

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Šárka Hálečková

Jan Křtitel Vaňhal – mešní tvorba

Johann Baptist Vanhal - Masses

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubó, Ph.D.

Děkuji Mgr. Marcu Niubó, Ph.D. za odborné vedení, ochotu a podněty k vytvoření této bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších zdrojů.

V Praze dne

.....
Šárka Hálečková

Abstrakt

Tato bakalářská práce se věnuje mešní tvorbě Jana Křtitele Vaňhala. Nejprve shrnuji současné poznatky o duchovní tvorbě a životě Jana Křtitele Vaňhala, rovněž o mešní tvorbě skladatelů vídeňského okruhu v 18. století. Dále v této bakalářské práci předkládám analýzu vybraných Vaňhalových mešních kompozic a zejména vybraných árií, které dokládají Vaňhalovu skladatelskou zručnost. Na závěr práce je zařazena spartace analyzovaných árií, která byla provedena na základě pramenů uložených v Českém muzeu hudby v Praze.

Klíčová slova

Jan Křtitel Vaňhal, mše, chrámová árie, 18. století

Abstract

This bachelor thesis deals with the mass compositions of Johann Baptist Vanhal. The first part deals with the life and work of J. B. Vanhal. Next chapters contain description of sources of four masses, their structural analysis and analysis of selected arias. The score-transcriptions of analysed arias are included in appendix.

Keywords

Johann Baptist Vanhal, mass, church aria, 18th century

Obsah

Abstrakt.....	IV
Klíčová slova	IV
Abstract.....	V
Keywords.....	V
Obsah	1
Seznam použitých zkratk	7
Úvod.....	8
1. Jan Křtitel Vaňhal.....	9
1.1 Život Jana Křtitele Vaňhala	9
1.2 Literatura k životu a mešní tvorbě Jana Křtitele Vaňhala	11
1.2.1 Nástin stavu bádání	11
1.2.2 Slovníková hesla	11
1.2.3 Literatura týkající se Vaňhalovy kompozice mší.....	13
1.2.4 Kritická vydání Vaňhalových mší.....	16
1.2.5 Tematické katalogy	16
1.2.6 Shrnutí.....	17
2. Stav pramenné základny	19
2.1 Výběr pramenů k analýze	19
2.2 Popis vybraných pramenů.....	22
2.2.1 Mše G2.....	22
2.2.2 Mše A2.....	29
2.2.3 Missa in Es	34
2.2.4 Rozšíření zkoumaných Vaňhalových mešních kompozic	38
3. Analýza	38
3.1 Terminologie.....	39
3.2 Hudební analýza	40

3.2.1 Kyrie.....	41
3.2.2 Gloria	45
3.2.3 Credo	55
3.2.4 Sanctus	60
3.2.5 Agnus Dei	64
3.2.6 Shrnutí.....	68
3.3 Analýza árií.....	70
3.3.1 K formě tzv. chrámové árie.....	70
3.3.2 Vlastní analýza árií.....	72
3.4 Poznámky k přepisu árií	82
3.4.1 Přepis árie Quoniam ze mše G2.....	82
3.4.2 Přepis árie Quoniam ze mše A2.....	82
3.4.3 Přepis árie Domine Deus Rex coelestis v Misse in Es.....	85
Závěr	87
Seznam použité literatury	88
Přílohy	91

Seznam použitých zkratk

Bacciagaluppi = BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter 2010, str. 60 – 63.

ČMH = České muzeum hudby

Eineder = EINEDER, Georg, *Monumenta charta papyrae historicam illustrantia*, The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks, Hilversum Holland, The Paper Publication Society 1960.

Handbuch = HOCHRADNER, Thomas, *Messe und Motette*, in: Leuchtmann Horst, Mauser Siegfried (Hrsg.), *Handbuch musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.

Grove = SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, New York, Oxford University Press 2001.

MacIntyre = MACINTYRE, Bruce C, *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor, Michigan 1986.

MGG = BLUME, Friedrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Encyklopädie der Musik*, Personenteil 16, Bärenreiter, Kassel 2006.

RISM = *Répertoire International des Sources Musicales, Internationales Quellenlexikon der Musik* <<http://rism.info>>

Úvod

Jan Křtitel Vaňhal je významným skladatelem klasicismu. Ačkoli byl českého původu, většinu života působil ve Vídni. Jeho význam však dalece přesahuje hranice hlavního města habsburské monarchie. Jak můžeme usuzovat podle rozšíření pramenů, byl známý po celé Evropě.

Cílem předkládané práce je přispět k poznání Vaňhalovy mešní tvorby. V tomto oboru autor zanechal kolem 60 kompozic, které se těšily poměrně značné oblibě. Přestože počtem těchto skladeb i jejich rozšířením převyšuje Vaňhal většinu svých současníků, není jeho mešní uspokojivě zmapována a prozkoumána.

V první části práce stručně přibližuji skladatelův životopis na základě dosud nejpřesnějších shrnutí výzkumu od S. V. Klímy.¹ Dále nastiňuji stav bádání o Janu Křtiteli Vaňhalovi, především o jeho duchovní a mešní tvorbě. V další části práce se věnuji výběru a popisu pramenů, které mi posloužily k analýze vybraných Vaňhalových mší. Analýza, částečně navazující na práce Bruce MacIntyry, by mohla přispět k celkovému obrazu skladatelského umění Jana Křtitele Vaňhala a poukázat na některá specifika jeho mešní tvorby. Důležitým doplňkem analýzy je spartace vybraných zkoumaných árií, která je umístěna na závěr práce.

¹ Klíma, S.V.: *K biografii Jana Vaňhala*, v: Hudební věda XXVII/1990, č. 4, str. 327-343.

1. Jan Křtitel Vaňhal

1.1 Život Jana Křtitele Vaňhala²

Jan Křtitel Vaňhal se narodil 12. května 1739 v Nechanicích u Hradce Králové do rolnické nevolnické rodiny. Přestože nejsou doklady o hudebnosti jeho rodičů, od dětství byl Vaňhal obklopen hudbou a hudebníků bylo v jeho rodině několik. Základní vzdělání získal na farní škole v Nechanicích v letech 1745 až 1749, poté se dva roky vzdělával v Maršově, kde nabyt slušné znalosti z němčiny. Zároveň se zde Vaňhal také věnoval hudbě, učil se zpěvu, hře na housle a na klavír a působil na kůru kostela Nanebevzetí P. Marie.

Od roku 1752 vypomáhal Vaňhal v Nechanicích na farní škole u kantora Antonína Erbana a získával zde dalšího hudebního vzdělání včetně základů komponování. Od roku 1758 byl učitelským pomocníkem na farní škole v Opočně a působil zde zřejmě jako kantor a varhaník. Asi v lednu 1759 se stal Vaňhal regenschorim kostela sv. Jiří v Hněvčevsi, kde se dále hudebně vzdělával u tamního děkana Matěje Nováka. Prohluboval znalosti hry na housle a na violu d'amour, též se věnoval kompozici skladeb pro sólové housle, houslových koncertů a skladeb pro varhany.

V roce 1761 odcestoval zřejmě na popud hraběnky Schaffsgotschové či Colloredo-Mansfeldové do Vídně, kde pravděpodobně čerpal z výměny zkušeností s jinými hudebníky, konzultací u svého zkušenějšího vrstevníka Karla Ditterse von Dittersdorf, a sám se vzdělával studiem teoretických spisů a partitur hudebních mistrů. Ve Vídni Vaňhal dosáhl takové finanční samostatnosti, že se vykoupil z nevolnického poměru.

V průběhu 60. let 18. století získal Vaňhal cenné společenské kontakty. Seznámil se s hrabětem Janem Nepomukem Erdödyem, baronem Izákem Wolfgangem Rieschem a s předními hudebníky. Působil ve šlechtických kruzích jako hráč na housle, violu d'amour, klavír a také jako učitel zpěvu a houslové a klavírní hry. Věnoval se kompozici, zejména orchestrálním skladbám, které začal vydávat asi od roku 1766 tiskem.

Na jaře roku 1769 za podpory barona Riesche a hraběte Erdödyho odcestoval Vaňhal na studijní cestu do Itálie, kde navštívil významná hudební střediska, mimo jiné Benátky, Bolognu, Ferraru, Florencii, Neapol a Řím. V Římě byly údajně provedeny jeho dvě opery na Metastasiovy texty, které se bohužel nedochovaly. V Itálii měl možnost setkat se s Gluckem,

² Informace jsem převzala ze studie Stanislava V. Klímy, protože tato studie obsahuje ověřené a pravděpodobně nejpřesnější informace o Vaňhalově životě.

Klíma, S. V.: *K biografii Jana Vaňhala*, v: Hudební věda XXVII/1990, č. 4, str. 327-343.

ale zdali se tak stalo, s jistotou nevíme. Jistě se však stýkal s Gassmanem, se kterým se roku 1771 vrátil do Vídně.

Krátce po svém návratu Vaňhal onemocněl a na dlouhé měsíce byl vyloučen z hudebně-společenského života. Kolem poloviny 70. let byl pozván hrabětem Erdödyem na panství v Uhrách a v Chorvatsku. O místech pobytu a délce jednotlivých návštěv se téměř nic neví. Vaňhal se zde intenzivně věnoval komponováním církevní hudby. Do Vídně se vrátil asi koncem roku 1778.

Roku 1784 cestoval Vaňhal z Vídně do Čech, možná na pozvání některého z českých šlechticů. Po návratu do Vídně se Vaňhal dále věnoval kompozici a příležitostně soukromně vystupoval. Stýkal se s mnoha hudebníky, mimo jiné s Mozartem a kolem roku 1795 se seznámil s nymburským rodákem, pianistou a hudebním pedagogem Václavem Černým, v jehož domě byla pořádána setkání hudebníků.

Z přelomu století se nedochovalo o Vaňhalovi mnoho zpráv. Někteří jeho vídeňští známí zemřeli, jiní již ve Vídni nepobývali a s dalšími se pravděpodobně příliš nestýkal pro častá onemocnění. Zemřel 20. srpna 1813 ve věku 74 let na záškrť.

1.2 Literatura k životu a mešní tvorbě Jana Křtitele Vaňhala

1.2.1 Nástin stavu bádání

O Janu Křtitelovi Vaňhalovi nevznikla zatím žádná monografie. Základní údaje o jeho životě a díle je proto tudíž nutné čerpat ze slovníkových hesel, tematických katalogů a souhrnných pojednání. Pro otázky biografické je základní prací již několikrát zmiňovaná studie Stanislava V. Klímy.³

Z Vaňhalovy tvorby byla dosud věnována pozornost především oblasti světských kompozic, zejména jeho symfoniím. Naopak problematika duchovních děl tohoto skladatele je probádána a zpracována snad nejméně, což se odráží i v níže komentovaných slovníkových heslech. Ze specializovaných studií lze zmínit pouze práce Bruce MacIntyreho, který se zabýval analýzou pastorální mše Jana Křtitele Vaňhala (XIX: G4) a dalších dvou Vaňhalových mší (XIX: F3 a C7). Bruce MacIntyre zároveň považuje Vaňhala v této oblasti za významného, pozornosti hodného skladatele.⁴ Duchovní hudba J. K. Vaňhala se rovněž stala tématem dvou bakalářských prací obhájených v nedávné době na Ústavu hudební vědy FF UK. Michaela Dobošová provedla sondu do Vaňhalovy drobné duchovní tvorby⁵ a Eliška Bastlová se věnovala Vaňhalovu *Stabat Mater*.⁶

1.2.2 Slovníková hesla

Základní informace o životu a díle Jana Křtitele Vaňhala nalezneme v MGG⁷ a Grove.⁸ Ve starším vydání MGG heslo o Janu Křtiteli Vaňhalovi zpracoval Milan Poštolka. Kromě životopisných údajů a vybrané literatury toto heslo obsahuje také odkazy na signatury uložení dochovaných opisů Vaňhalových skladeb, zejména v pražských institucích. Dále

³ Klíma, S. V.: *K biografii Jana Vaňhala*, v: Hudební věda XXVII/1990, č. 4, str. 327-343.

⁴ Bohužel mše XIX: F3 má problematické autorství. O jednotlivých studiích viz níže.

MacIntyre, B. C.: *Johann Baptist Vahnal and the pastoral mass tradition*, v: Music in Eighteenth-century Austria, ed. Dawid Wyn Jones, Cambridge University Press, 1996

MacIntyre, B. C.: *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor/Mich., 1986

⁵ Dobošová, M.: *Drobná duchovní díla Jana Křtitele Vaňhala*, bakalářská práce, Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, Praha 2010.

⁶ Bastlová, E.: *Stabat Mater Jana Křtitele Vaňhala*, bakalářská práce, Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, Praha 2011.

⁷ Heslo ve starším vydání MGG: Vaňhal, Jan Křtitel, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Encyklopädie der Musik*, Band 13, Bärenreiter – Kassel 1966

Heslo v novém vydání MGG: Vanhal, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Encyklopädie der Musik*, Personenteil 16, Bärenreiter – Kassel 2006

⁸ Heslo Vanhal, Johann Baptist, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, vol. 26, ed. Stanley Sadie, Oxford University Press – New York 2001

heslo obsahuje Vaňhalovu podobiznu. Milan Poštolka vidí význam Jana Křtitele Vaňhala v symfonické hudbě. O jeho mších se zmiňuje jen okrajově v podobě výčtu jejich názvů a signatur. Názvy mešních kompozic jsou převzaty zřejmě z titulního listu opisů a mše nejsou konfrontovány s Weinmannovým katalogem, protože ten v té době ještě neexistoval.⁹

V novém vydání MGG přepracoval heslo o Vaňhalovi Marcus Grassl. Toto heslo je na první pohled přehlednější. Nezabývá se zdlouhavým výčtem signatur Vaňhalových děl, ale odkazuje na příslušné katalogy týkající se Vaňhalovy tvorby (Weinmannův a Bryanův).¹⁰ Stručně pojednává o skladební technice Vaňhalových symfonií. Co se týká chrámové hudby, upozorňuje Marcus Grassl na fakt, že tato oblast Vaňhalovy tvorby zdaleka není prozkoumána, na rozdíl od jeho tvorby symfonické. V odstavci o vydání Vaňhalových děl jsou vypsána Vaňhalova díla vydaná ve 20. století a není opomenuto ani nové vydání dvou jeho mší – *Missa pastoralis* a *Missa solemnis C-dur* z roku 2000.¹¹

V New Grove je pojednáno o Vaňhalovi zejména z pohledu na jeho symfonie. Není divu, když heslo vytvořil Paul R. Bryan, autor tématického katalogu Vaňhalových symfonií.¹² Stručně se dotýká i dalších oblastí Vaňhalovy světské tvorby, odkazuje na konkrétní studie k těmto tématům a vyjadřuje názor, že Jan Křtitel Vaňhal byl bezesporu jedním z nejlepších skladatelů své doby – novátorský, nápaditý a originální. O kvalitách mešní tvorby se však Bryan nijak nezmiňuje.

Důležitým zprostředkovatelem informací o Vaňhalovi je stále i Dlabáčův slovník.¹³ Zde nalezneme životopisné informace, které Dlabáč získal v roce 1795 při svém osobním setkání s Vaňhalem, i obecné poznámky k Vaňhalově tvorbě. Dlabáč uvádí, že Vaňhal složil 25 velkých a menších mší. Tento počet byl ale později badateli rozšířen.¹⁴

Stručné poznatky o Vaňhalovi přináší také *Československý hudební slovník osob a institucí*.¹⁵ Zde je Vaňhal uváděn jako český skladatel působící v zahraničí.¹⁶ Heslo stručně mapuje Vaňhalův život a uvádí odkazy na jeho v té době vydané skladby. Mešní tvorbě zde

⁹ Weinmannův katalog viz níže, vyd. 1987.

