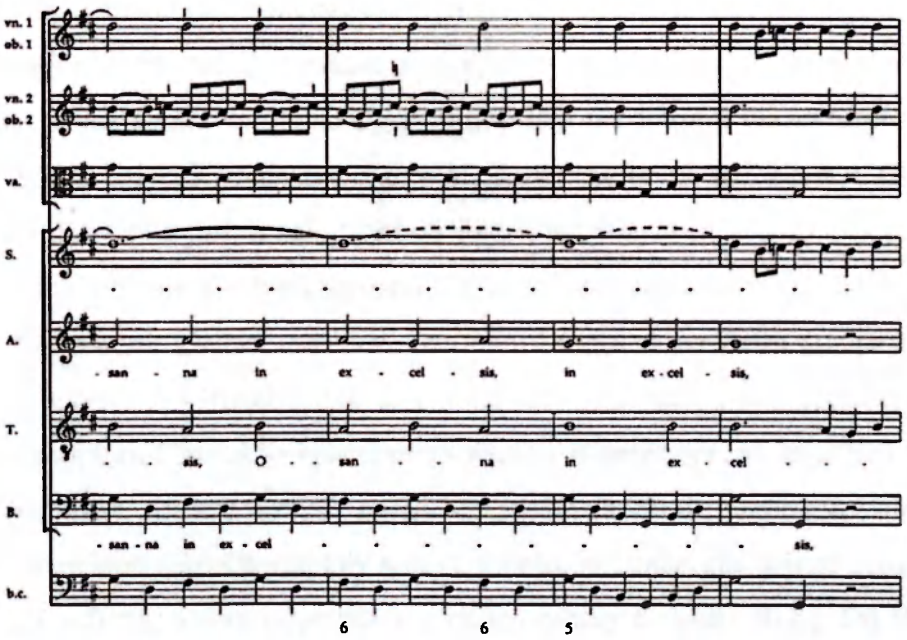
'Benedictus' Zelenka nejčastěji zhudebňoval jako rozsáhlou sólovou árii s instrumentálním doprovodem. 'Benedictus' je jedna ze dvou nádherných árií v závěru *Missa Divi Xavieri D dur.* Jedná se o árii pro soprán, baso kontinuo, housle a violu.

Následné 'Osanna' bývá často stručná homofonní část tutti, někdy využívající hudební materiál ze závěru v části 'Sanctus', jako je tomu v *Missa Divi Xavieri D dur.* (ukázka 9)

Téma z ukázky 9 (na následující straně) je v části ´Ossana´ zhudebněno jako fugová expozice (ukázka 10), která vrcholí v sopránové sekvenci o dvaceti pěti taktech, kde soprán stoupá od d´ do a´´. (ukázka 11 v příloze strana 87 - 90)

Ukázka 9 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Sanctus, takty 66-68





Ukázka 10 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Ossana, takty 37 – 45

'Agnus Dei' bývá napsáno jako krátká chorální prosba, jako delší chorální věta nebo jako árie. Text může být zhudebněn jednou, dvakrát i třikrát, jak je tomu v *Missa Circumcisionis D dur*. V *Missa Divi Xavieri D dur* je zhudebněn dvakrát, poprvé v altové árii s flétnou (ukázka 12 v příloze strana 91 a 92), později v sedmitaktové chorální deklamaci textu Agnus Dei, qui tollis peccata mundi s pulsujícími osminami ve smyčcích a tremolem v celém orchestru. Při 'Dona nobis pacem' Zelenka zopakoval motiv z 'Kyrie eleison II'.

Ačkoli *Missa divi Xavieri D dur* postrádá Credo, sekce Kyrie, Gloria, Sanctus a Agnus Dei se neodlišují od způsobu, kterým Zelenka komponoval své mše během dvacátých let 18. století. Zhudebnění mší na počátku třicátých let i jeho pozdější mše pokračují v podobném stylu.

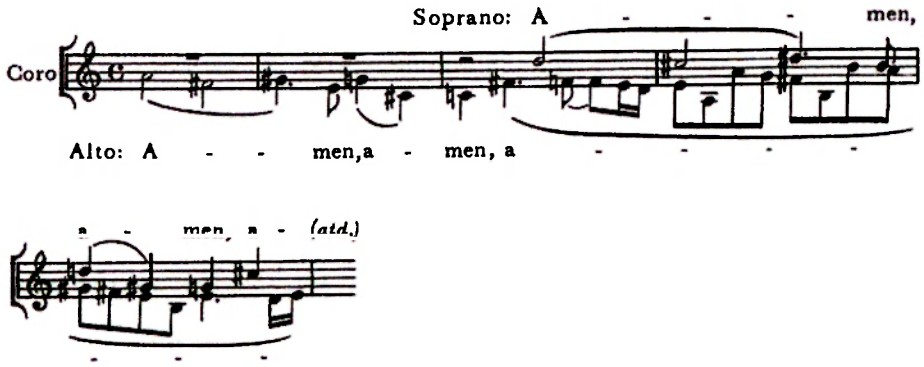
4.3.3 In exitu Israel d moll

Zelenka je dobře znám mimo jiné tím, že svá díla výrazně přizpůsobuje obsahu textu ve vokální složce. Při zhudebňování textu žalmů má k tomu více než vhodnou příležitost. V textu žalmu 113 In exitu Israel se popisuje cesta izraelského lidu do Egypta.

Žalm In exitu Israel d moll se skládá ze tří uzavřených celků, z nichž první je nejrozsáhlejší a má uspořádání ABA. Díl A obsahuje výrazně rytmizované sborové úseky střídající se s melodicky rozvitějšími sólovými zpěvy a také polyfonním ansámblovým zpěvem sólistů. Při líčení proměn krajiny na cestě z Izraele do Egypta autor hudbou vykresluje obsah textu. Například figury v houslích představují obrácení proudu řeky Jordán, tremolo všech smyčců představuje chvění země. Autor použil navíc i části z žalmu 114. Takové doplňování z jiných žalmů nebo i jiných textů bylo u Zelenky běžné. Text, který sem takto vložil, popisuje Hospodinovu moc a neschopnost pohanů vnímat boží vůli. Zelenka vytvořil velkolepou gradaci, ve které melodie v sopránu ve sboru stoupá do výšky na text popisující smysly nevěřících (mají ústa, oči, uši, nos, ruce, nohy a hrdla), zatímco zbytek sboru do sopránové melodie vpadá se zvoláními o neschopnosti nevěřících používat jejich smysly (nemluví, nevidí, neslyší, nečijí, nehmatají, nechodí, nemohou volat). Díl B napsal Zelenka na způsob responsoria, kdy sólový soprán, alt, nebo oba sólisté předzpívávají slova o víře Izraele v Boha, a sbor odpovídá s výrazem oslavy a chvály Boha. Díl B je larghetto, ale ke konci se tempo zrychluje a přináší tak návrat prvního rychlejšího dílu A. Návrat dílu A opět líčí mimořádné přírodní děje, je však stručnější. Návrat dílu A vrcholí vyjádřením důvěry

v Boha (Non mortui laudabunt te neque omnes qui descedunt in inferno – Nebudou tě chválit mrtví ani všichni, kdo sestupují do pekla, ale my, kteří žijeme, chvalořečíme Pána).

Druhá věta Larghetto je zhudebněním krátkého úryvku z textu Gloria z mešního ordinária v podání sólového sopránu, altu a tenoru pouze s generálbasovým doprovodem. Zelenka zde použil převážně konsonance a diatoniku, takže tato část působí klidným lidovým dojmem. Zato třetí, závěrečná část má velmi bolestný a vzrušený výraz. Zelenka ji zkomponoval jako bohatě jubilovanou fugu na slova Amen o dvou tématech. V obou tématech se objevuje nediatonická melodika vzbuzující napětí a pocit nářku a bolesti, navazující na text zpracovaný v první větě. (ukázka 13)



Ukázka 13 - *In exitu Israel* – Amen

Poslední věta vyjadřuje útrapy izraelského lidu ve vyhnanství v Egyptě a končí sestupem melodie do nízké polohy a nakonec mollovým akordem. Většina barokních fug přitom končila jásavě a v durové tónině.