¹⁰ Weinmann, A.: *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*, Vídeň 1987
Bryan, P.: *Johann Wanhal, Viennese Symphonist: his Life, his Symphonies, and his Musical Environment*, Stuyvesant – New York, 1997

¹¹ Wanhal, J.B.: *Missa Pastoralis: (Weinmann XIX: G4)*, ed. Badley, A., Wellington – Artaria, 2000
Wanhal, J.B.: *Missa in C: (Weinmann XIX: C7)*, ed. Badley, A., Wellington – Artaria, 2000

¹² Bryan, P., viz poznámka č. 8.

¹³ Heslo Wanhal, Johann Baptist, v: Dlabacz, J. G.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, sv. 3, Praha 1815

¹⁴ Weinmann již eviduje ve svém katalogu 48 mší, tento počet však není konečný.

¹⁵ Heslo Vaňhal, v: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Státní hudební vydavatelství Praha, 1965.

¹⁶ Starší česká literatura všeobecně ráda používá pojem „zahraničí“ pro jiné území, než České. Je však pochopitelné, že Rakousko i české území bylo za Vaňhalova života součástí jednoho státu.

není věnována pozornost. Autor hesla považuje za nejvýše skladatelsky hodnotný flétnový, violový a varhanní koncert s orchestrem.

1.2.3 Literatura týkající se Vaňhalovy kompozice mší

Částečně životem, ale také Vaňhalovou tvorbou, se zabývá ve své publikaci o české hudbě 18. století Jan Němeček.¹⁷ Němeček se domnívá, že Vaňhal byl sice plodným skladatelem a za svého života dosáhl úspěchu, ale jeho originalita nebyla příliš velká. Podle Němečka jej charakterizuje kompromis mezi italským, českým a vídeňským myšlením. Vaňhala považuje za představitele předklasického stylu vedle Jana Antonína Koželuha, Krommera, Pichla nebo Jiřího Bendy. Počítá ho za poměrně konzervativního skladatele oproti Janu Václavu Stamicovi, Janu Ladislavovi Dusíkovi, Jiřímu Bendovi a Antonínu Rejchovi. O Vaňhalově mešní tvorbě se Němeček zmiňuje v tom smyslu, že byla na českém území hojně rozšířena. V *Misse pastoralis in G* vidí Němeček přechod z baroka. Za barokní rysy zde Němeček označuje práci se sekvencemi a kratšími frázemi.¹⁸

Podrobněji se Vaňhalově mešní tvorbě věnoval Bruce C. Mac Intyre ve svých dvou pracích. Ve studii *Johann Baptiste Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*¹⁹ se podrobně zabývá Vaňhalovou pastorální mší (Weinmann XIX: G4) a tuto kompozici zasazuje do celkového kontextu pastorálních mší zejména vídeňského okruhu 18. století. Vytýčuje znaky pastorálních mší obecně týkající se celkového zvuku, harmonie, melodie, rytmu a textu a uvádí, které z nich se vyskytují i ve Vaňhalově zkoumané kompozici.²⁰ Mac Intyre dospěl k názoru, že Vaňhalova pastorální mše zapadá mezi koncertantní mše skládané v Rakousku v 70. a 80. letech 18. století a domnívá se, že Vaňhal spolupřipravil cestu romantickým skladatelům raného 19. století, u kterých se těšila pastorální mše rozkvětu.

Do širšího kontextu vídeňské koncertantní mše 18. století²¹ zasazuje Vaňhalovu mešní tvorbu Bruce MacIntyre v rozsáhlé studii *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*.²² MacIntyre zvolil do této studie 3 Vaňhalovy mše (Weinmann XIX: C7, XIX: G4 a XIX: F3).²³ V první řadě, jak již z názvu vyplývá, nejde o studii ryze „vaňhalovskou“. Jan

¹⁷ Němeček, J.: *Nástin české hudby XVIII. století*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

¹⁸ Němeček o Vaňhalově *Misse Pastoralis* píše na straně 305.

¹⁹ MacIntyre, B.C.: *Johann Baptist Vanhal and the pastoral mass tradition*, v: *Music in eighteenth-century Austria*, ed. Dawid Wyn Jones, Cambridge University Press, 1996.

²⁰ Tabulka 5.1 na straně 117 a 118 této studie.

²¹ Období, kterému se MacIntyre věnoval, vymezil lety 1741 až 1783.

²² MacIntyre, B. C.: *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor/Mich., 1986

²³ Mše F3 má však podle databáze RISM problematičké autorství. RISM eviduje pod incipitem této skladby pouze dvě mše označené jasně jako Vaňhalovy, jeden český pramen, jeden německý. Naprostě většině pramenů,

Křtitel Vaňhal zde sice má uveden stručný životopisný přehled, ovšem je zařazen do kontextu dalších skladatelů, které autor vybral za reprezentativní pro raně klasicistní období ve Vídni. Studie neobsahuje žádnou konkrétní analýzu Vaňhalovy mše. Studie se snaží určit obecně platné znaky mešní tvorby vybraného okruhu a je shrnutím dílčích, ve studii však nepublikovaných analýz mší různých autorů, s uvedením příkladů.

Skladatelé, na něž se studie zaměřuje, působili ve zvoleném období Vídni, skládali mše a tyto zde byly prokazatelně prováděny. Zkoumány byly mše skladatelů starší generace (narození před rokem 1720) i mladší generace více či méně Haydnových současníků (narození po roce 1720), do níž patří i Jan Křtitel Vaňhal. Na Jana Křtitele Vaňhala je v této studii pohlíženo jako na úspěšného a produktivního skladatele. Jeho význam je dokládán dobovými výroky i srovnáním s Mozartem.²⁴ Skladatelskou produktivnost prokazuje Jan Křtitel Vaňhal v porovnání s ostatními skladateli zejména mladší generace. Předpokládaným počtem šedesáti složených dochovaných mší převyšuje Jan Křtitel Vaňhal všechny vybrané zástupce mladší generace a většinu vybraných zástupců generace starší.²⁵ Je však otázkou, nakolik můžeme tyto údaje považovat za pravdivé. Zjistit přesný počet mší jednotlivých skladatelů je dnes již prakticky nemožné. Počet dochovaných skladeb samozřejmě nemusí odpovídat počtu skladeb zkomponovaných a navíc u většiny skladatelů bývají alespoň některá jejich díla autorsky sporná. Stav bádání je v této oblasti velmi problematický – převážná většina z nich nemá tematické katalogy nebo jiné spolehlivé soupisy děl.

MacIntyre v této studii demonstruje vývoj mešní tvorby ve Vídni ve vymezeném období a jednotlivé jevy ukazuje na mnoha příkladech. Z nových tendencí nejvíce zdůrazňuje pronikání světských forem (jako např. formy sonátové) do mešní tvorby.²⁶ Obecně vytyčuje

keré se pod stejným incipitem v databázi RISM nacházejí, je přisouzeno autorství Franze Xavera Schlechta (celkem 12, většinou německé prameny různého uložení). Dva prameny jsou považovány za mši Schreierovu.

²⁴MacIntyre poukazuje na dobové svědectví Fridricha Christoha Nicolai v publikaci *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, který chválí Vaňhalovu instrumentální tvorbu. Vaňhalovy mše, které MacIntyre zkoumal (C7, G4 a F3) jsou všechny missae longae a podle MacIntyry ukazují Vaňhala jako jednoho ze skladatelů tvarujících nový jazyk nastupujícího klasického stylu. MacIntyre dále upozorňuje na kompoziční postupy, které jsou společné Vaňhalovi, Mozartovi a Haydnovi. Například na straně 362 své studie poznamenává, že Vaňhal v některých mších používá, podobně jako Mozart a Haydn, mírně přepracovanou verzi začátku *Creda* pro zhudebnění *Et resurrexit*.

²⁵ Viz tabulka na straně 8 MacIntyrový studie. MacIntyre převzal počet Vaňhalových mší z Poštolkova slovníkového hesla v *New Grove*, svazek XIX, ale upozorňuje na fakt, že Weinmann znal v době vzniku MacIntyrový studie Vaňhalových mší poze 44. Weinmannův *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal* z roku 1988 eviduje celkem 48 Vaňhalových mší.

²⁶ MacIntyre na straně 130 hovoří o tom, že prvky sonátové formy se začaly objevovat ve mši ve sborech po roce 1760, jde například o funkční témata a jejich vývoj či dvojité repríza. Prvky sonátové formy jsou často míšeny se znaky koncertu a ronda. Toto zhudebnění využívala celá řada skladatelů mladší generace, mezi nimi také Vaňhal, Haydn a Mozart. Pro takové zhudebnění se hodily zejména krátké texty (*Benedictus*), třídlínné texty (*Kyrie*) nebo takové texty, jejichž sylabičnost dovoluje použít stejnou hudbu pro různé části (např. *Gloria – Quoniam*). Příkladem pro zhudebnění na způsob sonáty je pro MacIntyru mimo jiné *Kyrie* v *Missa Pastorell in G* od Vaňhala (viz str. 171). Za „sonátové“ znaky MacIntyre považuje použití témat v hlavní a vedlejší tónině a

šest stylistických znaků či jevů, které se hojně rozšiřovaly v mešní tvorbě Vídně od 70. let 18. století.²⁷

1. Menší rozdrobenost částí mešního ordinária na další díly či úseky, tyto díly jsou však delší než u skladatelů starší generace.²⁸
2. Větší jednota tóniny a pomalejší harmonický rytmus.²⁹
3. Větší různorodost metra, začíná se všeobecně používat i 2/4, 3/8 a 6/8 metrum vedle stávajícího C, ala breve a 3/4 metra.
4. Vokální sóla v rámci sborového bloku namísto samostatných árií.³⁰
5. Osamostatňování jednotlivých nástrojů: více nezávislý hoboj, viola i violoncellové party. Osvobozování nástrojů z colla parte lze sledovat již od 60. let 18. století. Naopak se snižuje počet sól pro trombon.³¹
6. Formy reflektují vliv sonáty a koncertu.³²

Studie může být návodem na stylovou analýzu autorů daného období a inspirací pro hlubší sondy do problematiky skladeb jednotlivých skladatelských osobností. Některé z výše uvedených tendencí lze vysledovat také ve Vaňhalových mších, které jsou předmětem této

domnívá se, že *Christe*, které má modulační charakter, by se dalo považovat za „provedení“ „Reprízu“ vidí MacIntyre v *Kyrie II*. Upozorňuje však na to, že forma *aba* nemusí mít vždy souvislost se sonátovou formou, a to zejména tehdy, když chybí dostatečné tematické rozlišení, před *Christe* nedochází k modulaci do dominanty a jsou jen malé stopy po tematickém rozvíjení. *ABA* forma může být rovněž důsledkem fugového zhudebnění *Kyrie*.

²⁷ Tyto body MacIntyre shrnuje na stranách 566 – 568.

²⁸ Po roce 1770 končilo období číselné mše a *Gloria* a *Credo* se málo kdy skládalo z více jak 4 částí. Skladatelé mladší generace včetně Vaňhala skládali delší a tonálně více sjednocené části. Menší rozdrobenost ve zhudebnění mešních částí u mladší generace lze sledovat i z MacIntyrova srovnání *Missa in C* z roku 1741 od Monna (zástupce starší generace) a Vaňhalovy *Missa Pastorell in G* z roku 1782. Toto srovnání nalezneme v MacIntyrově studii na straně 119. Porovnány jsou zde tóniny, tempa i počet taktů, vokální obsazení i délka jednotlivých hudebních úseků. Ze srovnání vyplývá, že Vaňhal vykazuje větší různorodost v metru a zároveň dělí text na menší počet bloků.

²⁹ Jednotlivé mešní části tíhnou k zakončení ve stejné tónině, v jaké začínají. Tonální jednota byla povzbuzována upřednostňováním homofonie a harmonickým pohybem, který byl oproti předchozímu období pomalejší.

³⁰ Tato tendence byla podle MacIntyry pravděpodobně ovlivněna strohými formami a malou četností samostatných sól v *missa brevis*.

³¹ Ve Vaňhalově tvorbě lze podle MacIntyry vysledovat zejména velkou svobodu ve violových partech na příkladu *Missa Pastorell in G* (mše G4). Mladší generace skladatelů včetně Vaňhala ráda využívá též osamostatněný hoboj.

³² Sonátové prvky používal podle MacIntyry při zhudebnění mešního ordinária například Vaňhal, Reutter a Sonnleithner. MacIntyre považuje za sonátové prvky tematické skupiny, tematickou funkčnost a dvojitou reprízu. Mezi prvky přejaté z koncertu patří střídání tutti – sólo či sjednocující ritornely. Použití sonátových a koncertních prvků se ve mších většinou prolíná.

bakalářské práce. Nejedná se však o striktně definovatelné znaky, spíše o určité tendence, ke kterým hudba v této oblasti tíhla v porovnání s hudbou staršího období.³³

Zajímavým svědectvím o Vídeňské hudební produkci přináší Friedrich Christoph Nicolai ve své knize cestopisného charakteru. Tato publikace přináší mimojiné i zajímavé dobové informace o Vaňhalových instrumentálních skladbách a názor na jeho vliv na hudební styl daného období.³⁴

1.2.4 Kritická vydání Vaňhalových mší

Kritického vydání se zatím dočkaly pouze dvě Vaňhalovy mše, a to Missa Pastorale (Weinmann XIX: G4) a Missa in C (Weinmann XIX: C7). V předmluvách k těmto vydáním jsou mše stručně charakterizovány a zasazeny do kontextu doby vzniku.³⁵

1.2.5 Tematické katalogy

Tematický katalog Vaňhalových kompozic sestavil Alexandr Weinmann.³⁶ Katalog kvůli nedostatečným informacím o době vzniku Vaňhalových kompozic nemohl být uspořádán chronologicky. Je proto rozdělen do 20 skupin podle skladebných druhů, přičemž mše jsou pod číslem XIX. Do tohoto katalogu nebyly záměrně zahrnuty symfonie, protože Weinmann již počítal s chystanou Bryanovou prací, která obsahuje tematický katalog Vaňhalových symfonií.³⁷

³³ V mešních kompozicích v této práci lze místy sledovat výrazné osvobození violy. Prvky, které označil MacIntyre jako reflektory vlivu sonáty a koncertu, lze pozorovat ve střídání sazby sólo- tutti a zároveň v často užívané třídílné ABA formě.

³⁴ Nicolai, Friedrich Christoph: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*. Vierter Band: Zehnter Abschnitt. Von der Musik in Wien, Berlin 1784.

Friedrich Nicolai sděluje své osobní názory na hudbu ve Vídni. Pojednává o instrumentální tvorbě, o opeře i chrámové hudbě. Domnívá se, že Vídeň měla různé dobré skladatele, ale žádného génia podobného Johannu Sebastianovi a C. Ph. E. Bachovi, Telemannovi či Hasseovi, kteří dali hudebnímu severnímu Německu nový směr. Až Haydnovy instrumentální skladby, jak se domnívá Nicolai, zejména jeho symfonie a kvartety, nesou punc geniality. Po Haydnovi měli největší vliv na utváření lepšího hudebního stylu v Rakousku právě Vaňhal a Leopold Hofmann. Vaňhala popisuje Nicolai jako muže jemného citu, jež u něj často přechází do melancholie. Jeho instrumentální skladby v sobě spojují určitou zvláštnost (e Sonderbarkeit) a srdečnost (e Innigkeit). Rozšíření Vaňhalovy tvorby dokládá Nicolaiovo tvrzení, že v Berlíně slyšel několik Haydnových a Vaňhalových symfonií. Ve svém líčení vídeňské hudební produkce se pozastavuje nad tím, že není příliš velký rozdíl mezi přednesem vídeňského a berlínského orchestru, a že očekával více odlišností. Podle jeho slov, byť zde mohl být rozdíl v provedení nápadný, ve Vídni slyšel Haydnovy a Vaňhalovy symfonie takřka stejně, jak si je vypočlechnul v Berlíně. Friedrich Nicolai se ve stejné publikaci zabývá i vídeňskou chrámovou hudbou. Přímo o Vaňhalovi se již nezmiňuje, ale poznamenává, že ve Vídni a v Bavorsku byly v té době ještě hodně užívány v kostelích pozouny.

³⁵ Wanhal, J.B.: *Missa Pastorale: (Weinmann XIX: G4)*, ed. Badley, A., Wellington – Artaria, 2000

Wanhal, J.B.: *Missa in C: (Weinmann XIX: C7)*, ed. Badley, A., Wellington – Artaria, 2000

³⁶ Weinmann, A.: *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhal*, Vídeň 1987.

³⁷ Bryan, P.: *Johann Wanhal, Viennese Symphonist: his Life, his Symphonies, and his Musical Environment*, Stuyvesant – New York, 1997

Weimannův katalog však není zcela bezchybný a dnes je již jisté, že by zasluhoval přepracování. Odkazy na signatury jednotlivých mší jsou nedůsledné, v některých případech jsou signatury dokonce zapsány chybně.³⁸ Informace o jednotlivých kompozicích nejsou podávány ve zcela jednotné podobě, incipity skladeb jsou v některých případech nedostačující a také forma jejich zápisu je nejednotná. Nedostatky Weinmannova katalogu jsou částečně způsobeny tím, že katalog nebyl bohužel zcela dokončen a byl vydán po smrti jeho autora v rozpracované podobě.

1.2.6 Shrnutí

Téma mešní tvorby Jana Křtitele Vaňhala není zatím uspokojivě probádanou oblastí. Literatura, věnující se mešní tvorbě druhé poloviny 18. století, Vaňhala poněkud opomíjí. Publikace *Handbuch der musikalischen Gattungen* Jana Křtitele Vaňhala pouze zmiňuje mezi skladateli Johannem Georgem Reinhardtem a Františkem Xaverem Brixim v souvislosti s pastorální mší. Podle Hochradnera v Itálii běžně skládali pastorální mše významní skladatelé, ovšem v jižním Německu a v Čechách to byla spíše záležitost klášterních skladatelů. Jan Křtitel Vaňhal společně se dvěma výše uvedenými skladateli byl tedy v této oblasti podle Hochradnera výjimkou.³⁹ Z dostupných informací o skladatelích českého původu lze však odvodit, že skladatelé pastorálních mší nebyli zdaleka pouze příslušníci klášterních řádů.⁴⁰ Stále nedostatečné docenění Vaňhalovy duchovní tvorby lze ilustrovat také

³⁸ Nejčastější chybou v signaturách se týká pramenů uložených v Brně, kde v naprosté většině případů Weinmann píše označení „Brünn, Nat. Museum“ namísto „Brünn, Mor. Museum“. Ještě závažnější jsou však četné chyby ve vlastních číslech signatur, jež vznikly nejrůznějším způsobem. Například u mše C1 je jeden z pramenů označen pouze jako „Kuks 207 A“, chybí zcela římská číslice přiřazená Českým muzeem hudby. Podobně u mše C2 je jeden z pramenů označen jako „Osek 1726 A“, u C6 se nachází neúplná signatura „Broumov 212 A“, u Es 2 „Osek 1863 A“, u Es 5 „Prag, Nat. Mus. XLII.E“ a chybí arabská číslice, zápis u mše G1 obsahuje také neúplnou signaturu pramene v podobě „Osek 690“, G2 „Osek 1829 A“, G3 „Broumov 214 A“, A1 „Osek 1657 A“. Neúplné jsou odkazy na tisky mší C8 a G5 z roku 1818, kde Weinmann uvádí pouze místo uložení, nikoliv signaturu pramene. Podobně tak i český pramen u mše C11 s označením „Prag, Nat.Museum, Kloster Strahov.“ Dalším problémem Weinmannova katalogu je nejednotné uvádění incipitů u jednotlivých mší. Bylo by vhodné, aby byl u každé mše uveden jak houslový, tak vokální incipit začátku Kyrie i dalších částí. Weinmann však uvádí incipity pouze pro Kyrie a pouze u mší C4, C7, D7 a B5 vokální i instrumentální. U ostatních mší se vyskytuje pouze jeden. Tento nedostatek byl zapříčiněn zřejmě tím, že Weinmann nepracoval vždy se samotnými prameny, ale pouze s informacemi z katalogů.

³⁹ Hochradner, T: Das 18. Jahrhundert, v: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 9: Messe und Motette, str. 224

⁴⁰ Mezi české skladatele, kteří jsou autory pastorální mše a nebyli příslušníky klášterních řádů, patří například varhanník a učitel Václav Jan Kopriva (1708 – 1789), plzeňský varhanník Jan M. Khol (kolem 1750), ředitel kůru v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně a obchodník Vincenc Mašek (1755 – 1831), či komponista u hraběte Morzina J.A. Sehling (1710 – 1756).

Kamper, O.: *Hudební Praha XVIII. věku*, Praha, 1936; dále příslušná hesla v New Grove.

odkazem na jinak vysoce kvalitní práci české muzikologie *Hudba v českých dějinách*⁴¹, kde se Vaňhalovo jméno několikrát vyskytuje v souvislosti s instrumentální tvorbou, avšak – v rozporu s množstvím pramenů i citovaným tvrzením Jana Němečka – v kontextu tvorby mešní či chrámové nikoliv.

⁴¹ Pilková, Z.: *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, v: Kol. autorů: *Hudba v českých dějinách, Od středověku do nové doby*, Editio Supraphon, Praha 1989

2. Stav pramenné základny

2.1 Výběr pramenů k analýze

Vaňhalovovu mešní tvorbu lze rozdělit do několika skupin, jež zohledňují stav evidence pramenů a míru jistoty skladatelova autorství. První skupinu zastupují ty skladby, které eviduje Weinmann ve svém katalogu⁴² (a mají tudíž přiřazené katalogové číslo). Přestože by se mohlo zdát, že kompozice uvedené ve Weinmannově katalogu jsou autorsky prověřené, údaje v databázi RISM zanechávají ohledně autorství některých mší pochybnosti.⁴³

Druhou skupinu tvoří zhudebnění, která Weinmannův katalog nezná, ale jejich incipity jsou evidovány v databázi RISM. I zde v některých případech tyto záznamy naznačují pochybnosti o Vaňhalově autorství, jež ale v této práci nelze dále prověřovat.

Třetí oblast tvoří kompozice, které eviduje SHK a katalog ČMH, ale jejich incipity nezná ani Weinmann ani nejsou dohledatelné v RISMu. Také v těchto případech se nelze vždy spolehnout na autorské určení mše a pro jeho vyvrácení nebo potvrzení by byla potřeba důkladná analýza a rozsáhlá komparace s díly jiných skladatelů daného období.

Naprostá většina pramenů nebyla zatím z hlediska moderní muzikologie prověřena a prozkoumána. Novodobého vydání se dočkaly zatím jen dvě Vaňhalovy mše C7 a G4,⁴⁴ a tyto byly také nahrány na hudební nosiče.⁴⁵ V obou případech se jedná o mše kratšího charakteru.⁴⁶

Oblast mešní tvorby Jana Křtitele Vaňhala je jistě závažným tématem, které by mělo být řádně prozkoumáno, a jednotlivé mše by mohly být v budoucnu zpřístupněny v dalších edicích. Rozhodně se badatelé v případě zájmu o toto téma nebudou potýkat s nedostatkem pramenů. Na území České republiky se dochovalo poměrně velké množství pramenů zhudebnění, které Weinmann uvádí. Některé mše se dochovaly ve více opisech. Weinmann však eviduje i taková zhudebnění, která, jak se zdá, nejsou v českých archivech zastoupena vůbec.⁴⁷ Početní zastoupení konkrétních zhudebnění seřazené podle čísel z Weinmannova

⁴² Weinmann, A.: *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptiste Wanhal*, Wien 1987

⁴³ Sporné autorství můžeme nalézt například u mše F3. Podle databáze RISM jsou pouze dva záznamy (*CS Pnm XXXVIII.A.85 a D B Mus.ms. 22580*) ze sedmnácti označena přímo za Vaňhalovu kompozici. V šesti případech je uveden Vaňhal jako druhý možný autor (tzv. *cross*). Zbýlých devět záznamů nepovažuje za autora mše Vaňhala. Nejčastěji je autorství připisováno Franzi Schlechtovi (c. 1730 – 1782), (celkem 12 záznamů).

⁴⁴ Wanhal, Johann Baptist: *Missa in C (Weinmann XIX: C7)*, ed. Allan Badley, Wellington: Artaria, 2000
Wanhal, Johann Baptist: *Missa Pastoralis (Weinmann XIX: G4)*, ed. Allan Badley, Wellington: Artaria, 2000

⁴⁵ Vaňhal: *Missa Pastoralis, Missa Solemnis*, Naxos č. 8.555080, Artaria, 2000.

⁴⁶ Na hudebním nosiči citovaného v poznámce 4 je uvedena stopáž u každé z obou mší necelých 35 minut.

⁴⁷ Tohoto názoru jsem dospěla po konfrontaci s katalogy SHK, starého a nového katalogu ČMH a také RISMu.

katalogu a jejich signatury uvádím v tabulce č. 1.

V hudebně-analytické části své práce jsem se omezila kvůli dostupnosti pouze na pražské prameny. Z těch jsem zvolila pro analýzu ta zhudebnění, která mají v českých pramenech nejvíce početné zastoupení. Zároveň jsem sledovala, aby konkrétní prameny jedné a té samé mše nebyly stejné proveniencie. Dalším parametrem pro výběr konkrétních signatur byla datace. Upřednostnila jsem ta zhudebnění, která byla zastoupena prameny, jež vznikly za Vaňhalova života. Důležitým faktorem pro výběr byla i vlastní fyzická podoba materiálu a jeho úplnost.

Po zvážení veškerých parametrů jsem vybrala k analýze dvě mše s číslem Weinmannova katalogu G2 a A2. Dále jsem k analýze vybrala mši v tónině Es dur, kterou Weinmannův katalog nezná. Tato mše je uložena ve dvou exemplářích v Českém muzeu hudby pod jednou signaturou XVIII.B.24, neboť oba pocházejí ze sbírky O. Horníka, avšak původně jsou rozdílné proveniencie (viz kapitola Popis pramenů). V databázi RISM je tato mše evidována ve třech (zahraničních) exemplářích. Ve dvou případech je označena jako kompozice Vaňhalova a jednou jako Mozartova s otazníkem. Tento „mozartovský“ opis však pochází až z roku kolem 1830, zatímco prameny vedené jako Vaňhalovy byly pořízeny koncem 18. století, tedy za skladatelova života.⁴⁸ Jako poslední jsem do analýzy zahrнула také mši C7, která je k dispozici v kvalitní moderní edici.⁴⁹

⁴⁸ Záznamy: Vaňhal, [Jan Křtitel]: Missa Solemnis... Del. Sig. Wanhall, c1790. D OB – MO 885

Vaňhal, [Jan Křtitel]: Missa ex Dis... Del Signor Wanhall, 1799. D MHF – Mapped 71

?Mozart, Wolfgang Amadeus?: Missa No. 5... W.A. Mozart, c 1830. D SPLb – Mus D Hs 150

⁴⁹ Edice mše C7 viz poznámka 44.

Označení mše podle Weinmanna	Počet českých pramenů	Z toho počet pražských pramenů	Signatury	Poznámky
C1	6	4	XXXIII.A.128 XXXVI.B.304 XLVII.B.118 - Strahov XLIX.E.74 - Kuks CZ - KU - Hr 612 Třeboň - Děkan. chrám sv. Jiljí, sign. 41 - B/21	vráceno křížovníkům c. 1800 3/4 18.st
C2	4	2	XVIII.A.164 XXXIII.A.31 Brno HAM A 13095. Rajhrad - klášter Okr. A. Ml. Boleslav, Pob. Bakov n. Jiz, 10 (102-21)	1779
C3	0	0	-	
C4	5	4	VI.B.196 XXXII.E.43 - Osek XXXIII.A.17 Praha, Sv. Jakub Kat. Pulk. 246 Brno HAM A 13097. Rajhrad - klášter Brno HAM A 13096. Rajhrad - klášter	c. 1790 1790
C5	1	0	-	
C6	1	1	XXXVIII.A.87 - Broumov	
C7	9	6	XLVI.B.222 - Strahov XLVI.B.223 - Strahov XLVI.B.224 - Strahov XVIII.A.154 XXXVI.F.41 Praha, Chrám sv. Jakuba 18 Brno HAM A 13098. Rajhrad - klášter Plzeňský městský archiv Hu 961 Sokolov OA, Pozůstalost Jana Schlesingera 74 XVIII.A.155	1836, Strniště c. 1836, Strniště 4/4 18.st chybi cantus, 1/2 19.st c. 1790 c. 1800 4/4 18.st tisk
C8	2	1	Plzeňský městský archiv - Depositum K. Vary, a. děkan. kostela 709	tisk
C9	1	0	Brno HAM A 5874. Žďár - kůr	
C10	1	1	XXXVIII.A.86 - Broumov	
C11	0	0	-	
C12	3	3	XXXVI.F.46 - Teplá XLVI.B.226 - Strahov Praha KPR KMK 1340, Koželuh K.E.A.	1/2 19.st 1808
D1	1	1	XXXIII.E.88	
D2	1	1	XXXIII.A.4 - Osek	
D3	0	0	-	
D4	1	1	XLIX.E.110 - Kuks	
D5	0	0	-	
D6	0	0	-	
D7	0	0	-	
D8	0	0	-	
D9	0	0	-	
Es1	3	1	XXXII.E.105 Brno HAM A 13100. Rajhrad - klášter Sokolov OA, Pozůstalost Jana Schlesingera 78	1800 4/4 18.st
Es2	2	2	XXXIII.B.26 XLVI.A.148 - Strahov IX.C.56	
Es3	1	1	-	
Es4	0	0	-	
Es5	1	1	XLII.F.757 - Opočno	1/4 19.st
Es6	0	0	-	
F1	1	1	XXXII.B.87	
F2	0	0	-	
F3	1	1	XXXVIII.A.85 - Broumov	
F4	0	0	-	
F5	0	0	-	
G1	2	2	XVIII.A.159 XXXII.B.88 XV.F.326	stručná verze pouze instr.
G2	5	3	XXX.A.134 XL.A.266 Brno HAM A 2277 Brno HAM A 13101. Rajhrad - klášter	2/2 18.st 1792
G3	0	0	-	
G4	1	1	NK 59 R 1275	c. 1800
G5	2	2	XVI.A.241 XIV.B.244	tisk tisk
G6	0	0	-	
G7	2	1	L.C.275 OA Beroun Hu 1058, kůr sv. Jakuba v Berouně	c. 1830
A1	0	0	-	
A2	4	3	XL.A.265 - Želiv L.A.242 XLVI.A.147 - Strahov Brno HAM A 13102. Rajhrad - klášter	pozn: Weinmann ozn. Strahov, Želiv z lístkového katalogu ČMH; 1791 1791
A3	0	0	-	
A4	0	0	-	
B1	2	2	XVIII.B.23 - Heř. Městec XXXII.E.42	
B2	0	0	-	
B3	0	0	-	
B4	0	0	-	
B5	2	2	NK 59 R 1411 XLVII.C.192	1793
Missa in Es - Weinmann neeviduje	2	2	XVIII.B.24 a,b	