4.4 Možnosti využití Zelenkovy tvorby ve školní hudební výchově

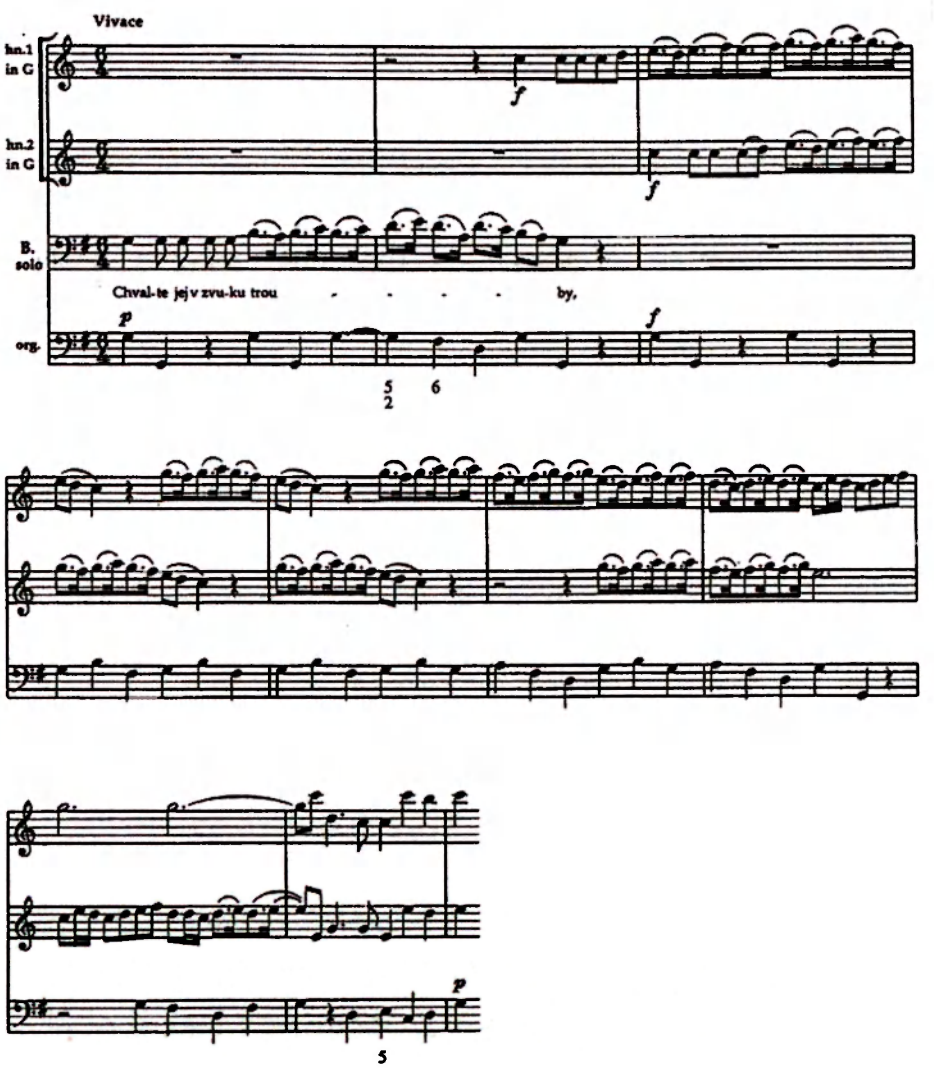
Nyní se budu zabývat tím, jak lze Zelenkovu tvorbu využít v hodinách hudební výchovy. Zelenka byl především skladatel chrámové hudby. Jeho mše lze proto použít jako ukázky zpracování mešního ordinária a propria, dají se v nich vypozorovat charakteristické rysy jednotlivých mešních částí a také sledovat text zpívaný sborem anebo sólisty. Za tímto účelem lze použít kteroukoli autorovu mši nebo rekviem.

Z autorových žalmů by žáci mohli vypozorovat například náladu díla a porovnávat to s textem, který se v daném díle zpracovává. K tomu může posloužit například *Žalm In exitu Israel d moll,* rozebraný v předchozí kapitole. Lze však vybrat kteroukoli autorovu žalmovou kompozici. Všechna jeho díla je možné formálně rozebrat a zvláště u kratších kompozic žáci poznají nástup nových témat, případně jejich opakování. Mohou vypozorovat, který hlas nebo který nástroj či skupina nástrojů právě přednáší téma, které si před poslechem zahráli nebo zazpívali. Autorovy slavnostní kompozice se hodí k tomu, aby si žáci ověřili složení sboru a orchestru v první polovině 18. století. Jistě jim přijde zajímavé, že všechny hlasy ve sboru i nástroje v orchestru zastávali pouze muži. Je zřejmé, že širší využití Zelenkových skladeb bude spíše na středních školách, ale i na druhém stupni základních škol se s jeho skladbami dá pracovat.

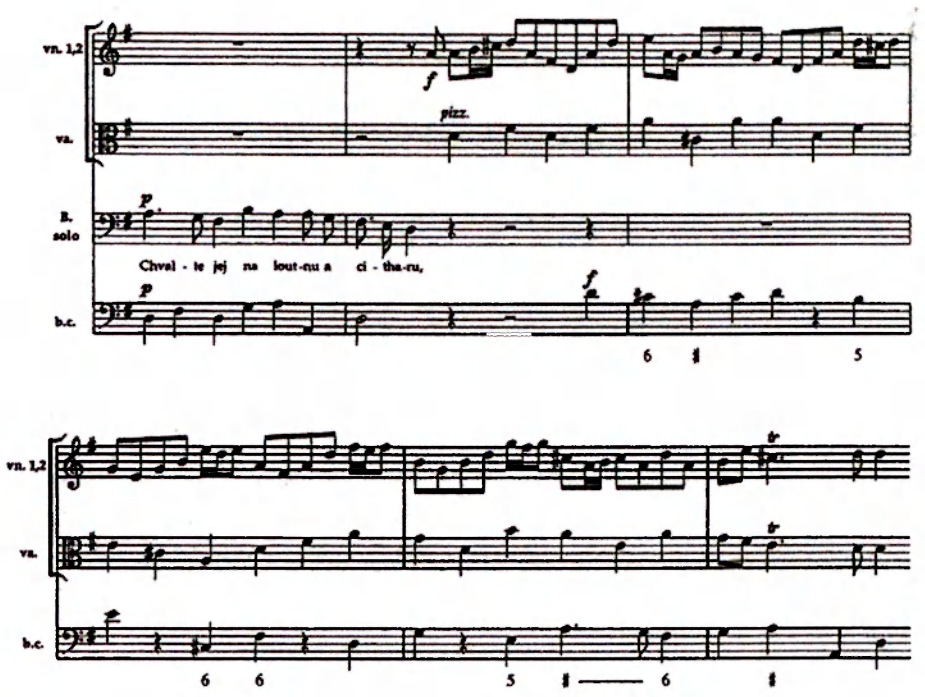
Jako konkrétní skladbu, jež se dá v hudební výchově velmi dobře využít i u dětí na druhém stupni základní školy, doporučuji Zelenkovo moteto *Chvalte Boha silného.* Jedná se o árii v G dur se schématem ABA pro bas za doprovodu dvou lesních rohů, dvou hobojů, smyčců a kontinua. *Chvalte Boha silného* je ojedinělé dílo mezi autorovými skladbami především proto, že zde zhudebnil český liturgický text, jímž je úryvek z protestantské Bible kralické. Ta byla v době vzniku moteta *Chvalte Boha silného* v Čechách zakázaná.

Chvalte Boha silného je radostná, jásavá a slavnostní skladba vyzývající k chvále Hospodina. První díl A chválí Boha pro jeho svatost, sílu, moc a důstojnost. Druhý díl B, který bych doporučila pro rozbor v hodině hudební výchovy, vyzývá k chvále Boha různými hudebními nástroji. Zelenka doslova vykreslil obsah textu. Basové sólo, které zde představuje kantora, žádá: „Chvalte jej v zvuku trouby", načež dva lesní rohy opakují kantorovo volání

jako kánon (ukázka 14). Dále kantor vyzývá ke chvále „na loutnu a citharu“ a smyčce mu odpovídají taneční figurou (ve viole s označením pizzicato) (ukázka 15 na následující straně).