Tabulka č. 1

2.2 Popis vybraných pramenů

2.2.1 Mše G2

Prameny ke mši G2 zahrnují tři pražské prameny a dva prameny brněnské.⁵⁰ Pražské prameny jsou uloženy v Českém muzeu hudby pod signaturami *XV.F.326*, *XXXIII.A.134* a *XL.A.266*. Pramen se signaturou *XV.F.326* zachycuje kratší verzi mše G2, *XXXIII.A.134* delší verzi. V prameni *XL.A.266* se sice jedná také o delší verzi, stejnou, jako obsahuje pramen *XXXIII.A.134*, ale zahrnuje jen mešní části Kyrie a Gloria. Ze vzájemného srovnání výše uvedených pramenů uložených v Českém muzeu hudby a z posouzení delší a kratší verze mše G2 vyplývá, že kratší varianta této mše je oproti delší verzi značným hudebním zestručněním, ale i zjednodušením. Dokonce zcela vynechává oproti delší kompozici mše G2 některé hudební díly. Kromě Quoniam, které hudebně odpovídá Laudamus delší verze mše, není v kratší úpravě žádná sólová plocha. Zároveň je v kratší verzi mše G2 snaha o zredukování ornamentiky a snížení virtuozity. Delší melismatické úseky jsou podkládány textem. Většina zpěvně obtížných oblastí je zcela vypuštěna, nebo pozměněna za účelem zjednodušení. Celkový charakter kratší podoby mše G2 dokonce napovídá, že se jedná o mši „brevis“, přestože takto není na prameni označena. Jelikož se k delší podobě mše G2 dochovaly v Českém muzeu hudby dva prameny (i když ne kompletně)⁵¹, ke kratší variantě mše pouze jeden, a je navíc pravděpodobnější, že spíše došlo k následnému zjednodušení struktury, než k dokomponování složitější verze, domnívám se, že delší verze je původní. Kratší úprava je zřejmě určitým zjednodušením, které vzniklo přímo pro potřeby konkrétního kůru.⁵² Spolehlivému posouzení autenticity by si však vyžádalo detailnější práci a srovnání více pramenů. Proto nechávám tuto otázku spíše otevřenou. V analýze jsem větší pozornost věnovala delší podobě mše G2, ale pojednány jsou zde záměrně obě verze.

2.2.1.1 XV.F.326

Tento pramen je uložen v deskách podlepených již dříve na jiné účely použitým papírem. Desky jsou po delší straně slepeny do jakési kapsy, takže je nelze zcela rozevřít a

⁵⁰ Brněnské prameny jsou uloženy pod signaturami Brno HAM A 2277 a Brno HAM 13101 Rajhrad – klášter.

⁵¹ Pramen *XL.A.266* je pouze Kyrie a Gloria, a je takto označen i na titulní straně. Pramen *XXXIII.A.134* sice zachycuje celou mši, ovšem nedochovaly se bohužel zpěvní hlasy.

⁵² Oba prameny obsahující delší a virtuozní variantu mše G2, byly v majetku klášterů (Osek, Želiv). Pramen se zjednodušenou úpravou této mše náležel kostelnímu kůru v Bakově nad Jizerou, na jehož hudebním provozu se podílelo literátské bratrstvo. Viz studie Tomandlová, E.: *Horčičkův seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera*, v: *Miscellanea Musicologica*, sv. V, Praha, 1958 a též studie Tomandlová, E.: *Bakovské hudebniny...*, v: *Miscellanea Musicologica*, sv. XI., Praha 1959

notovaný obsah se jen těžko vytahuje kratší neuzavřenou stranou. Nelze tedy zjistit obsah textu na papíře použitém při podlepení. Desky mají rozměr c. 36, 3 x 22,5 cm, výška hřbetu je c. 1,5 cm. Na deskách je vlevo nahoře nalepený lístek s ručně psanou signaturou *XV.F.326*. Po celé ploše přední strany desek je úhledně napsán úhledný titulní list v následující podobě:

ex G | MISSA | a | Canto, Alto, | Tenore, Basso, | Violino Primo, | Violino Secundo, | Alto viola I^{mo}, | Alto viola II^{do}, | Clarinettis 2^{bus} mute:B: | Obois 2^{bus}, | Flautis 2^{bus}, | Cornu I^{mo} et II^{do} in G | con | Organo.

Pod titulním listem vlevo je pečlivým písmem napsáno *Del: Sigl^{re} Wanhall* a pod tím zcela v rohu je ručně psané číslo *71*. V pravém dolním rohu je ozdobný text *De Musica | Joan. Aug: Fibiger*.⁵³ V dolní části desek je umístěno razítko *Knihovna Národního musea Praha*.

Notový materiál uvnitř desek již není opatřen zvláštním titulním listem. Většina papíru má stejné rozměry jako desky. Papír je hrubý a neopotřebovaný. Papír, na němž jsou zapsány party *Flauto I^{mo}* a *Flauto II^{do}*, *Cornu I^{mo}* a *Cornu II^{do}*, mají odlišné rozměry oproti zbylému papíru: c. 35 x 21,5 cm. Oproti papíru, který je použit pro většinu partů, je tenčí. Party jsou svázané po hlasech a jsou velmi dobře zachovány. Noty i text jsou úhledně napsány. V zápisu se nevyskytují dodatečné přípisy, které by poukazyvaly na provozovací praxi a papír je čistý. Z tohoto důvodu se domnívám, že tento opis nebyl příliš používán pro provozní účely. Na konci partu prvních houslí je napsáno *Finis coronat opus*.

Zajímavý je samostatný part druhé violy pro celé mešní ordinárium. Na první pohled se může zdát, že druhá viola hraje s první violou colla parte, ale tomu je tak jen v oblasti zhudebnění *Cum Sancto Spiritu*. Druhá viola sice většinou začíná stejně jako první viola, ale místy se oba party různí. Druhá viola hraje některé motivy o oktávu výš, než viola první, nebo

⁵³ V online katalogu Národního muzea opac.nm.cz/opaccmh se vyskytuje 46 záznamů hudebních pramenů, které se s Fibigerem pojí. V katalogu jsou uvedeny dvě podoby jeho celého jména *Fibiger*, *Joannes Augustin (Adalbert)*, *Fibiger*, *Jan Vojtěch* a životní data 1760-1851. Rodem Fibigerů a zvláště Augustinem Fibigerem se zavýbala Eva Tomandlová ve studii: *Horčičkiv seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera*, v: *Miscellanea Musicologica*, sv. V, Praha, 1958 a v doplňující studii: *Bakovské hudebniny...*, v: *Miscellanea Musicologica*, sv. XI., Praha 1959. Podle jejích zjištění byl Augustin Fibiger bakovským učitelem a kantorem, nástupcem po smrti J. I. Linky v roce 1791. Seznam hudebnin, o kterém Tomandlová ve svých studiích pojednává, dokumentuje hudebnost v Bakově a celkově na severovýchodě Čech v 18. století. Mezi autory uvedenými v seznamu hudebnin je několikrát zastoupen také Jan Křtitel Vaňhal a navíc je zde uvedena také zde popisovaná Vaňhalova mše s pozdějším uložením v Českém muzeu hudby pod signaturou *XV.F.326*. Bakov nad Jizerou je město ležící severně od Mladé Boleslavi. Město má dlouhou tradici hudebního života a od konce 17. století na kůru chrámu sv. Bartoloměje působilo literátské bratrstvo, jehož rozvoj činnosti spadá hlavně do 18. století. Bakovskou sbírku hudebnin významně rozšířil nástupce po skladateli a kantorovi J.I. Linkovi - J. A. Fibiger, a po něm i další, mj. u Tomandlové zmiňovaný Horčička. Čerpáno z: Fukač, Vysloužil: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha, 1997, str. 58.

je ve funkci druhého hlasu k viole první.⁵⁴ Na některých místech je také méně melodická a nepoužívá tolik drobných rytmických hodnot oproti první viole. Part druhé violy se navíc liší od varhanního partu.

Party označené *Canto* a *Alto* obsahují 5 listů, *Tenore* a *Basso* obsahují shodně po 4 listech. *Violino I^{mo}*, *Violino II^{do}*, *Alto viola I^{mo}* i *Alto viola II^{do}* jsou každý po 6 listech. Varhanní part označený nápisem *Organo* obsahuje 5 listů. *Flauto I^{mo}*, *Flauto II^{do}*, *Oboa I^{mo}* a *Oboa II^{da}* jsou party po 4 listech a party *Clarinetto I^{mo}* i *II^{do}* a *Cornu I^{mo}* a *II^{do}* jsou po 3 listech.

Domnívám se, že celý pramen byl opsán pravděpodobně jedním písařem. Usuzuji tak podle způsobu psaní not a jejich sklonu, podle způsobu psaní pauz a klíčů. Zdá se však, že některé party byly připsány sice stejnou rukou, ale v jiném časovém období než většina ostatních. Party pro obě flétny, lesní rohy a klarinety jsou označeny menším a méně výrazným názvem hlasu, zdá se, že byly psány rychleji, tenčí linkou a ledabyleji, i když stále dost úhledně.

Písař používá celkem tři typy dvojčáry – obyčejnou, s „ocáskem“ a s ozdobnou značkou.⁵⁵ Různým způsobem zapisuje také čísla v označení taktu – silně a ozdobně nebo obyčejně.

Většina hlasů byla pořízena současně, což dokazuje stejná sada filigránů na papíru. Vyskytuje se zde na jedné polovině dvojlistu ozdobná kartuše s dvojitým W uvnitř,⁵⁶ na druhé polovině dvojlistu nápis WEISWASSER.⁵⁷ Nebo je na obou polovinách dvojlistu nápis WEISWASSER, v rámci kterého je prostřední W zabudováno v ozdobné kartuši.⁵⁸ Tato sada vodoznaků je k nalezení ve všech vokálních partech, v partu varhan, prvních a druhých houslí, obou viol a hobojů. Nápis velkými písmeny WEISWASSER a písmeno W uvnitř kartuše eviduje František Zuman, ale trochu v jiné podobě.⁵⁹ Zuman uvádí, že nápis *Weiswasser* byl jako filigrán používán v papírně na řece Bělé v Podolí.⁶⁰ Použití korunované kartuše s *W* a na druhém půlarchu nápis *Weiswasser* používal podle Zumana Antonín Schmidt kolem roku 1796. Georg Eineder uvádí, že nápis *Weiswasser* je značkou české papírny v obci Bilawoda, založené před rokem 1700. I podle výčtu papírníků (1783 rodina Schützova, 1868

⁵⁴ Violy hrají například doprovod v tercích. Delší úseky terciového postupu obou viol lze vidět například v Gloria v taktech 21-28 a druhá viola vyloženě ve funkci druhého hlasu k viole první se vyskytuje například v Quoniam.

⁵⁵ Viz příloha č. 1.

⁵⁶ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 1.

⁵⁷ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 2.

⁵⁸ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 3.

⁵⁹ Zuman, F.: *České filigrány XVIII. století*, Praha, 1932

⁶⁰ Podle historických map na serveru mapy.cz se jedná o obec Bělá pod Bezdězem, jejíž součástí je dnes i městská část Podolí.

Karl Christof Menzel) se však nejedná o stejnou papírnu.⁶¹

Hlasy, které byly zřejmě dopisovány v jiném časovém období, obsahují jiné vodoznaky. Party pro obě flétny obsahují filigrán vyobrazující pošťáka na koni,⁶² oba klarinety mají papír s jakýmsi propleteným znakem, který připomíná do sebe vpletená písmena SC.⁶³ Takový filigrán jsem v žádné příručce nedohledala. U partů pro lesní rohy jsem nenalezla žádný vodoznak. Zuman i Eineder evidují několik typů vodoznaků zobrazujících pošťáka na koni. Zkoumanému filigránu je nejpodobnější filigrán otištěný u Zumana, který patří papírně v Prkenném Dolu u Žacléře a pochází z konce 18. století.

2.2.1.2 XXXIII.A.134

Tento pramen zachycuje delší verzi mše G2 a na titulním listě je označen jako Missa Solemnis. Bohužel se nedochovaly žádné vokální hlasy a jedná se tedy pouze o instrumentální party. Na titulním listě je v levém horním rohu připsána současná signatura. V pravém rohu je původní rukou připsal *pro Choro Ossecensi* a pod ním číslo 62549. V levé dolní části titulního listu je razítko s nápisem *Osecký klášter*⁶⁴ a v dolní části uprostřed je slabě tužkou připsal 1829 A. Titulní list je nadepsán rozřeseným písmem a je na něm uvedeno následující:

Missa Solemnis ex G | a voci | Canto, Alto, | Tenore, Basso. | Violini Due | Alto = Violi Due | Oboi Due | Clarini Due | con | Organo. | Del: Sigl: Wanhall.

Titulní list je nadepsán na papíru, který v podstatě tvoří desky, ve kterých jsou umístěny party. Přes hřbet je zpevněn modrou a červenou papírovou páskou. Rozměry titulního listu i ostatních listů jsou c. 29, 8 x 23,2 cm. Výška hřbetu je c. 1,5 cm. Notový zápis byl proveden na hrubý papír a jednotlivé instrumentální hlasy jsou svázány do svazků.

Dvojí obsazení violových partů je sice uvedeno na titulním listě, nicméně notový zápis ani jedné violy se v tomto prameni nedochoval. K tomuto prameni patří part violone, který sem byl vložen zřejmě později a není uveden na titulním listě. Jedná se o jeden dvoulist a jeden volný list šedého papíru, které nejsou k sobě svázány. Jeden list má rozměry c. 24,4 x 20 cm.

⁶¹ Eineder, G.: *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum Holland, The Paper Publication Society, 1960

⁶² Viz příloha č. 4 - Filigrány – 4.

⁶³ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 5.

⁶⁴ Město Osek leží na úpatí Krušných hor západně od Teplic. Cisterciácký klášter vznikl roku 1193 v Maštově a roku 1196 byl převeden právě do Oseku. Hudební život města byl spjat právě s kulturním životem kláštera, rozkvět hudebního života nastal v baroku. Početnou sbírku hudebních nástrojů a kolekci hudebnin dokumentují inventáře z let 1706, 1720-33 a 1752. Vrchol hudební kultury zažíval klášter za opatů B. S. Littweriga a H. J. Besneckera v první polovině 18. století. Čerpáno z publikace: Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str. 671

Part označený jako *Violino Primo* je tvořen celkem 12 listy, *Violino secundo* 10ti listy. Part *Organo* tvoří 10 listů, *Oboe 1mo* 6 listů, *Oboe 2do* 5 listů a party *Clarino 1mo* a *Ildo in C* obsahují každý po 4 listech.

V notovém zápisu se vystřídali zřejmě celkem 4 písáři. První písář se postaral o opis prvních a druhých houslí. Používá houslový klíč s dvojitou linkou a oblé číslice pro označení taktu. V dvojčáře zanechává dvě podoby své sigly. Druhý písář zapsal part varhan. Ten zanechal při zápisu dvojčáry také dvě různé varianty své písářské značky. Na konci varhanního partu navíc zanechal špatně čitelný přípis *Xtian* (nejspíš podpis „Christian“). Třetí písář zapsal hoboje a clarini. Sklonem a tvarem not a čtvrtových pauz je trošku podobný prvnímu písáři, ale jiným způsobem píše hudební ozdoby, posuvky a houslový klíč. Navíc píše jiným způsobem čísla pro označení taktu. Používá tři varianty své sigly. Part violone opisoval čtvrtý písář. Zdá se, že tento part je narychlo psaný. Na konci je obtížně čitelný nápis začínající na *fin-*?(asi finem, nebo finis).

Papír s titulním listem, který zároveň slouží jako desky, je bez vodoznaků. Všechny listy kromě šedivého papíru s partem violone, obsahují vodoznak se šesticípou hvězdou, nebo s půlměsícem s obličejem.⁶⁵ Oba filigrány jsou součástí jednoho rozděleného archu, který byl ještě posléze přeložen na dvoulist. Stejný typ papíru zakoupil v Praze Wolfgang Amadeus Mozart v roce 1791.⁶⁶ Eineder neuvádí vyobrazení půlměsíce s obličejem v kombinaci se šesticípou hvězdou, ani tento konkrétní typ šesticípe hvězdy nezná. Půlměsíc s obličejem podle Einedera používal A. Bleninger v papírně založené roku 1786 u obce Kolinec na řece Ostružné,⁶⁷ ale nejedná se o filigrán identický s tím v prameni.

Part violone obsahuje špatně viditelné vodoznaky s vyobrazením připomínající překřížené berly.⁶⁸ Vyobrazení bohužel nelze blíže určit.

2.2.1.3 XL.A.266

Pramen *XL.A.266* je pouze Kyrie a Gloria delší verze mše G2. Na první pohled se zdá, že opis byl pořízen již se záměrem provozovat pouze první dvě části mše, jak napovídá titulní list, který je označen názvem *Kyrie et Gloria*. Zápis drobným písmem na prvním listu partu první violy ale informuje o tom, že druhá viola hraje s první violou mimo jiné v *Et incarnatus*

⁶⁵ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 6.

⁶⁶ Tyson, A.: *Wolfgang Amadeus Mozart, Serie X, Supplement, Werkruppe 33: Dokumentation der Autographen Überlieferung, Abteilung 2: Wasserzeichen – Katalog*, Bärenreiter Kassel, 1992. Stejný typ papíru užít také v pramenech XLVI.A.147, L.A.242 a XVIII.B.24 (b).

⁶⁷ Eineder. Název řeky uvádí německý – Forellenbach.

⁶⁸ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 7.

a v *Dona nobis pacem*,⁶⁹ což by mohlo vyvolat dojem, že pramen byl nejprve pořízen jako kompletní opis mešního ordinária, ale později byl zredukován pouze na *Kyrie* a *Gloria*. Já se však domnívám, že opis byl pořízen se záměrem již redukované verze, ovšem opsán byl podle kompletní mše a poznámka o hře druhé violy byla mechanicky přepsána podle vzoru. Toto tvrzení dokládá vzhled jednotlivých partů, na jejichž konci po *Cum Sancto* ještě zbývá volná notová osnova. Přitom mezi mešními částmi *Kyrie* a *Gloria* není žádné volné nepopsané místo. Kdyby byl opis pořízen původně jako celé mešní ordinárium, po *Cum Sancto* by musel navazovat začátek *Creda*, nikoli prázdné linky. Navíc konec každého partu je označen slovem *Revisum* nebo *Finis* a také zde bývá part podepsán opisovačem. Tento pramen je významný tím, že se zde na rozdíl od pramene XXXIII.A.134 dochovaly i vokální hlasy a navíc obsahuje přípisy o dataci a jména opisovačů.

Pramen je uložen do desek z měkkého papíru s vodoznakem vyobrazujícím bránu s hradbami v erbu, na nichž je rovnou nadepsán titulní list. Velikost listu je c. 36,6 x 23 cm a výška hřbetu je c. 2 cm. V levém horním rohu je uvedena současná signatura pramene. V pravém horním rohu je původní zápis incipitu *Kyrie* patrně podle partu prvních houslí, který se nedochoval. V dolní části titulního listu je tužkou přípis *Želiv 266*⁷⁰. Titulní list je nadepsán v následující podobě:

Kyrie et Gloria in G | A | Canto Alto | Tenore Basso | Violini Due | Alto Viole Due obl | Oboe Due | Clarine Due In C | Corni Due In G | et | Organo | cum | Tympanis In C | Del Sig^{re} Wanhall | Pro Choro Siloe | P. Procopius | 782.

V prameni se bohužel vůbec nezachovaly první housle. Oproti předchozímu prameni máme však k dispozici party obou viol. Navíc oproti zbylým zde popisovaným pramenům pro mši G2 obsahuje dvojlist označený nad notovou osnovou jako *Violino Solo*, jenž obsahuje vysoce virtuózní houslový doprovod tenorové árie *Quoniam*. Tento dvojlist je nadepsán vlastním titulním listem *Violino Principale in Quoniam*.

Vokální party jsou zapsány každý na 4 listech. Part *Violino Secundo* se rozkládá na 7 listech, *Viola Prima* je zapsána na 5 listech. Na první stránce v pravém rohu nad osnovou je napsáno *con 2^{da} ut intus Laud. | Dne. | Et inc: | Dona*, což je poznámka o hře druhé violy. K ní se váže také neúhledný přípis nad notovou osnovou části *Laudamus*, kde je napsáno *Viola 1^{ma} con 2^{da}*. Part druhé violy označený slovy *Alto Viola 2^{da}* je redukován pouze na zápis *Laudamus* a *Domine Deus Rex coelestis* na jednom listě popsán oboustranně. Nad zápisem

⁶⁹ Podrobněji níže.

⁷⁰ Praměny proveniencie želivského kláštera jsou důležitou sbírkou uloženou nyní v ČMH. Obec Želiv s klášterem a hradem leží na soutoku Trnavky a Želivky poblíž Humpolce. Velký hudební rozvoj zažil klášter v první polovině 18. století za opatů J.V. Hlíny a D.A. Schindlera. Čerpáno z publikace: Fukač, Jiří; Vyslouzil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str. 1033-1034.

domine Deus Rex II je napsáno *Gratias II Domine Tacet* a na konci notového zápisu je uvedeno *Reliqua Tacet*.

Part označený *Oboe I* má nesvázané do sebe vložené dva dvoulisty, *Oboe 2^{da}* je rozepsaný na třech listech. *Cornu I^{mo} in G* je pouze na 1 listě a nad notovou osnovou je u názvu hlasu přípis *de Vanhal*. Po jednom listě jsou zastoupeny také party označené názvy *Cornu II^{do} in G* a *Timpali in C*. Varhanní part *Organo* je zapsán na 6 listech. *Clarino I in C* je na dvoulistě. Part *Clarino 2^{do} in C* je také zapsáno na dvoulistě, ale vyskytuje se zde pouze *Laudamus*.

Výhodné v případě tohoto pramene je, že máme k dispozici poměrně velké množství informací týkající se jeho pořízení. Na titulním listu je uvedeno, pro jaký klášter byl opis pořízen a také je zde uvedena datace opisu. Další uvedení datace je na konci partu první violy ve tvaru *D. S. Janovski | 1782 | D. 1. Maje* a také na konci partu prvního hoboje v podobě *Hanc Vocem De Sc[r]ipsit | Jo. Janovsky | deje | D 4. maji 1782*. Cenný je také výskyt několika podpisů opisovačů. Díky nim víme, že vokální party pravděpodobně opsál Wenceslaus Kurtz.⁷¹ Podle tvaru not, pauz, posuvek i použití opisovačské značky se zdá, že Wenceslaus Kurtz je také opisovačem partu druhých houslí, patrně také partu *Violino solo* a asi také partu lesních rohů, přestože se nepodepsal. Violové a hobojevé party nejspíše pořídil Josef Janovsky.⁷² Part první clarini je dílem 3. odlišného, rovněž anonymního opisovače. Part druhé clarini je dílem 4. opisovače, který se také nepodepsal. Zřejmě stejný kopista opsál také varhanní part a podle rukopisu se zdá, že je zároveň autorem titulního listu.⁷³ Tympany opsál 5., rovněž anonymní opisovač.

Papír tohoto pramene se zdá být jednotný. Nasvědčuje tomu výskyt filigránů, které vyobrazují erb s branou a hradbami. Papíry jsou označeny dvěma typy těchto erbů, jeden z nich má drobněji zdobené orámování, které se vyskytuje například u papíru pro *Violino Principale in Quoniam* a u varhanního partu.⁷⁴ Erb orámovaný ozdobami větších rozměrů se nachází kupříkladu na deskách.⁷⁵ U ostatních partů nelze jednoznačně rozlišit, jakým způsobem je erb zdobený, protože je vodoznak obtížně čitelný. Podobný filigrán znázorňující erb s hradbami a branou spojuje Zuman s papírnou v Rohozné u Pelhřimova, kde kolem roku

⁷¹ Na konci C partu uvedeno *Finis. | Descripsit Wenceslaus | Kurtz hanc Vocem*. Na konci partu A přípis *Descri: Wen: Kurcz* a také přípis *Revisum concordat | cum originali*. Na závěr partu T *Descripsit | Wenceslaus Kurcz* a na konci basového partu znovu podepsán, tentokrát jen iniciály v podobě *hanc Vocem | descripsit W: K:*.

⁷² Na konci partu druhé violy uvedeno *Reliqua Tacet : de S. J. Janovski*. Na konci partu prvního hoboje společně s datací ve tvaru *Hanc Vocem De Sc[r]ipsit[!] | Jo. Janovskij | dej[?]: | D. 4. Maji 1782*. Na konci partu druhého hoboje uvedeno *Hanc Vocem Jose: Janovskij | descripsit*.

⁷³ Tento opisovač je zřejmě také autorem desek u pramene se signaturou XL.A.265.

⁷⁴ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 8.

⁷⁵ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 9.

1796 působil papírník František Sagl. Eineder eviduje ještě dva další typy erbů s branou. Ani jeden se však s předlohou stoprocentně neshoduje, přestože si jsou navzájem podobné. Jedním z nich je značka papírny v Dolním Rakousku s názvem Klein Neusiedl, kde kolem roku 1795 působil papírník Ignaz Theodor Pachner. Druhý podobný erb s branou používala podle Einedera moravská papírna v tehdejší obci Rošnau u Přerova kolem roku 1799.⁷⁶ Přestože nelze jednoznačně určit, která papírna papír použitý v tomto prameni vyrobila, data uvedená v příručkách jsou si natolik blízká, že i tak pomohou při přibližné dataci vzniku opisu, který bych umístila na konec 18. století. Jelikož však známe z přípisu mnohem konkrétnější dataci pramene, je přibližné časové určení vzniku papíru pouze kontrolou.

2.2.1.4 Prameny ke mši G2 – shrnutí

Nelze jednoznačně určit, který z výše uvedených pramenů ke mši G2 je nejstarší, protože konkrétně datovat lze jen pramen se signaturou XL.A.266. Ten je již na titulním listě datován dobovým přípisem 1782 a Janovského přípisy na partech první violy a prvního hoboje, které byly opsány 1. a 4. května 1782.

Pramen se signaturou XV.F.326 musel být pořízen nejpozději za života Johanna Augusta Fibigera a jeho působení na kůru v Bakově nad Jizerou. Johann August Fibiger, označený na titulním listu pramene jako jeho vlastník, žil v letech 1760 – 1851. Na kůru v Bakově působil po smrti skladatele a kantora J.I. Linky v roce 1791 a proto se domnívám, že pramen vznikl na konci 18. století, nejpozději v první polovině 19. století.

U pramene XXXIII.A.134 se nenašel žádný přípis, který by dataci napomohl. Pramen pravděpodobně vznikl koncem 18. století, na což poukazují filigrány s půlměsícem a hvězdou, které se vyskytují mimo jiné u Mozartových autografů. Ve Weinmannově katalogu je ke mši G2 mezi prameny uloženými v Praze uvedena pouze tato signatura. Weinmann navíc ještě uvádí údaj Osek 1829 A, což je zřejmě přírůstkové číslo téže hudebniny, které je slabě tužkou nadepsáno v dolní části titulního listu tohoto pramene. Další výše uvedené prameny ke mši G2 Weinmann neeviduje.

2.2.2 Mše A2

Mše A2 se na území České republiky podle dostupných informací nachází ve čtyřech exemplářích. Jeden pramen, který je datovaný rokem 1797, je uložen v Brně.⁷⁷ Tři prameny

⁷⁶ Obcí Rošnau je myšlen dnešní Rožnov pod Radhoštěm.

⁷⁷ Brněnský pramen je uložen pod signaturou Brno HAM A 13102.

jsou nyní umístěny v Českém muzeu hudby pod signaturami *XL.A.265 - Želiv*, *XLVI.A.147 - Strahov* a *L.A.242*. Všechny pražské prameny zachovaly stejnou podobu mše A2 a neobsahují žádné výrazné rozdíly v délce a struktuře zhudebnění, jako je to u mše G2.

2.2.2.1 XL.A.265

Pramen je svým vzhledem podobný prameni *XL.A.266*, což samozřejmě souvisí mimo jiné s tím, že oba prameny byly pořízeny pro stejný klášter.⁷⁸ Hlasové party jsou umístěny v deskách z měkkého papíru o rozměrech jedné strany c. 38 x 24,2 cm a výšce hřbetu c. 2,5 cm. V levém horním rohu je napsaná současná signatura pramene. V pravém horním rohu je dobový vypsáný incipit *Kyrie* z prvních houslí. V dolní části titulního listu je přepis *Želiv 265* a v pravém dolním rohu je původní označení *Pro choro Silae | CNK⁷⁹ 791*. Titulní list je nadepsán následovně:

Missa In A# | A | Canto Alto | Tenore Basso | Violini Due | Oboe Due | Clarini Due In D | Alto Viola | et | Organo | cum | Tympani In D. | Del Sig^{re} Wanhall

Party jednotlivých hlasů jsou svázány do složek. Part nazvaný *Canto* a part *Alto* jsou zapsány na 6 listech. *Tenore* a *Basso* každý na 5 listech. *Violino Primo* se rozkládá na 10 listech, part označený jako *Violino Secundo* na 8 listech a *Alto Viola* na 6 listech. *Oboa Primo*, *Oboa Secundo*, *Clarino Primo in D* a *Clarino Secundo in D* jsou každý po 4 listech. Varhanní part *Organo* se rozprostírá na 7 listech a *Tympano in D* zabírá pouze jeden dvoulist.