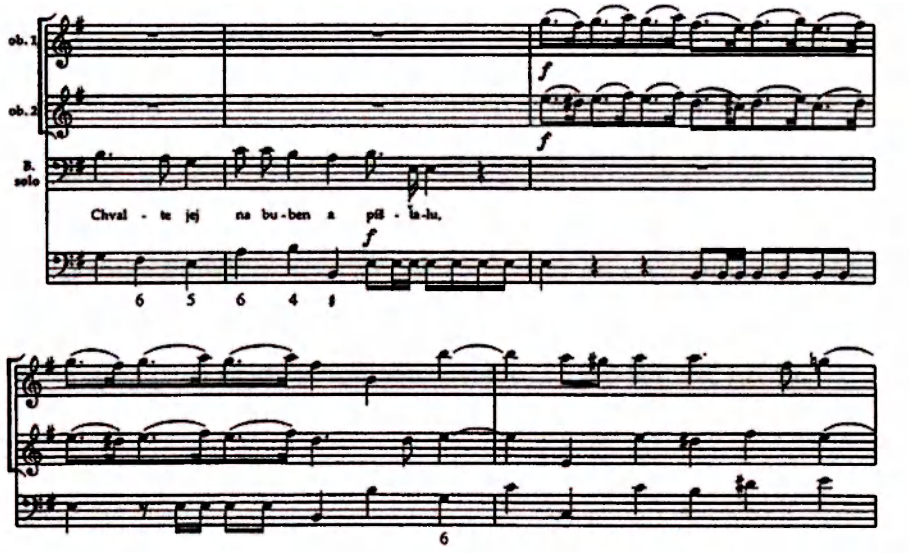


Ukázka 14 - Zelenka – *Chvalte Boha silného*

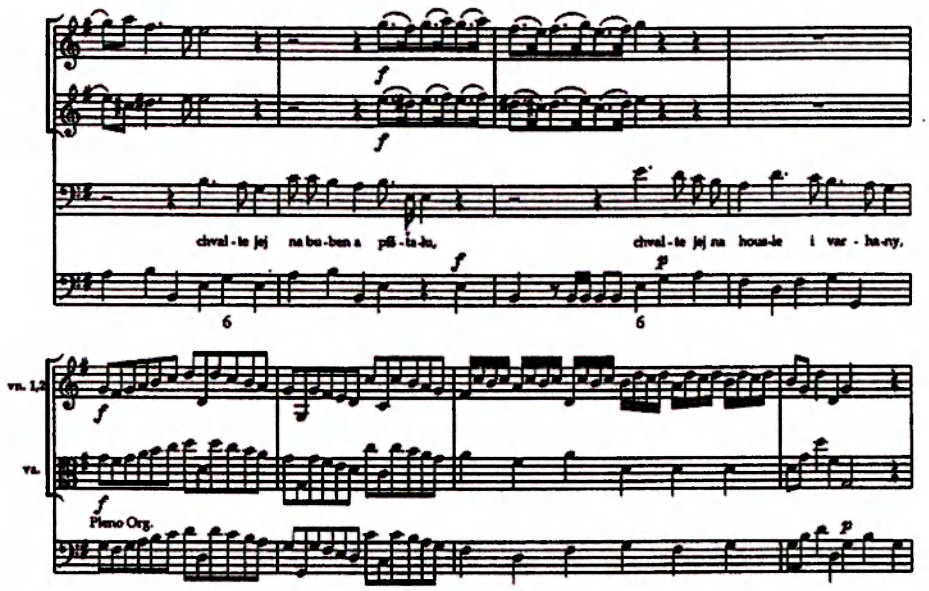


Ukázka 15 - Zelenka – *Chvalte Boha silného*

V dalších taktech skladby *Chvalte Boha silného* postava kantora žádá lid, aby chválil „na buben a píšťalu". Zde odpovídají dva hoboje společně s ostře rytmizovaným kontinuem kontrabasu (ukázka 16 – 2 části).



Ukázka 16 - Zelenka – *Chvalte Boha silného* – 1. část

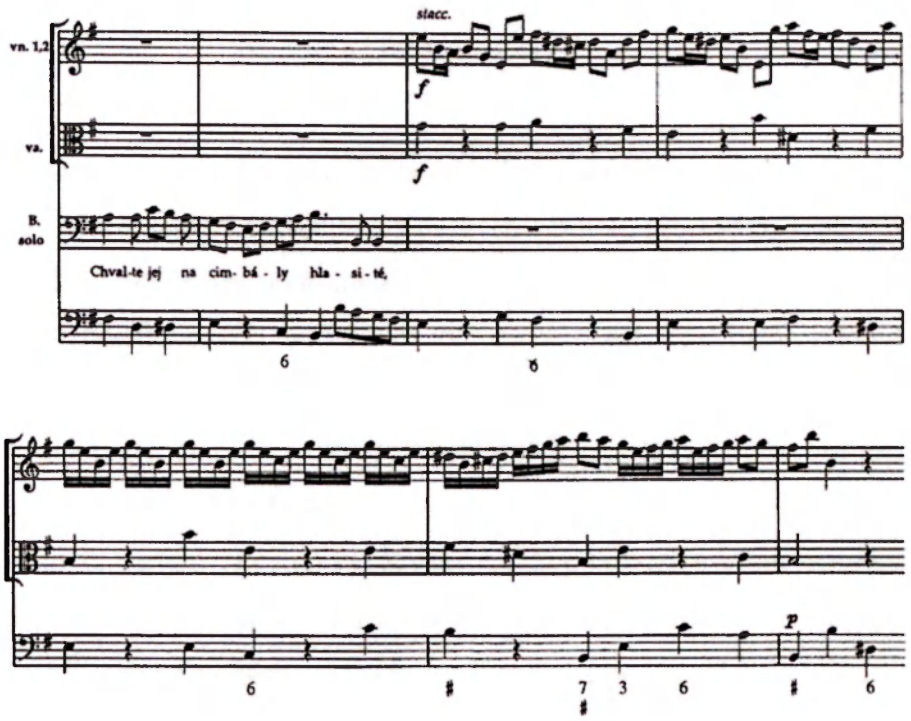


Ukázka 16 - Zelenka – *Chvalte Boha silného* – 2. část

Naposledy pak kantor žádá o chválu „na cimbály hlučné … cimbály zvučné", načež mu odpovídají housle ve staccatu (ukázka 17 na následující straně).

Autor v těchto místech vybavil hudbu vtipem, bohatou instrumentační nápaditostí a tónomalbou. Lesní rohy tu zpodobňují zvuky trub, hoboje představují píšťaly, ostře rytmizované kontinuo představuje buben, smyčcové pizzicato připodobňuje drnkací tón citery, mohutné unisono smyčců reprezentuje chválu Boha houslemi a rychlé staccatové pasáže houslí napodobují zvuk cimbálu. Pokaždé se ozve výzva sólisty–kantora a následuje několik taktů, ve kterých se názorně uplatní příslušná nápodoba hudebních nástrojů. Ve třetí části árie se opakuje podobný materiál jako v části první. Vokální part této skladby je opravdu virtuózní a náročný, navíc je poměrně dlouhý. Trvá přibližně třináct minut. Věřím, že tato Zelenkova kompozice si najde v hodinách hudební výchovy své místo.

Poznámka: vrchní notová osnova v ukázce 16 – 2. část patří prvnímu hoboji, druhá osnova patří druhému hoboji, třetí je tenorové sólo, čtvrtá basso continuo



Ukázka 17 - Zelenka – *Chvalte Boha silného*

ZÁVĚR

Účelem této práce bylo přiblížit vokální a vokálně-instrumentální skladby z období první poloviny 18. století v Evropě a v českých zemích, především však v díle Jana Dismase Zelenky. Díky neutěšeným podmínkám v rodné zemi odcházelo množství nadaných, mnohdy i výjimečně talentovaných hudebníků do ciziny, aby zde našli odpovídající uplatnění. V zahraničí se jim pak dostalo vyššího hudebního vzdělání a mohli naplno rozvinout svůj potenciál. Čeští hudebníci se v zahraničí nejen sami vzdělávali a působili jako výkonní umělci a skladatelé, ale také velice často zastávali učitelské funkce. Ať už se jednalo o hru na klavír, housle, flétnu či varhany, nebo o vyučování umění kompozice a kontrapunktu, čeští hudebníci byli uznáváni po celé Evropě. Přátelili se s jinými slavnými evropskými skladateli tehdejší doby, působili na nejvyšších postech v panovnických kapelách i v církevních institucích. Zasloužili se o to, že česká hudební škola je dobře známá po celé Evropě.

Také Jan Dismas Zelenka opustil svoji rodnou zem, aby získal lepší hudební vzdělání a uplatnění. Jeho kompoziční odkaz nesmírně obohatil nejen českou, ale i evropskou hudbu. Především na poli chrámové hudby jsou Zelenkovy mše, litanie a další kompozice stále živé a nachází si své publikum i interprety.

Zelenka dokázal ve svých vokálních a vokálně-instrumentálních dílech jedinečným způsobem vyjádřit a podtrhnout obsah textu, který byl pro něj při komponování hlavní inspirací. Obzvláště silně působí Zelenkovo zhudebnění scén o utrpení, vině, ale také víře a odpuštění.

Věřím, že Zelenkovo dílo, stejně jako dílo jeho současníků, si najde své místo v učebnách hudební výchovy, a například ukázka z jeho *Žalmu In exitu Israel d moll* rozebraná v kapitole 4. 4 osloví v hodinách hudební výchovy žáky druhého a třetího stupně.