Kromě uvedené datace na titulním listu je také datace zapsána ve violovém partu společně s podpisem jednoho z opisovačů ve tvaru: *De Scripsit Venceslaus | Holaubek A. D. 1791*. Opisovač *Venceslaus Holaubek* je patrně rovněž autorem opisu partu pro druhé housle. Na vzniku opisu se patrně včetně *Houlaubka* podílelo celkem 6 opisovačů.⁸⁰

Na papíru tohoto pramene se u všech hlasů vyskytuje jeden typ filigránu, který znázorňuje erb s branou a hradbami.⁸¹ Nelze s jistotou říci, k jaké papírně tento vodoznak patří, jelikož se v příručkách nenachází zcela identický tvar tohoto vodoznaku, pouze tvary

⁷⁸ Pramen *XL.A.265* byl pořízen pro *Želivský klášter*. *Želiv* viz poznámka č. 70. *Alexandr Weinmann* ve svém katalogu mylně označuje tento pramen za *Strahovský*.

⁷⁹ *C.N.K.* jsou zřejmě iniciály vlastníka či jednoho z opisovačů hudebniny.

⁸⁰ Opisovač A: *canto* – 1. list *Kyrie*, *alto* – *Kyrie I*.

Opisovač B: *canto* – *Kyrie* od 2. listu, *org*.

Opisovač C: *alto* – od *Christe*, *clno I,II*

Opisovač D (vyskytuje se též v *XL.A.266*): *tenore*, *basso*, *vno I*, *tymp*.

Opisovač E (*Holaubek*): *vno II*, *alto vla*.

Opisovač F: *ob I,II*.

⁸¹ Viz příloha č.4 - Filigrány – 10.

velmi podobné.⁸²

2.2.2.2 XLVI.A.147

Pramen v současné době náleží Strahovskému klášteru,⁸³ ale je uložený v Českém muzeu hudby. Vložen je do pevných desek o rozměrech c. 29 x 23,5 cm a výška hřbetu je c. 3,5 cm. Notový materiál je na papíru stejné výšky a šířky, jako jsou desky. Titulní list je na deskách nadepsán povětšinou černým inkoustem a působí poměrně neúhledně. V levém horním rohu jsou desky přelepené papírem, na kterém jsou napsány hnědým inkoustem roky *Annis : 1811; 818; 821; 825; 832* a pod tím jinou rukou *844*. Zároveň je na tomto kousku papíru zapsána současná signatura pramene. Vpravo od tohoto papíru pokračuje na deskách výčet roků: *834; 837; 839* a nápis *Wanhall: Missa Nro: 3. | in A maj. Ab.* Titulní list s obsazením nástrojů byl napsán zřejmě ve spěchu a bez důrazu na jeho estetickou stránku. Píše se tam následující:

Missa in A majore, | a | 4 Vocibus, | 2 Violinis | Viola | 2 Obois | 2 Clarinis, Tympanis | et | Organo

Písmeno *i* ve slově *Missa* je psáno na přelepeném kousku papíru. Na přelepeném papíru je také slovo *et*. Tato přelepená místa jsou psána hnědým inkoustem. Vpravo u nápisu *2 Clarinis, Tympanis* je přípis hnědým inkoustem *ad libitum* za zaoblenou svorkou. Vlevo pod titulním listem je zapsán autor mše *Authore Wannhall*. Slovo *Authore* je psáno hnědým inkoustem a je také na přelepeném papíře. Ve jméně *Wannhall* je přeškrtnuto druhé *n*. Vedle je tužkou novější přípis *STR 148 A*. Pod tím v pravé části stránky je černým inkoustem nápis *Chori Strahowiensis*: a pod tím doleva zarovnaný text *Wanhall: Missa Nro: 3; in A majore*. Úsek textu *-a Nro: 3; in A-* je na přelepeném papíře hnědým inkoustem.

Desky tohoto pramene jsou tvořeny dvěma slepenými papíry k sobě a při prosvícení prosvítá na zadní straně desek starý titulní list:

Missa Solemnis | a | Canto, Alto | Tenore, Basso | Violinis 2bus | Oboe 2bus | Alto Viola oblig | Clarinis 2bus | &

Dále není výčet nástrojů čitelný, ale zřejmě zde byly uvedeny varhany, protože ty byly běžnou součástí chrámového orchestru. Pod výčtem nástrojů je špatně čitelný ozdobný nápis *de A No ?* a pod ním obtížně čitelné označení autora mše a provenience: *De ?Wanhall: De*

⁸² Vodoznak erbu s hradbami a papírny, které jej používali, viz výše u popisu pramene XL.A.266.

⁸³ Královská kanonie premonstrátů na Strahově byla založena v roce 1143 a patří mezi nejstarší doposud existující premonstrátské kláštery na světě. Klášterní knihovna a archiv obsahují velmi cenné fondy nejen hudebních rukopisů a prvotisků. Informace na www.strahovskyclaster.cz.

rebus | *P. Ivannis Lohelis* [?p?] *in Strah*?⁸⁴

Hlasy jsou svázány po partech a na první stránce každého hlasu jsou označeny oválným razítkem s nápisem *Chori Strahowiensis* a v pravém horním rohu nápisem *Wanhall Nro: 3*. Počet listů pro jednotlivé hlasy se liší. Part označený jako *Canto* obsahuje 6, *Alto* 5 listů, *Tenore* a *Basso* každý po 4 listech. Part *Violino Primo* a *Violino Secondo* je obsažen v prameni dvakrát. První *Violino Primo* svým rozsahem zaujímá 11 listů a uvnitř složky je vložen ještě jeden menší arch papíru světle šedé barvy o rozměrech c. 25, 2 x 20,2 cm. Na něm jsou uvedeny incipity mešních částí. Tento arch je také opatřen strahovským razítkem a na přední straně nad notovou osnovou a vedle notové osnovy na pravém okraji stránky je opatřen textem dokumentující roky provedení této Vaňhalovy mše: *Missa Nro: 3, authore Wanhall; producta annis: 811 | 818 | 821 | 825 | 829*. První part *Violino secondo* obsahuje 9 listů notového zápisu. Za těmito houslovými party jsou v prameni přiloženy další dva houslové party na jiném papíře psané jinou rukou a nejsou opatřeny strahovským razítkem. Jak part *Violino Primo*, tak part *Violino Secondo* jsou tvořeny 4 listy. Tyto méně rozsáhlé houslové party se oproti delším liší tím, že mají zapsaný hudební materiál odpovídající vždy první větě mše. Zcela chybí hudební materiál *Christe* a *Kyrie II*, všech vět z *Gloria* i z *Creda* kromě té úvodní, úplně byl vynechán materiál *Hosanna* a *Benedictus*. *Agnus Dei* a *Dona nobis pacem* jsou kompletní. Je možné, že tyto kratší houslové party byly zařazeny k prameni z jiného pramene, který se nedochoval a zpracovává nějakou zkrácenou verzi mše A2, podobně jako v případě mše G2,⁸⁵ nebo možná byl v těchto větách vyžadován zesílený zvuk houslí.

Part označený jako *Alto Viola* zabírá 8 listů. Oba party hoboju *Oboe Primo*, *Oboe Secondo* jsou každý po 4 listech. Party označené jako *Clarino Primo* a *Clarino 2^{do} in D* jsou každý po 3 listech. Varhanní part *Organo* obsahuje 9 listů a part *Tympano in d* je napsán pouze na dvoulistu.

Pramen byl utvořen alespoň čtyřmi písaři, přičemž dva z nich vytvořili větší část opisu, další je autorem opisu kratší verze prvních a druhých houslí a poslední napsal na vložený menší formát papíru incipity jednotlivých částí mše. Je možné, že titulní list je dílem ještě dalšího, 5. písaře.⁸⁶

⁸⁴ Tento text se bohužel nepodařilo fotograficky zdokumentovat, protože nebyl dostatečně viditelný ani při použití prosvícující lampy. Podle tohoto zápisu patřila hudebnina Johannu Loheliov, který byl kapelníkem na Strahově. Narodil se 31.12. 1724. K Premonstrátům na Strahově odešel v roce 1747. Zemřel 22.2. 1788. Čerpáno z: Dlabacz, B.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon Für Böhmen und zum teil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, str. 403 – 406. Zdali je Johann Lohelius opisovačem některého z partů, nelze posoudit.

⁸⁵ Mše G2 se dochovala v delší a kratší verzi, viz výše.

⁸⁶ Písař A je autorem opisů partů *C,A,T,B, clarino I* a *Tympano*.

Opisovač B: *vn I,II* (delší verze), *alto vla, ob I,II, clarino II, organo*.

Pramen je z hlediska použití papíru poměrně homogenní. Tvoří ho z naprosté většiny papír s filigrány šesticípé hvězdy a půlměsíce s obličejem.⁸⁷ Pouze vložený aršík s incipity⁸⁸ mešních částí obsahuje část vodoznaku zobrazující uherský znak.⁸⁹

2.2.2.3 L.A.242

Tento pramen je uložen v deskách s titulním listem stejného papíru, jako vokální i instrumentální party. Rozměry listu jsou c. 28,7 x 22,7 cm a výška hřbetu činí c. 2,5 cm. Titulní list je orámován jednoduchým rámem tvořeným jednou tlustou linkou a dvěma krajními linkami tenkými. V levém horním rohu je nadepsána současná signatura pramene a ve spodní části listu je tužkou připsáno *Alž 242*⁹⁰. Titulní list je nadepsán následovně:

MISSA in A | a | Canto Alto | Tenore Basso | Violino Primo | Violino Secondo | Oboe Primo | Oboe Secondo | Clarino Primo | Clarino Secondo {in D | Tympano | con | Organo | Del: Sigl: Wahnahl.

Nápis titulního listu je úhledně napsaný. V písmenu M ve slově *MISSA* je navíc zakomponováno slovo *MARIA*, což by mohlo poukazovat k tomu, že mše byla prováděna o některém mariánském svátku. Pod výčtem nástrojů je v pravé části listu drobnějším písmem dále zapsáno:

*Oblata Venerabili Matri | M: Seraphina a S: Cosma | A Damiano. pro ipsius die | Nominis a Jacobo Hurka | Poesis Auditora. AD 1780.*⁹¹

Papíry jsou svázané do složek po hlasech. Vokální hlasy jsou označeny jako concerto. Kromě basu jsou po 6 listech, part *Basso* je na 5 listech. Oba party houslí jsou každý po 10 listech, složka *Alto Viola* je tvořena 8 listy. Každý z hobojoyých partů i partů pro clarini se skládá ze 4 listů. Varhanní part je na 8 listech a part pro tympány na dvoulistu.

Opisovač C: *vn I,II* (kratší verze) a zřejmě je také autorem přelepených částí na titulním listě.

Opisovač D je autorem incipitů – Gerlak Strniště, viz poznámka 88.

⁸⁷ Tento typ papíru se nachází též v prameni XXXIII.A.134 v partu violone. Podrobnosti viz výše.

⁸⁸ Autorem incipitového aršíku je písař D. Podle informace od pana Mgr. Marca Niubó, Ph.D., je tímto opisovačem Gerlak Strniště. Gerlak Strniště se narodil 20.8. 1784 v obci Rozsochy nedaleko Žďáru nad Sázavou, od roku 1805 působil v premonstrátském klášteře na Strahově, kde se roku 1807 stal ředitelem kůru. Byl zakladatelem strahovského archivu a je autorem spartací řady skladeb českých mistrů 18. století. Zemřel 11.6.1855. Čerpáno z: *Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek druhý, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, str. 627

⁸⁹ Uherský znak používalo dle příruček více papíren. Jelikož není na papíru s incipity vodoznak celý, nelze jednoznačně papírnu určit. Viz příloha Filigrány – 11.

⁹⁰ Připsáno *Alž* poukazuje na to, že pramen pochází z kláštera Alžbětinek v Praze. Konvent a řádová nemocnice Alžbětinek v Praze podle serveru *badatelna.cz* fungoval v letech 1719-1953. Portál *badatelna.cz* je oficiální veřejný portál Národního Archivu, Památníku národního písemnictví a Knihovny Národního muzea pro vyhledávání v archivních fondech a sbírkách České republiky.

⁹¹ Věnováno Ctihodné matce M(arii) Seraphině od sv. Kosmy a Damiana na jejich svátek Jakubem Hůrkou, L. P. 1780, posluchačem poesie.

Domnívám se, že celý pramen pořídil jeden písař. Pramen je jednotný nejen z hlediska ruky opisovače, ale také papírem. Desky i party jsou jednoho druhu papíru, na kterém se vyskytují vodoznaky šestcípé hvězdy a půlměsíce s obličejem.⁹²

2.2.2.4 Prameny ke mši A2 – shrnutí

Všechny výše popisované prameny ke mši A2 pocházejí z konce 18. století. Strahovský pramen se signaturou XLVI.A.147 nelze přesně datovat, protože v něm na rozdíl od dalších dvou pramenů není datace uvedena. Tento pramen obsahuje přípisy let z první poloviny 19. století, ve kterých byla zřejmě mše provozována. Pramen je ale pravděpodobně starší a podle filigránů lze usuzovat na vznik koncem 18. století. Na vznik pramene v tomto období se dá usuzovat také podle zalepeného starého titulního listu, u kterého můžeme předpokládat, že k prameni patří.

Nejstarším datovaným pramenem je alžbětinský pramen se signaturou L.A.242, který je datován na titulním listě rokem 1780. Tento pramen, jelikož je nejstarší a byl pravděpodobně psán jedním písařem, jsem zvolila jako výchozí pro analýzu. Třetím pramenem je želivský opis se signaturou XL.A.265, který je datován na titulním listu a ve violovém partu rokem 1791. Weinmann tento pramen chybně označuje za strahovský. Ostatní výše uvedené prameny ke mši A2 Weinmann vůbec neneviduje.

2.2.3 **Missa in Es**

Oba prameny označené jako *Missa in Es* pocházejí z Horníkovy sbírky⁹³. Jsou uloženy spolu a označeny jednotnou signaturou XVIII.B.24, přestože jejich provenience je různá.

2.2.3.1 XVIII.B.24 (a)

Pramen, původem z Heřmanova Městce,⁹⁴ je opatřen deskami z měkkého šedého papíru,

⁹² Více o papíru viz výše ve stati o prameni XXXIII.A.134.

⁹³ Horník, Ondřej (1864 – 1917). Český sběratel hudebních památek a skladatel. Studoval v Praze na novoměstském gymnáziu a přírodní vědy na filozofické fakultě. Od roku 1891 až do své smrti byl ředitelem kůru v Praze – Karlíně. Byl sběratelem uměleckých předmětů, zvláště hudebních nástrojů a starých hudebnin převážně chrámové hudby. Jeho sbírka zahrnuje řadu unikátních kostelních skladeb z 18. a počátku 19. století, zejména z Východních Čech. Informace získány z publikací: *Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek první, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, str. 474; *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: Fondy a sbírky uložené v Čechách*, Ústav pro hudební vědu ČSAV, Academia, Praha 1969, heslo *Hudební oddělení národního muzea*, str. 194-196

⁹⁴ Heřmanův Městec je východočeské město ležící západně od Chrudimi, založené zřejmě počátkem 14. století Heřmanem z Mrdic. Hudební aktivity se začaly výrazněji uplatňovat v 18. století zásluhou působnosti kantora

jehož spodní část přední strany je odtržená. Tato přední strana je v levé horní části opatřena tištěným štítkem s obrázkem vzepjatého lva v korunovaném erbu a nápisem *MUSEUM REGNI BOHEMIAE*, na kterém je ručně připsána aktuální signatura pramene. Nad štítkem je ještě Horníkův přípis *darem z kníž. Kinského archivu v | Heřm. Městci (od p řed. ch. Havlasy)*⁹⁵ | 19 $\frac{6}{11}$ 07 (?1) *O Horník*. V pravo pod tímto přípisem je tlustší linkou napsáno *Nro 4.* a pod tím tužkou velkým písmem *Es*. Titulní list je nadepsán poměrně drobným písmem:

Missa Solemnis | a | Canto, Alto, Tenore, Basso | Violino Primo et Secundo | Viola Alto in Benedictus Solo | Oboe Primo et Secundo | Clarino Primo et Secundo in Dis. | Tympano | et | Organo.