BIBLIOGRAFIE

BĚLSKÝ, V. *Předmluva k partituře Psalmi et Magnificat – Zelenka, J. D.* Praha 1971

BĚLSKÝ, V. *Předmluva k partituře Sub olea pacis et palma virtutis.* Praha 1987

BERKOVEC, J. *České pastorely.* Praha 1987

BLABLA, J. *Předmluva k partituře O magnum martyrium – Zach, J.* Praha 1975

BORECKÝ, J. *Stručný přehled dějin české hudby.* Praha 1928

BÜCKEN, E. *Anton Rejcha.* Mnichov 1912

ČELEDA, J. *František Benda.* Praha 1939

ČERNUŠÁK, G. A kol. *Dějiny evropské hudby.* Praha 1974

ČERNUŠÁK, G., ŠTĚDROŃ, B., NOVÁČEK. Z. *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek 2.* Praha 1965

FLOREEN, J. E. *Předmluva k partituře Haec Dies – Zelenka, J. D.* Newark 1986

GINTL, Z. *Jan Dismas Zelenka.* Praha 1946

HELFERT, V. *Hudba barokní.* Praha 1939

HOLZKNECHT, V., POŠ, V., NEDBAL, M. *Kniha o hudbě.* Praha 1962

KAMPER, O. *Hudební Praha XVIII. věku.* Praha 1935

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Beatus vir C dur – Zelenka, J. D.* Tübingen 1980

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Benedictus sit Deus Pater D dur – Zelenka, J. D.* Stuttgart 1982

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Laudate pueri Dominum F dur – Zelenka, J. D.* Stuttgart 1982

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Magnificat in D – Zelenka,. J. D.* Tübingen 1979

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Te Deu in D – Zelenka, J. D.* Tübingen 1984

KOHLHASE, T. *Předmluva k partituře Žalm De Profundis – Zelenka, J. D.* Tübingen 1979

KUNA, M. *Osobnosti české hudby* Praha 2001

NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby.* Praha 2003

PEČMAN, R. *Franz Xaver Richter.* Blankenburg 1990

PEČMAN, R. *Josef Mysliveček.* Praha 1981

SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby.* Brno 2001

SMOLKA, J. *Jan Dismas Zelenka.* Praha 2006

STOCKIGT, J.B. *Jan Dismas Zelenka – A Bohemian Musician At The Court Of Dresden.* Oxford 2000

ŠOTOLOVÁ, O. *Antonín Rejcha.* Praha 1977

TEICHMAN, J. *Z českých luhů do světa.* Praha 1959

ZENKL, L. *Abc hudebních forem.* Praha 1999

Kolektiv autorů *Československá vlastivěda, díl IX – Umění, svazek 3Hudba.* Praha 1971

Kolektiv autorů *234 českých osobnost.* Praha 2003

RÉSUMÉ

Tato práce pojednává o životě a díle Jana Dismase Zelenky a o české emigraci první poloviny 18. století jako specifické kapitole českých dějin hudebních, ale i společenských. V prvních dvou kapitolách jsem se snažila nastínit vývoj hudební produkce v Evropě v první polovině 18. století na pozadí politických, ideologických a společenských událostí. Ve třetí kapitole jsem se zaměřila na totéž, ale pouze na českém území.

Kapitola čtvrtá pojednává celá o životě a díle Jana Dismase Zelenky, předního představitele české hudební emigrace první poloviny 18. století v Drážďanech. Pokusila jsem se o ucelený obraz Zelenkova života a o charakteristiku autorova vokálního a vokálně-instrumentálního odkazu. Uvedené příklady mohou pomoci k porozumění dobového skladebného stylu. Zároveň je na příkladech možné sledovat výrazové prostředky, kterými Zelenka dosahoval zvukomalby.

Poslední kapitola může sloužit jako pomůcka pro učitele hudební výchovy na druhém a třetím stupni. Je zajímavé vidět, jak hudba stará přes 250 let může být i v dnešní době živá a blízká i posluchačům školního věku. Zelenkova tvorba by si v budoucnu mohla najít své stálé místo v hodinách hudební výchovy. V příloze lze najít kromě ukázek ze skladeb také kompletní seznam Zelenkových děl rozdělených do kategorií podle forem a účelu skladeb.

Tato práce může sloužit jako studijní materiál k problematice české hudební scény konce 17. a první poloviny 18. století. Myslím si, že Zelenkova osobnost si zaslouží větší pozornost. V posledních desetiletích zájem o Zelenkovu tvorbu a o tvorbu jeho současníků stoupá a mnoho lidí tak objevuje, jaké obrovské talenty zrodila česká společnost i v dobách útlaku.

SUMMARY

This thesis deals with work and life of Jan Dismas Zelenka and with Czech emigration of the first half of the 18th century as a specific part of Czech musical history as well as social history. In the first two chapters I tried to outline the development of musical production in Europe in the first half of the 18th century on the settings of political, ideological and social events. I focused on the same problems in the third chapter, but this time only within the Czech countries.

The whole fourth chapter deals with Jan Dismas Zelenka's life and work. Zelenka was one of the eminent representative of the Czech music emigration of the first half of the 18th century in Dresden. I tried to show a full illustration of Zelenka's life and portrayal of his vocal and vocal-instrumental heritage. The examples provided can help to understand the musical expressions of the period that Zelenka used to express onomatopoeia.

The last chapter can work as an aid for music teachers of children of ten and nineteen years of age. It is interesting to see how 250-year-old music can still be lively today and close for the school audience. Zelenka's work may be able to find its stable place in music lessons at schools. In the supplement you can find examples from Zelenka's work as well as complete list of his works listed according to categories of form and purpose of the pieces.

This work can serve for studies of the Czech music scene of the late 17th and the first half of the 18th century. I think Zelenka's personage diserves greater attention. In the last tens of years the interest in Zelenka's and his contemporaries' works has been rising and many people can therefore discover what immense talents Czech society had even in times of oppression.

PŘÍLOHY

Tabulka 1 – Žalmy Jana Dismase Zelenky: A, B

A

33 *'Psalmi Vespertini totius anni' (Večerní žalmy celého roku)*

Titul	Tónina	Datum
Dixit Dominus	D dur	23.3.1726
Confitebor tibi Domine	G dur	nedochovalo se
Beatus vir	C dur	11.3.1726
Laudate pueri	A dur	nedochovalo se
Laetatus sum	D dur	1726
Nisi Dominus	a moll	1726
Lauda Jerusalem	F dur	1.3.1727
Magnificat	C dur	1727
Laudate Dominum	F dur	nedochovalo se
Credidi	a moll	1727-8
Dixit Dominus	a moll	1725
Confitebor tibi Domine	e moll	25.9.1725
Beatus vir	a moll	10.10.1725
Laudate pueri	F dur	7.11.1725
In exitu Israel	d moll	25.10.1725
Magnificat	D dur	26.11.1725
De profundis	d moll	1724/1725
Dixit Dominus	F dur	nedochovalo se
De profundis	c moll	1727
Laudate pueri	a moll	nedochovalo se
Laetatus sum	D dur	nedochovalo se

Nisi Dominus	a moll	nedochovalo se
Lauda Jerusalem	d moll	nedochovalo se
Magnificat	a moll	nedochovalo se
Confitebor tibi Domine	a moll	1728
In exitu Israel	g moll	1728
Beatus vir	d moll	nedochovalo se
In convertendo	g moll	1728
Laudate Dominum	F dur	1728
Beati omnes	g moll	1728
Confitebor tibi Domine	B dur	1728
...quoniam		
Memento Domine David	E dur	1728
Domine probasti me	F dur	1728

B

'Psalmi varii.J: D: Z: Separatim Scripti' (Různé žalmy, psané jednotlivě)

Titul	Tónina	Datum
Dixit Dominus	C dur	1728
Confitebor tibi Domine	e moll	1728-9
Lauda Jerusalem	a moll	1728
De profundis	a moll	29.12.1728
Confitebor tibi Domine	c moll	1729
Laudate pueri	D dur	13.4.1729
Laetatus sum	A dur	1730 (nebo později)
Laudate pueri	a moll	nedochovalo se

Tabulka 2 – Litanie J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Litaniae Lauretanae	C dur	10.2.1718
Litaniae Xaverianae	D dur	29.11.1723
Litaniae Lauretanae	G dur	6.9.1725
Litaniae de Venerabili Sacramento	C dur	1.6.1727
Litaniae Xaverianae	c moll	28.11.1727
Litaniae de Venerabili Sacramento	D dur	18.6.1729
Litaniae de Sancto Xaverio	F dur	9.12.1729
Litaniae Omnium Sanctorum	a moll	po 1730
Litaniae Omnium Sanctorum	a moll	1735
Litaniae Lauretanae 'Salus infirmorum'	F dur	1741
Litaniae Lauretanae 'Consolatrix afflictorum'	G dur	1744

Tabulka 3 - Mariánské antifony J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Alma Redemptoris Mater	A dur	1727-8
Alma Redemptoris Mater	a moll	1725-6
Alma Redemptoris Mater	a moll	1729
Alma Redemptoris Mater	D dur	1730
Alma Redemptoris Mater	d moll	1728
6 Ave Regina	a moll, d moll, C dur, g moll, G dur, a moll	1737
3 Regina coeli	C dur, a moll,	1728

	C dur	
Regina coeli	A dur	1729
Regina coeli	A dur	nedochovalo se
Regina coeli	C dur	1731
Regina coeli	F dur	1726-7
Salve Regina	a moll	1730
Salve Regina	a moll	1727
Salve Regina	a moll	neznámá
2 Salve Regina	C dur, D dur	nedochovalo se
Salve Regina	d moll	1724
Salve Regina	g moll	1725-6
Salve Regina	g moll	neznámá

Tabulka 4 – Samostatné mešní části J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Kyrie, Sanctus, Agnus Dei	d moll	1722 – 1724
Kyrie	a moll	1725
Kyrie	d moll	neznámé
Christe eleison	e moll	1740
Gloria	F dur	1724
Credo	d moll	1728
Credo	g moll	1725
Sanctus, Agnus	g moll	1728
Sanctus	a moll	1725
Sanctus	d moll	1728
Agnus Dei	C dur	1722 – 1724
Agnus Dei	G dur	1725
Agnus Dei	g moll	nedochovalo se

Tabulka 5 – Mše J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Missa caritatis	D dur	1727
Missa Circumcisionis D. N. J. C.	D dur	1728
Missa Corporis Domini	C dur	1719
Missa Corporis Domini	D dur	1719
Missa Dei Filii	C dur	1740
MissaDei Patris	C dur	1740
Missa Divi Xavieri	D dur	1729
Missa Eucharistica	D dur	1733
Missa Fidei	C dur	1725
Missa Gratias agimus tibi	D dur	1730
Missa Judica me et discerne	d moll	1714
Missa Nativitatis Domini	D dur	1726
Missa Omnium Sanctorum	a moll	1741
Missa Paschalis	D dur	1726
Missa Purificationis	D dur	1733
Missa Sanctae Caeciliae	G dur	1710
Missa Sancti Blasii	C dur	neznámé
Missa Sancti Josephi	D dur	1731
Missa Sancti Spiritus	D dur	1723
Missa Sanctissimae Trinitatis	a moll	1736
Missa Spei	C dur	1724
Missa theophorica	nedochovala se	1731 – 1732
Missa votiva	e moll	1739
Missa	D dur	1740

Tabulka 6 – Rekviem a hudba pro obřady za zemřelé J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Requiem	c moll	neznámé
Requiem	D dur	1733
Invitatory, troje čtení, devět responsorií.	různé klíče	1733
Requiem	d moll	1730 – 1732
Requiem (nedochovalo se)	F dur	1730
De profundis	d moll	1724

Tabulka 7 – Kompozice pro svatý týden J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
6 Lamentationes pro hebdomada sancta	c moll, F dur, B dur, g moll, A dur, F dur	1722
3 Lamentationes pro hebdomana sancta	B dur, F dur, F dur	1723
27 Responsoria pro hebdomada sancta	různé klíče	1723
Miserere	d moll	1722
Miserere	c moll	1738
Immisit Dominus pestilentiam	neudává se	1709
Attendite et videte	neudává se	1716
Deus Dux fortissime	neudává se	1716
Il Serpente del bronzo	neudává se	1730
Gesù al Calvario	neudává se	1735
I penitenti al sepolchro del Redentore	neudává se	1736
Benedictus Dominus	g moll	1723

Tabulka 8 – Hymny J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Ecce nunc benedicite	a moll	1739
Ave maris stella	d moll	1726
Creator alme siderum	d moll	1725
Crudelis Herodes	g moll	1732
Deus tuorum militium	C dur	1729
Exsultet orbis gaudiis	D dur	1730
Jam sol recessit	d moll	1726
Jesu corona virginum	d moll	1729
Iste confessor	a moll	1729
Ut queant laxis	a moll	1726 – 1727
Veni Creator Spiritus	a moll	1726 – 1727
Veni Creator Spiritus	C dur	1729

Tabulka 9 – Te Deum, Procesí J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Te Deum	D dur	1724
Te Deum	D dur	1731
10 Sub tuum praesidium	různé tóniny	1734
Statio quadruplex pro Processione Theophorica	b moll	1710
Pange lingua 'pro Stationibus Theophoriae'	c moll	neznámé

Tabulka 10 – Krátké liturgické a duchovní práce J. D. Zelenky

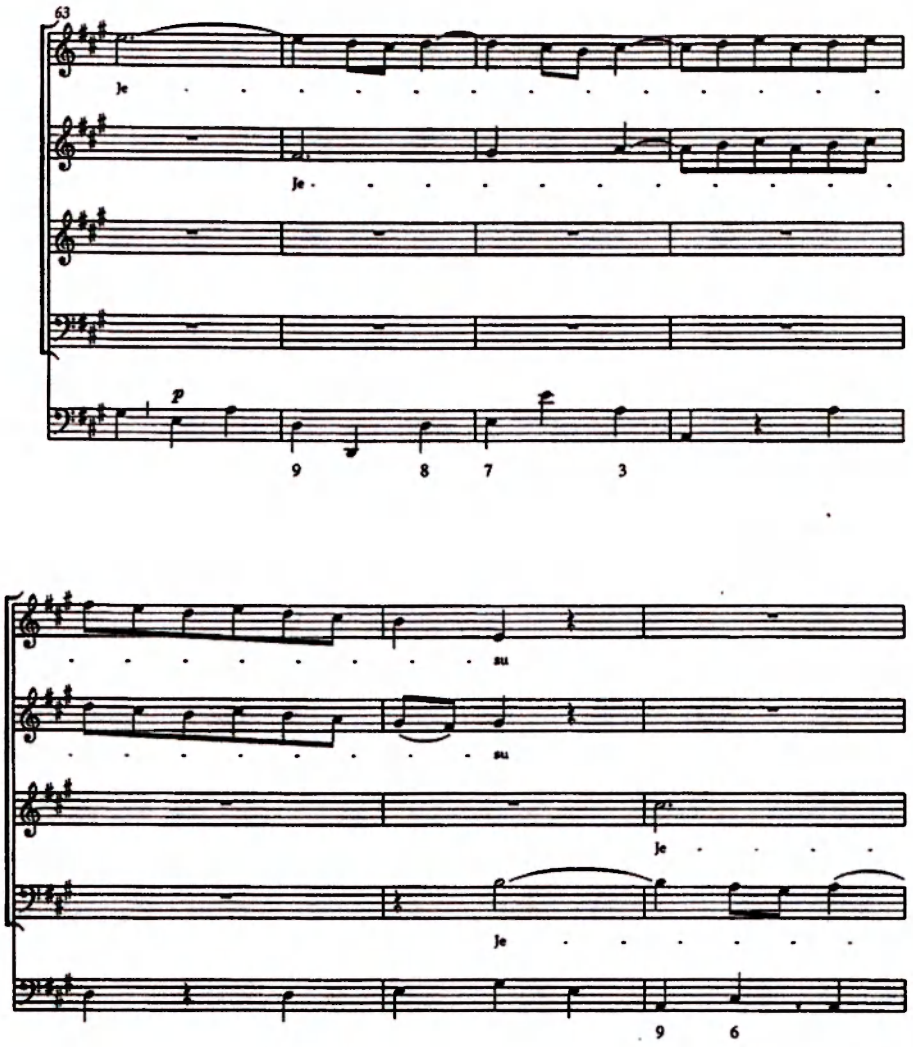
Titul	Tónina	Datum
Angelus Domini descendit	A dur	1723
4 Asperges me	F dur, F dur, G dur, G dur	1724
Barbara dira effera	F dur	1733
Chvalte Boha silného	G dur	neznámé
Currite ad aras	C dur	1716
Da pacem Domine	B dur	1740
Gaude laetare	A dur	1731
Haec dies	A dur	1730
Haec dies	C dur	1730
Haec dies	F dur	1726
O magnus mysterium	E dur	1723
Proh, quos criminis	F dur	1723
Eja triumphos pangite	C dur	neznámé

Tabulka 11 – Světské práce J. D. Zelenky

Titul	Tónina	Datum
Sub olea pacis	neudává se	1723
8 italských árií	různé tóniny	1733
Serenata	neznámá	1737
2 Emit amor	C dur	1723
Cantilena circularis 'Vide Domine'	C dur	1722
Qui nihil sortis felicit videt	B dur	1730