Pod tímto titulkem je v levé části stránky stejným písmem ještě napsáno: *Authore Wannhall: | Pro Choro A. Bartholomei Hrzmanmiestez.*

Rozměry pramene jsou c. 37 x 25 cm, výška hřbetu je c. 1,5 cm. Jednotlivé hlasy jsou svázané do složek. Sopranový, tenorový a basový part tvoří složky o 5 listech. Altový part je 6 listový. Part prvních houslí tvoří 10 listů, druhé housle zaujímají 9 listů.

Dataci tohoto pramene určuje přípis na konci partu *Cornuo 2^{do}*, kde je nečitelný nápis zřejmě obsahující podpis opisovače, ale vedle něj též jasně napsaný rok 1791.

V partu violy se v některých větách objevuje i zápis pro druhou violu.⁹⁶ Složka obsahuje 10 listů a uvnitř je ještě volně vložen 1 jednostranně popsáný list nazvaný *Alto viola Colla voce Benedictus*, kde viola v podstatě kopíruje vokální altové sólo v *Benedictus* a neúčastní se instrumentálních ritornelů. Ve svázané složce se však vyskytuje ještě jedno *Benedictus* pro violu, které se liší tím, že zní i v instrumentálních ritornelech.

Varhanní part je 8 listový a *Timpani in Dis* jsou tvořeny dvoulistem. Party pro každou z clarin tvoří jeden dvoulist. Party prvního i druhého hoboje jsou zapsány na 4 listech.

Cornuo 1^{mo} a *Cornuo 2^{do} in Dis* jsou také zapsány na dvoulistech. Šířka 1 listu je menší než u ostatního papíru a činí 23,5 cm.

Pramen obsahuje také dva party pro klarinety. Jsou označeny jako *Clarinetto 1^{mo}* a *Clarinetto 2^{do} in B* a zapsány jsou na papíru o rozměrech c. 33 x 21 cm. První klarinet má svázané k sobě dva samostatné listy, druhý klarinet obsahuje svázaný jeden volný list s

Broulíka. Čerpáno z publikace: Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří: *Slovník České hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str. 260

⁹⁵ Quido Havlasa se narodil 2.5. 1839 v obci Strunkovice nad Blanicí (okr. Prachatice), od roku 1876 trvale působil jako učitel a ředitel kůru v Heřmanově Městci. Krom toho byl skladatelem. Zemřel 14. 1. 1909 v Heřmanově Městci. Čerpáno z: *Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek první, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, str. 411.

⁹⁶ Druhá viola hraje v *Christe, Laudamus, Domine et Qui tollis a Agnus Dei*.

dvoulistem.

V prameni lze rozlišit 4 ruce opisovačů. Pramen utvořil jeden hlavní opisovač, ostatní se na tvorbě podíleli v mnohem menší míře.⁹⁷

Na deskách se vyskytuje vodoznak v podobě nápisu *SWIDNITZ* a uherského znaku, pod kterým je nápis *A. Ritschel*.⁹⁸ Podobný vodoznak je také na papíru partu pro tympány, ale nápis *SWIDNITZ* je umístěno pod habsburským znakem⁹⁹ a jméno Ritschel je umístěno zcela stranou tohoto znaku. Vokální party, part prvních a druhých houslí, violový part, hobojoyvé party a též party pro clarini obsahují monogram *AR*.¹⁰⁰ Party pro lesní rohy jsou opatřeny vodoznakem znázorňující oválný erb, který je bohužel špatně viditelný. Vodoznak na klarinetovém partu vyobrazuje písmena *LP*.¹⁰¹ Vodoznaky *AR* a *LP* se mi nepodařilo v příručkách dohledat. Uherský znak používalo v 18. století více papíren, ale díky spojení se jménem Ritschel se výběr ztlačně zužuje na konkrétní papírnu ve Svídnici na Chrudimsku. Právě tuto papírnu vlastnila v druhé polovině 18. století rodina Ritschelova. Vodoznaky vyskytující se v prameni jsou nejvíce podobné vodoznaku z roku 1802, který uvádí Eineder ve své příručce. Jelikož je ale pramen datován rokem 1791,¹⁰² měl by být papír starší, než ze začátku 19. století. Jméno A. Ritschel je navíc podle Zumana spojováno také s papírnou v Benešově nad Ploučnicí. Podle jeho slov papírna v Benešově nad Ploučnicí patřila rodině Ossendorfově, ale v roce 1774 si vzala vdova po P. Ossendorfovi dílovedoucího Antonína Ritschla, syna papírníka ve Svídnici, který papírnu v Benešově vedl až do roku 1789.¹⁰³ Dle mého názoru je však pravděpodobnější, že papír pochází přímo ze Svídnice, protože Heřmanův Městec, ze kterého pramen pochází, je rozhodně mnohem blíže obci Svídnice, než Benešově nad Ploučnicí.¹⁰⁴

2.2.3.2 XVIII.B. 24 (b)

Tento pramen je vložen v tvrdých deskách o rozměrech c. 29,6 x 23,7 cm o přibližné výšce hřbetu 2,5 cm. V levém horním rohu je nalepený štítek s tištěným obrázkem vzepjatého

⁹⁷ Opisovač A: hlavní opisovač. Písařem partů *S, A, T, B, vno I,II, alto vla, ob I,II, clarino I,II, organo*.

Opisovač B: *cor I,II*.

Opisovač C: *Tympano*.

Opisovač D: *Clarinetto I,II*.

⁹⁸ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 12 a Filigrány – 13.

⁹⁹ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 14.

¹⁰⁰ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 15.

¹⁰¹ Viz příloha č. 4 - Filigrány – 16.

¹⁰² Zápis na konci partu *Cornuo 2ndo*, 1791. Tento zápis obsahuje také nečitelný podpis opisovače.

¹⁰³ Zajímavé je, že Benešov nad Ploučnicí je od Svídnice na Chrudimsku poměrně vzdálený. Vzdušnou čarou činí vzdálenost obou obcí přes 140 km.

¹⁰⁴ Vzdušnou čarou je Heřmanův Městec od Svídnice vzdálen 12 km.

Iva v korunovaném erbu a nápisem *MUSEUM REGNI BOHEMIAE*. Na štítku je ručně připsaná současná signatura pramene. V dolním levém rohu desek je Horníkův přepis o provenienci a datu získání pramene: *Král. Vyšehrad (p. A H?) | 190?4 O Horník*. V pravé spodní části desek je tužkou nakreslený otazník. Uprostřed desek je nalepený oválný výřez zřejmě původního titulního listu o velikosti 23 x 14 cm, na němž je napsáno:

Missa = in Dis | a | Canto = Alto = | Tenore = Basso. | Violini = 2 | Violino = Solo in Domine | Violette = 2 = | Viola = Solo in Benedictus | Oboä =2 = | Clarini = 2 = in Dis | Tympani = in Dis et B. | con | Organo. | Del Sigl: Giovanne Wannhall | Ex Mus: | Joan Kuczera¹⁰⁵

Hlasy jsou jednotlivě svázány do složek. Party pro soprán, tenor a bas jsou po 7 listech, part pro alt je 6 listový. Part prvních houslí je na 14 listech a uvnitř složky je navíc vložen dvoulist označený jako *Domine I^{mo} Violino Solo*. Part druhých houslí zabírá listů 13. První viola zabírá 10 listů. Druhá viola má oproti předchozímu prameni svůj vlastní part na samostatném dvoulistě. Hoboje jsou zapsány shodně oba na 5 listech, Clarini každá na 3 listech. Tympány jsou zapsány na 3 listech. Varhanní part zaujímá celkem 12 listů.

Na konci desek je vložen špinavý dvoulist novějšího hladkého papíru bez vodoznaků s tištěnými linkami označený jako *Oboe 2^{do}*. Tento dvoulist však evidentně nepatří k *Misse in Es*.

Pramen pravděpodobně vzniknul pomocí pěti písarů, respektive šesti, započítáme-li i cizorodý novější vložený dvoulist s hobojevým partem z jiné skladby.¹⁰⁶

Na lístku z katalogu ČMH je uvedeno, že pramen pochází z 1. poloviny 19. století. Dataci mohou pomoci filigrány. Na všech listech (kromě novějšího dvoulistu se zápisem 2. hoboje) se vyskytují vodoznaky s vyobrazením půlměsíce s obličejem a šesticípou hvězdou,

¹⁰⁵ Johann Kuczera ,neboli Jan František Kučera byl houslistou regenschorim, hudebníkem a skladatelem duchovní hudby. Jako regenschori působil na pražských kůrech u Sv. Petra, u Sv. Jindřicha a u Sv. Havla. Narodil se asi kolem roku 1745 a zemřel 16. 8. 1836. Čerpáno z publikací: Dlabacz, B.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon Für Böhmen und zum teil auch für Mähren und Schlesien*, 2.band, Praha 1815, sl. 153 – 154. *Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek první, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, str. 780. Na serveru sloužícím pro vyhledávání v archiváliích a fondech Národního muzea opac.nm.cz/opaccmh se vyskytuje Jan František Kuczera jako opisovač 146 hudebnin, z nichž velká část byla označena O. Horníkem jako darem z Vyšehradu. Zda-li působil Kuczera na kůru vyšehradského kostela, není však zcela jasné. Na Vyšehradě stojí kostel Sv. Petra a Pavla. Dlabacz ve svém výše uvedeném slovníku uvádí, že Kuczera působil v kostele sv. Petra Na Poříčí. O Vyšehradě se nezmiňuje ani Dlabacz, ani novější výše uvedený Československý hudební slovník osob a institucí.

¹⁰⁶ Opisovač A: *Canto, Alto*.

Opisovač B: *Tenore, Basso, Vla I, II*.

Opisovač C: *Vno I, Vno Solo, Vno II*.

Opisovač D: *Ob I, II, Clarino I,II, Tympano*.

Opisovač E: *Organo*.

Opisovač F: *Oboe 2* (cizorodý dvojlist).

kteře by podle Alana Tysona mohly pocházet již z období před rokem 1791.¹⁰⁷

2.2.3.3 Prameny k Misse in Es – shrnutí

Weinmann v katalogu Vaňhalových skladeb eviduje celkem 6 mší in Es, ovšem tuto konkrétní mši nezná. Oba dva prameny náleží do Horníkovy sbírky. Pramen, který je na katalogovém čísle označen rozlišujícím písmenkem *a*) za signaturou, je datován na partu druhého lesního rohu rokem 1791 a původem je z Heřmanova Městce. Tento pramen při analýze používám jako výchozí nejen kvůli dataci, ale také kvůli větší homogenosti pramene. Druhý pramen, původem z Vyšehradu, na katalogovém lístku rozlišen za signaturou písmenkem *b*), nelze přesně datovat. Podle filigránů lze však usuzovat, že pramen mohl vzniknout koncem 18. století. Jelikož však určené filigrány nejsou také jednoznačně datovány, je možné, že pramen mohl vzniknout kdykoliv později za života původního vlastníka pramene, Jana Kuczery, který zemřel roku 1836.

2.2.4 Rozšíření zkoumaných Vaňhalových mešních kompozic

Zde popisované prameny, které jsou nyní uloženy v Českém muzeu hudby, jsou rozličné provenience. Jedná se o dva typy sbírek – hudebniny pocházející z klášterních archivů a hudebniny původem z kostelních kůřů. Prameny pocházejí z různých míst území Čech, která jsou navíc vzájemně od sebe značně vzdálená. Dokonce prameny týkající se jedné a té samé mše pocházejí z navzájem vzdálených míst.¹⁰⁸ Instituce, které popisované hudebniny vlastnily, leží od Západních Čech, přes sever a severovýchod Čech až po Pelhřimovsko. Tři hudebniny pocházejí z území Prahy, ale z různých institucí. Takové rozšíření pramenů svědčí o všeobecné oblibě Vaňhalových mší, které byly provozovány jak v kláštřech, tak na kůřech veřejných kostelů.

¹⁰⁷ Viz výše u popisu pramene XXXIII.A.134.

¹⁰⁸ Například prameny ke mši G2 pocházejí z Oseckého kláštera v Západních Čechách, z Bakova nad Jizerou v Severních Čechách a z kláštera Želiv na Pelhřimovsku.

3. Analýza

3.1 Terminologie

Dodržování jednotné terminologie je důležitou součástí pro porozumění textu. Jelikož nejsou termíny používané v hudební analýze striktně a jednotně stanoveny, uvedu zde svou volbu termínů, kterou se budu řídit v analytických kapitolách.

Publikace *Handbuch der musikalischen Gattungen*¹⁰⁹ využívá tři základní termíny pro popis formální struktury zhudebnění mešního ordinária. Jako označení nejvyšší jednotky využívá termín *Meßsatz* (vložit poznámku r Satz – věta). K označení jednotky podřadné tomuto termínu je použito slovo *Abschnitt* (vložit poznámku – r Abschnitt – část, úsek, oddíl) a pro popis ještě drobnějšího útvaru využívá termín *Segment* (vložit poznámku S Segment – segment, úsek).

MacIntyre ve své studii¹¹⁰ používá termín *part* (poznámka: part-část) ve významu nejvyšší jednotky vyskytující se ve členění mešního ordinária. Jako její podřadnou jednotku užívá pojem *movement* (poznámka: movement-věta), kterému jsou podřazeny termíny *section* a *subsection* (poznámka: section-díl, subsection-pododdíl (spíše úsek)).

Pro srovnání zahraniční terminologie s českou jsem vybrala ABC hudebních forem od Lud'ka Zenkla.¹¹¹ V kapitole pojednávající o oratoriu, kantátě a mši používá pro znázornění jednotky členění zhudebnění mešního ordinária pojem *část*. Jednotlivé části se pak skládají s *čísel* a ta se člení na *oddíly*.

Poněvadž z velké části pracuji s MacIntyrovou studií¹¹², rozhodla jsem se vycházet hlavně z jeho terminologie. Pro pojmenování nejvyšší jednotky použiji slovo *část* (*part*), tomuto pojmu podřízené je slovo *věta* (*movement*). Nižší jednotkou je *díl* (*section*) a případně *úsek* (*subsection*). Pro sólové plochy, které nemají charakter věty, jsou kratší a v kontextu zhudebnění nejsou zcela samostatné, budu používat všeobecně známý pojem *vstup*. Takto zvolená terminologie se dle mého názoru hodí pro analýzu mnou vybraných mší, mezi nimiž převažují rozsáhlé kompozice, ve kterých převládá pojetí každé části mešního ordinária jako samostatné jednotky. Ty většinou nejsou dále celé prokomponované, ale často jsou vnitřně členěny na poměrně samostatné, harmonicky i motivicky ucelené věty.

¹⁰⁹ Hochradner, T.: *Messe und Motette*, v: Leuchtmann, H., Mauser, S. (Hrsg.), *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.

¹¹⁰ MacIntyre, B. C: *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor/Mich., 1986

¹¹¹ Zenkl, Luděk: *ABC hudebních forem*, Editio Bärenreiter Praha, 2006

¹¹² viz poznámka 114.