Tabulka 12 – Instrumentální skladby J. D. Zelenky

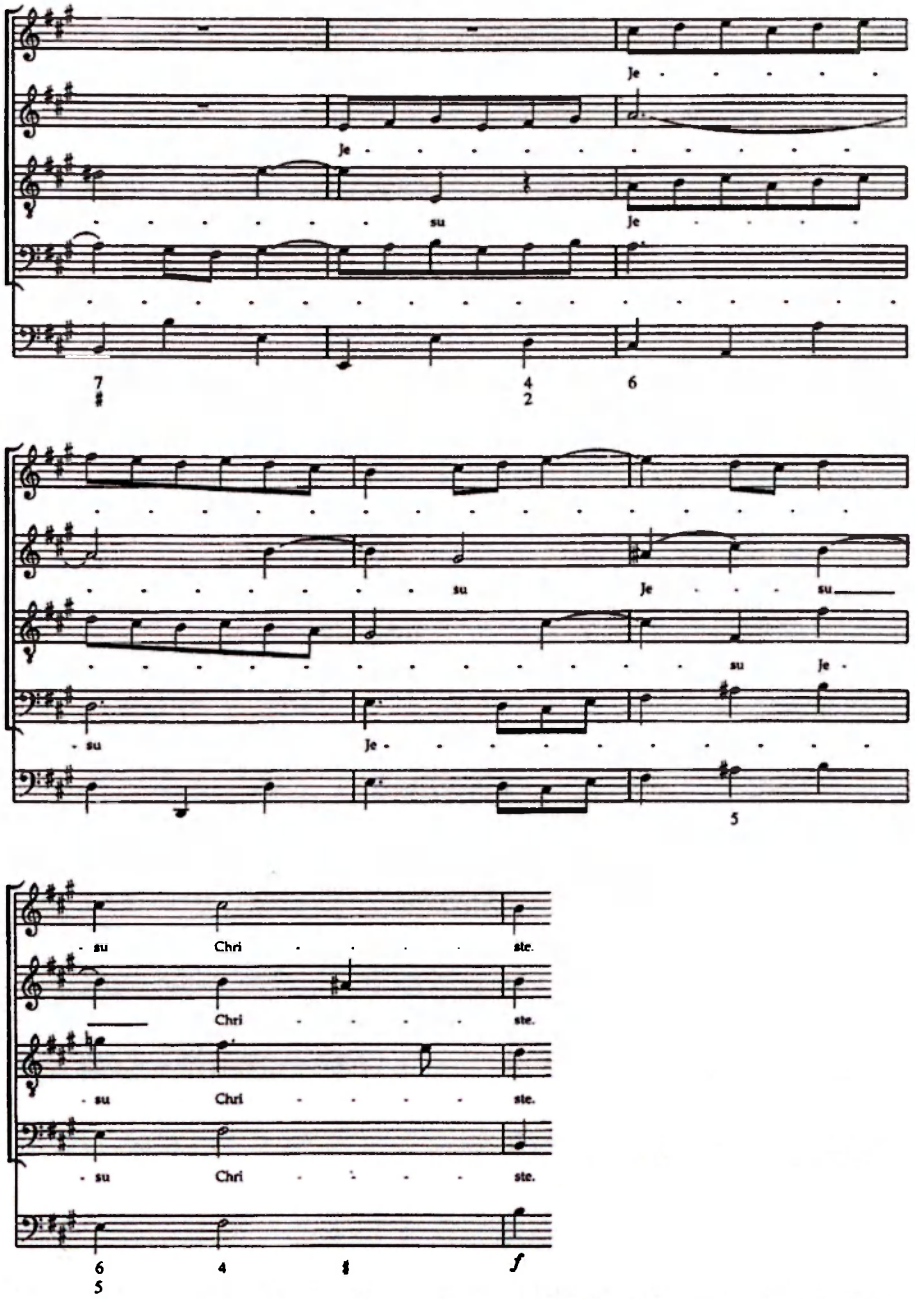
Titul	Tónina	Datum
6 sonát	F dur,g moll, B dur, g moll, F dur, c moll	1720 – 1722
Capriccio	D dur	1717
Capriccio	G dur	1718
Capriccio	F dur	1718
Capriccio	A dur	1718
Concerto a 8 Concertanti	G dur	1723
Hipocondrie a 7 concertanti	A dur	1723
Ouverture a 7 Concertanti	F dur	1723
Simpohonie a 8 Concertanti	a moll	1723
Capriccio	G dur	1729
9 kánonů na hexachord	C dur	1721



Ukázka 7 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Quoniam, takty 63 - 77 – 1. část

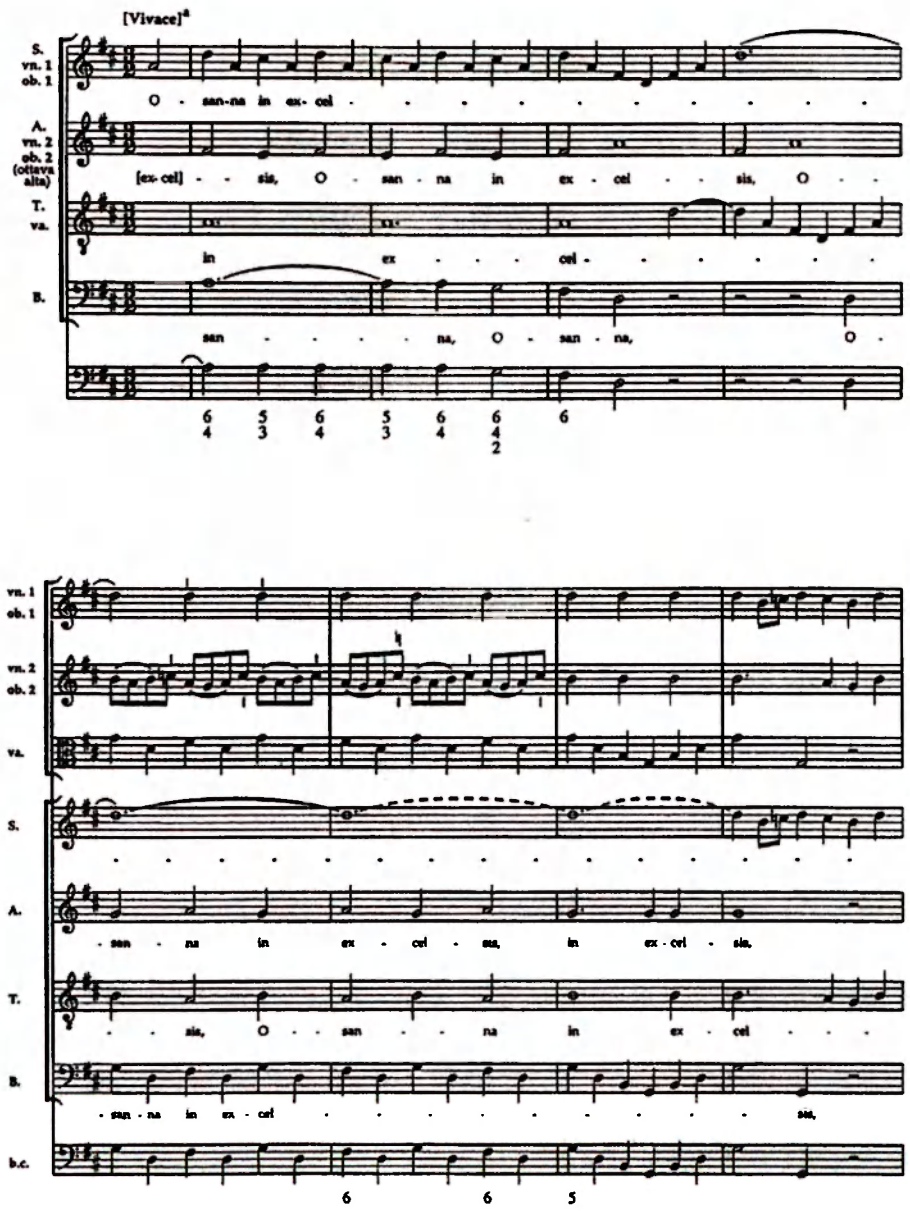
(v textu strana 60)

Poznámka: obě ukázky 7: vrchní notová osnova – sólo soprán, druhá osnova - sólo alt, třetí osnova – sólo tenor, čtvrtá osnova – sólo bas, pátá osnova – baso kontinuo



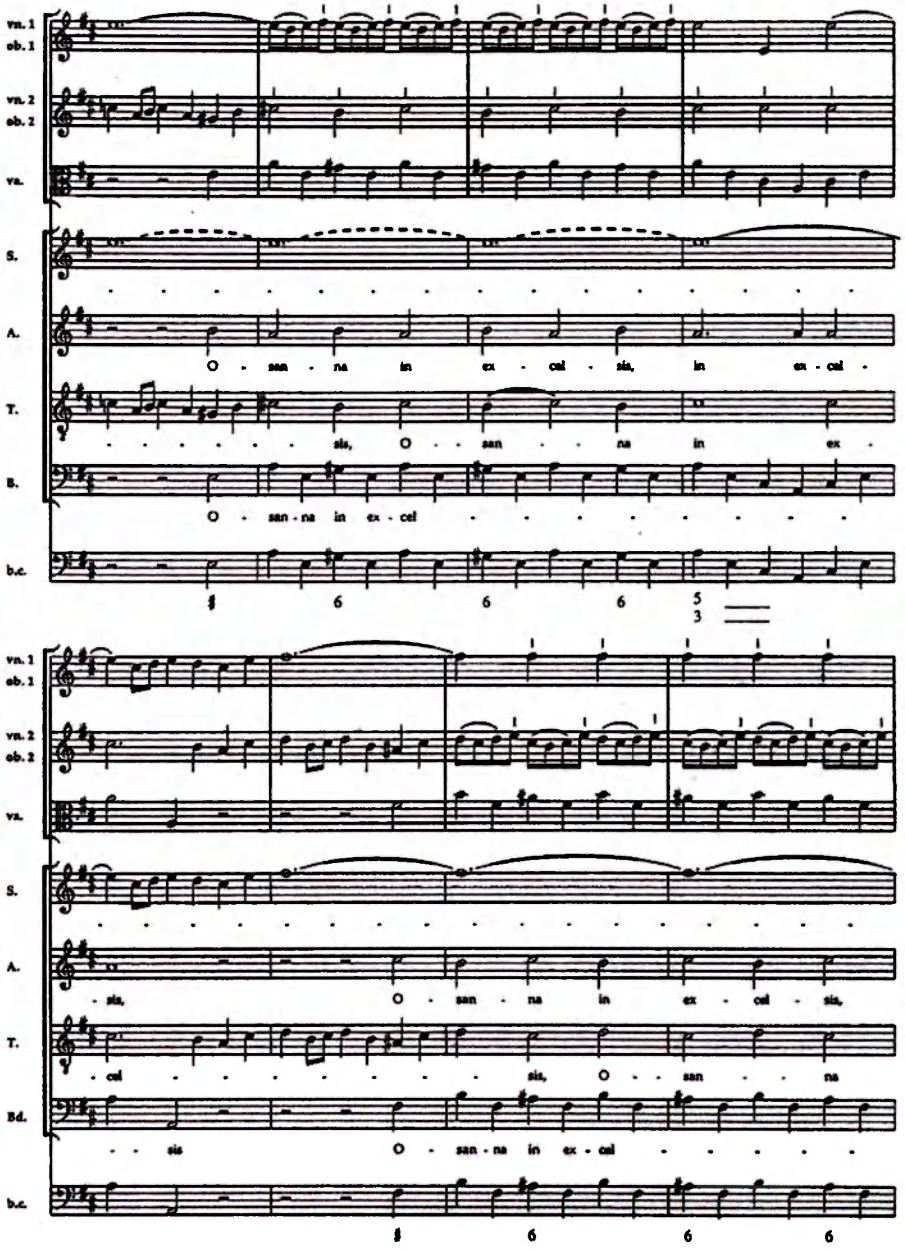
Ukázka 7 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Quoniam, takty 63 - 77 – 2. část

(v textu strana 60)



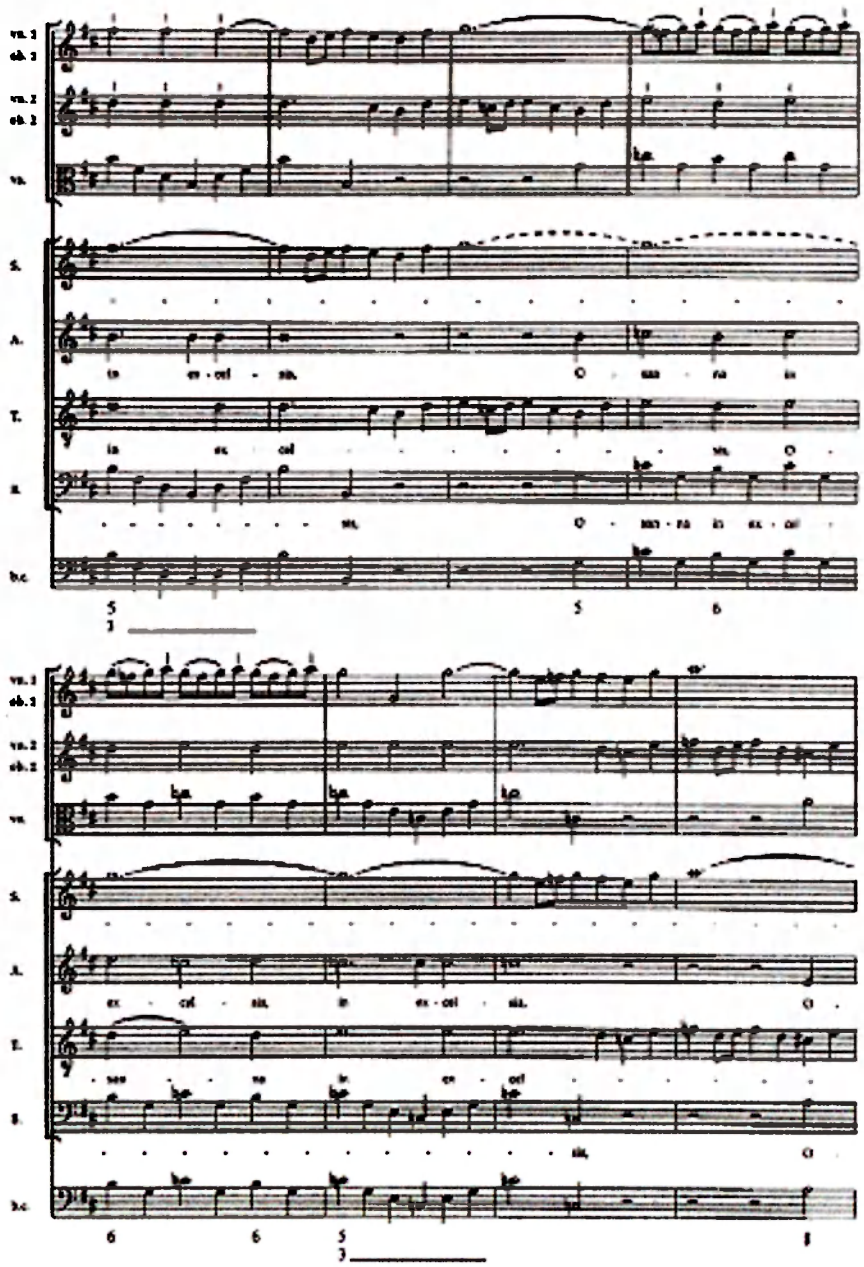
Ukázka 11 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Ossana, takty 37 – 67, 1. část

(v textu strana 63)



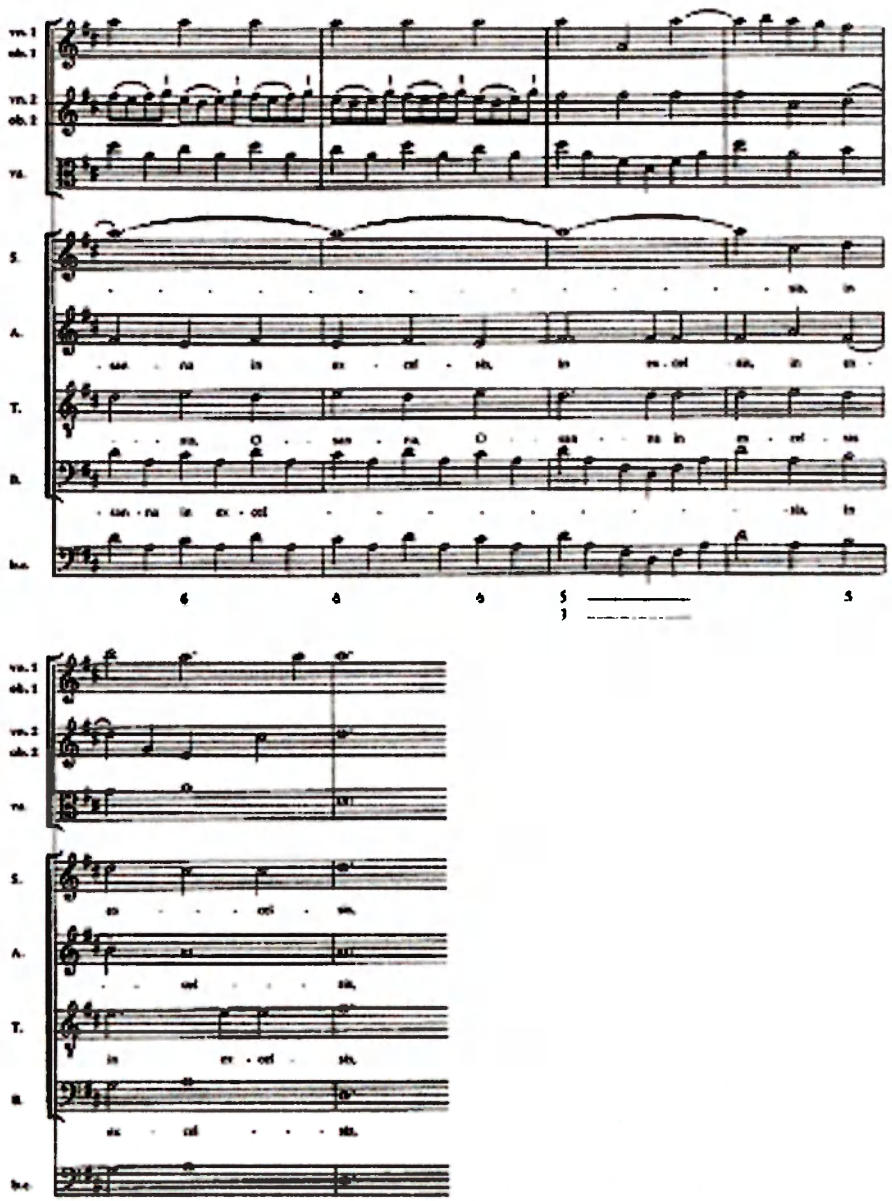
Ukázka 11 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Ossana, takty 37 – 67, 2. část

(v textu strana 63)



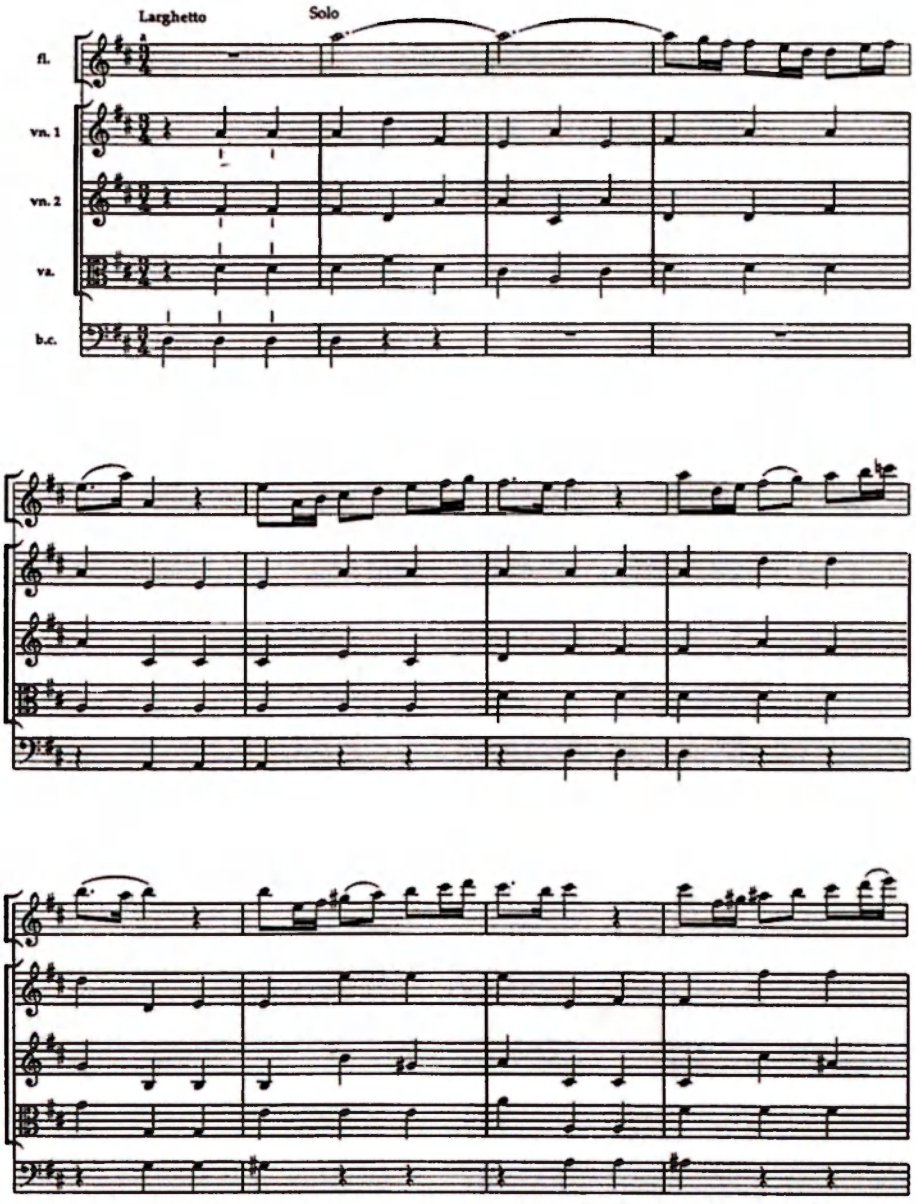
Ukázka 11 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Ossana, takty 37 – 67, 3. část

(v textu strana 63)



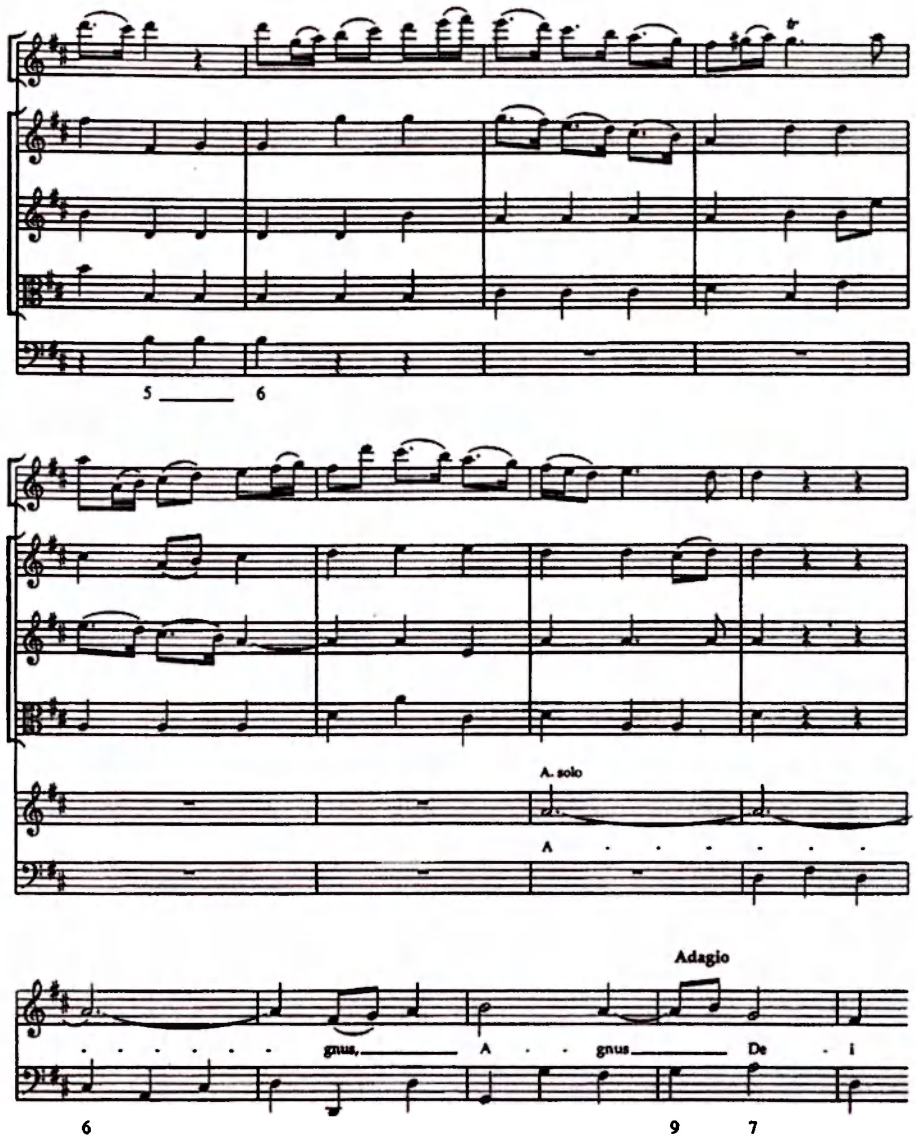
Ukázka 11 - *Missa Divi Xavieri D dur* – Ossana, takty 37 – 67, 4. část

(v textu strana 63)



Ukázka 12 - *Missa Divi Xavieri* – Agnus Dei, takty 1 – 25, 1. část

(v textu strana 64)



Ukázka 12 - *Missa Divi Xavieri* – Agnus Dei, takty 1 – 25, 2. část

(v textu strana 64)