3.2 Hudební analýza

Následující stránky jsou věnovány hudební analýze vybraných menších ordinárií. Zkoumány jsou především otázky celkového strukturování, forem a těch kompozičních prostředků, které nejvíce ovlivňují charakter jednotlivých děl. K základní orientaci ve formální stavbě částí mešního ordinária, ale i k orientaci v drobnějším dělení na věty, případě díly a k jakému textu náleží, slouží tabulky. Tabulky rovněž sledují základní harmonický vývoj, většinou je uvedena jedna základní tónina daného dílu. Značka tóniny se šipkou má představovat případ, kdy ke konci dílu spěje hudba do nové tóniny. Někdy je uvedeno více tónin v rámci jednoho dílu, a to v tom případě, kdy je díl harmonicky méně stabilní a má modulační charakter. V komparačních tabulkách sleduji dále počet taktů mešních částí, případně vět.

U mše G2 jsou dochovány dvě podoby zhudebnění – stručné a slavnostní. V tabulkách jsou v oblasti Kyrie a Gloria záměrně pro porovnání zohledněny obě verze této mše, ale do textu jsem zahrнула v pojednání o Kyrie a Gloria jen delší verzi mše G2, protože je propracovanější a s největší pravděpodobností původní. Jelikož od Credo až do konce zhudebnění nemám kompletní materiály k této delší verzi, zohlednila jsem v textu i v tabulkách pouze kratší podobu mše G2.¹¹³

Výsledky analýz jsou stručně konfrontovány s výsledky dosavadního bádání a tím také zasazeny do širšího kontextu.¹¹⁴

Zkoumané mše odpovídají typu obvyklé koncertantní mše 18. století. Základem takového zhudebnění je sled úseků vzájemně od sebe odlišených v rámci mešních vět a dodržování určitého charakteru: například Laudamus je radostné, Miserere nobis prosebné, Et resurrexit oslavné apod.¹¹⁵ Sborové plochy jsou většinou komponovány spíše deklamačně a homofonně, v závěru vět (Kyrie II, Cum Sancto, Dona nobis pacem) a někdy v Hosanna Vaňhal pracuje často s polyfonií a imitační technikou fugového typu. Poměrně hojně používá Vaňhal sólových ploch v podobě krátkých vstupů, malých árií silně vázaných na sborovou

¹¹³ Kratší verze mše G2 je oproti verzi slavnostnější verzi skutečným hudebním zestručněním, ale i zjednodušením. Kromě Quoniam, které hudebně odpovídá Laudamus slavnostní verze mše G2, není v kratší podobě této mše žádná sólová plocha. V kratší verzi je snaha o redukci ornamentiky a snížení virtuozity. Delší melismatické úseky jsou podkládány textem. Většina zpěvně obtížných oblastí je zcela vypuštěna, nebo pozměněna za účelem zjednodušení. Jelikož se k delší slavnostní podobě mše G2 dochovaly v ČMH dva prameny (i když ne zcela kompletně, ke stručnější verzi mše pouze jeden, a je pravděpodobnější, že spíše došlo k následnému zjednodušení struktury, než ke komponování složitější verze, domnívám se, že delší varianta je původní a kratší verze je zjednodušením, které vzniklo přímo pro potřeby nějakého konkrétního kůru. O pramenech k této mši a jejich provenienci viz kapitola Popis pramenů.

¹¹⁴ Jako základní literatura k tomuto účelu slouží studie MacIntyre, B. C: *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor/Mich., 1986

¹¹⁵ Hochradner, T: Das 18. Jahrhundert, v: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 9: *Messe und Motette*, str. 193

plochu, či častěji samostatnější dvojdílné a velké třídílné sólové árie, které v některých případech dosahují vysoké virtuozity jak v sólovém hlase, tak v houslových partech.¹¹⁶ Jednotlivé hudební vokální díly propojuje Vaňhal instrumentálními ritornely. Méně samostatné sólové plochy jsou ke sborovým připojeny modulační instrumentální mezihrou. Pro koncertantní mše je typické, že nejrozsáhleji je vypracované Gloria. Kyrie, Credo a ostatním částem bývalo věnováno méně pozornosti.¹¹⁷

3.2.1. Kyrie

Kyrie je aklamace známá již v předkřesťanské antice jako holdovací zvolání. Nový misál vykládá aklamaci Kyrie jako hold shromážděné obce Kristu přítomnému v jejich středu.¹¹⁸

Ve všech zkoumaných pramenech je Kyrie vždy komponováno jako třívěté: Kyrie I – Christe – Kyrie II. Zhudebnění jednotlivých vět se však liší. Členění Kyrie na tři věty souvisí s členěním textu na tři části: Kyrie eleison (Pane, smiluj se) – Christe eleison – (Kriste, smiluj se) – Kyrie eleison. Podle Bruce MacIntyry vídeňští skladatelé 18. století chápali Kyrie jako úvodní část, která má nastolit hlavní náladu celé mše. Zároveň stručnost textu nabízela flexibilní pojetí hudební struktury.¹¹⁹

Bruce MacIntyre ve své studii poznamenává, že Kyrie bývala v období druhé poloviny 18. století jedno až třívětá a obvykle využívala kontrastu tutti-solo. V 70. letech 18. století začal vliv sonátové formy vytlačovat styl *concerta grossa*, ale střídání tutti-solo zůstalo. Oproti předchozímu období již pronikalo do hudby homofonní myšlení s pravidelně frázovanými melodiemi a pomalejším harmonickým rytmem.¹²⁰

¹¹⁶ Více viz kapitola Analýza árií.

¹¹⁷ Handbuch, str. 192. Citace viz Seznam zkratk.

¹¹⁸ heslo *Kyrie eleison* v: Berger, R.: *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008

¹¹⁹ MacIntyre, str. 137

¹²⁰ MacIntyre, str. 205

Mše		Struktura				Celkový počet taktů
Text	Kyrie	Christe				Kyrie
Tempo a takt		Andante, 3/4				
Tónina	G dur	D dur -> G dur				G dur
Zhudebnění	špor, homof.	špor, homof.				špor, homof.
Text	Kyrie	Christe				Kyrie
Tempo a takt		Andante, 3/4	Andante, 2/4			Allegro moderato, ala breve
Tónina	G dur	D dur -> G dur	G moll	g moll -> B dur	B dur	G dur
Zhudebnění	špor, homof.	špor, homof.	instr. Introdukce	trio C-A+B		špor, imitace, 3 části Instr. Vstřívěmi
Text	Kyrie	Christe				Kyrie
Tempo a takt		Allegro moderato, C	Andante molto, 2/4			Allegro moderato, ala breve
Tónina	A dur -> E dur	E dur -> H dur -> fis moll	A dur -> D dur -> A dur	E dur	E dur -> H dur	H dur -> E dur
Zhudebnění	špor, homof.	duet C-A	špor, homof.	instr. Introdukce		špor, imitace, 2 části odd. konnou
Text	Kyrie	Christe				Kyrie
Tempo a takt		Allegro, 3/4	Allegro, 2/4			Allegro, ala breve
Tónina	E5 dur	E5 dur	B dur	B dur -> F dur	F dur	E5 dur
Zhudebnění	špor, homof.	špor, homof.	instr. Introdukce	duet C-A		špor, imitace
Text	Kyrie	Christe				Kyrie
Tempo a takt		Allegro, 3/4	Allegro moderato, 2/4			Allegro, ala breve
Tónina	C dur	C dur	a moll -> e moll	e moll + modulate -> a moll		C dur
Zhudebnění	špor, homof.	špor, imitace	špor, homof. zpočátku 5 taktů C-A samostatně, B koloraturní	duet C-A, homofonní		duet C-A, imitace
Text	C/ (edice)					180

Tabulka č. 2

3.2.1.1. Kyrie I

V prvním Kyrie z celkového pohledu převažuje ve zhudebnění sborová sazba s instrumentálním doprovodem.¹²¹ Má úvodový charakter, který se projevuje značnou harmonickou státností a v mnoha případech je alespoň první úsek v pomalém tempu. Melodie není výrazná, spíše má deklamační charakter a probíhá spíše v delších rytmických hodnotách. Pojetí zhudebnění je však v konečném důsledku různé, ať už se to týká tempa, rytmu, nebo různého způsobu zhudebnění jednotlivých dílů, ale ani vlastní dělení na díly není u všech mší úplně stejné.¹²²

Mše G2 má Kyrie I zhudebněné v pomalém tempu a ve 3/4 taktu. Členěno je na tři díly, které jsou určeny především harmonickým plánem. Zatímco první a třetí díl je striktně zakotven v hlavní tónině G dur, střední díl je na dominantní D dur. Na rozdíl od dalších zkoumaných mší není Kyrie I mše G2 kromě harmonického postupu nijak výrazněji členěno a díly se od sebe neodlišují obsazením, ani způsobem zhudebnění. Celé Kyrie I je v této mši pojato jako homofonní v tutti obsazení.

Ve mši A2 je Kyrie I v rychlejším tempu (*Allegro moderato*) a v celém taktu. Je třídílné a od ostatních zkoumaných mší se liší duetovým středním dílem pro soprán a alt. První a třetí díl je homofonním melodickým sborem v hlavní tónině A dur. Střední duetový díl je modulační a na principu mimotonálních dominant moduluje z dominanty E dur do H dur a nakonec do fis moll.

Kyrie I v *Missa in Es* začíná úvodem v pomalém tempu a 3/4 taktu a je ukotveno silně v hlavní tónině Es dur. Následuje kontrastní dvojdílné zhudebnění textu Kyrie v *Allegro* a ve 2/4 taktu, s prvním dílem v Es dur a druhým dílem začínajícím na B dur, ale zakončeným opět pevně v Es dur. Úvodní i rychlé *allegrové* Kyrie je sborové a homofonní.

Kyrie I mše C7 je rovněž v pomalém tempu a ve 3/4 taktu, ale je členěno jiným způsobem, než ostatní mše. Nejprve zazní samostatné homofonní Kyrie, které má funkci klidného úvodu. Probíhá v hlavní tónině C dur a je částečně uzavřené na dominantě. Následuje kontrastní hudební oblast znovu na textu Kyrie, rovněž v C dur. Je však v 2/4 taktu a rychlejším tempu. Od úvodu se liší hlavně tím, že využívá imitační práci s figurativním šestnáctinovým motivem. Figurativní motiv, který prochází postupně všemi hlasy, je od začátku doprovázen zbylými vokálními hlasy, které opakují materiál použitý v úvodu, jen s tím rozdílem, že zaznívá v kratších rytmických hodnotách. Instrumentální doprovod zprvu

¹²¹ Bruce MacIntyre ve své studii potvrzuje dobovou zálibu v nasazení plného orchestru, který může obsahovat taktéž trubky a tympány. (str. 137)

¹²² Viz tabulka č. 2

do značné míry kopíruje vokální hlasy, kdy první housle sledují sopránový part, violoncello a varhany odpovídají partu basovému. Později se instrumentální složka od vokální osvobozuje a figurativní motiv nastupuje nezávisle na vokálních partech. Závěr Kyrie I navazuje na tuto svižnou oblast s figuracemi. Je homofonní, ale v basu stále zní figurativní motiv, který předtím procházel všemi hlasy. V posledních třech taktech dochází k pevnému harmonickému uzavření na C dur.

3.2.1.2. Christe

Christe je větou, kde autor s oblibou využívá sazbu sólových zpěvních hlasů. Není to nic atypického, neboť vídeňští skladatelé se v návaznosti na dlouhou tradici obvykle snažili odlišit Christe od Kyrie. Hudební kontrast je zde vhodný, protože v tomto místě je poprvé v celé mši vzván Bůh-člověk.¹²³ Volba sólových hlasů a jejich případné párování či skupení do tria se v jednotlivých mešních kompozicích liší. Mše G2 pracuje s triem soprán – alt – bas, mše A2 na tomto místě zařazuje altovou árii, mše C7 a *Missa in Es* obsahují duet soprán a altu. Převažuje střední tempo – Andante, u mše C7 je předepsáno Allegro moderato. Zkoumaná Christe jsou všechna ve 2/4 taktu. Mše G2, A2 a *Missa in Es* využívají instrumentální introdukci, C7 jakožto celkově kratší zhudebnění mešního ordinária introdukci nevyužívá a těsněji navazuje na předchozí Kyrie. Introdukce ve všech případech pracují se stejným motivickým materiálem, který poté zní ve vokální složce. Motivický materiál z introdukce je použit jako doprovod k vokální složce Christe pouze u mše G2.

Popisovaná Christe jsou dvojdílná, pouze G2 je třídílné. Mše G2 a C7 má na místě mezihry a dohry ritornel, mše A2 pracuje v oblasti mezihry a dohry pouze s určitými ritornelovými prvky – zazní sestupné figury v houslích. Christe ve mši in Es žádné prvky ritornelu nevyužívá.¹²⁴ Z hlediska volby dur či moll tónin vidíme, že mše A2 a *Missa in Es* pracují s durovými tóninami, které jsou vůči hlavní tónině dominantní, mše C7 má Christe v souběžné tónině mollové a mše G2 v mollové stejnojmenné. (Střední díl u mše G2 je durový, vůči použité tónině g moll jde o souběžnou tóninu B dur.)

Instrumentální složka je v Christe oproti Kyrie I v kontrastní sazbě, což se projevuje tím, že namísto plného orchestrálního tutti je v Christe upřednostněno menší obsazení. Rozhodně jsou vynechány tympány a clariny. Ve mši G2 a *Missa in Es* jsou zařazené do instrumentální složky Christe hoboje. Jistou zvláštností Christe v *Missa in Es* jsou předepsané

¹²³ MacIntyre, str. 195

¹²⁴ Blíže k formě árie viz kapitolu Analýza árií.

dvě violy.¹²⁵ Intimní atmosféry je dosaženo v Christe mše C7, kdy sólový soprán a alt doprovází jen první a druhé housle, a to velmi jednoduše, bez figurací. V mezihře a dohře se naopak zapojují další smyčcové nástroje a houslové party probíhají v šestnáctinových figuracích.

3.2.1.3. Kyrie II

Kyrie II je v zkoumaných kompozicích poměrně jednotné. Ve všech případech je pojednáno jako imitační sborová věta v rychlejším tempu (*Allegro moderato*, případně *Allegro*), v sudém metru (*alla breve*, v případě mše C7 ve 2/4 taktu) a v hlavní tónině.¹²⁶ Mše C7 používá na tomto místě Kyrie, které je shodné s imitačním Kyrie I. V imitační práci mezi zkoumanými kompozicemi jsou zřetelné rozdíly. Kompozičně nejbližší si jsou mše A2 a *Missa in Es*.¹²⁷

Kyrie II jako imitační sborová věta nebylo v 18. století nic neobvyklého. Tato tradice přetrvávala z předešlého období. Chránová hudba se stala během 18. století poslední oblastí, kam mohl zasahovat kontrapunktický styl. Polyfonní zpracování se používalo na konci vět.¹²⁸ MacIntyre informuje, že věta Kyrie II v daném období často přesahuje délku 100 taktů a obvykle se vrací hlavní tónina mše.¹²⁹ Kyrie II postavené na hlavní tónině se vyskytuje ve všech zkoumaných mešních kompozicích. Přes 100 taktů má Kyrie II mše G2 a *Missa in Es*. Mše A2 a C7 jsou v tomto ohledu stručnější.¹³⁰

3.2.2. Gloria

Gloria je rozměrnou částí mešního ordinária, která je umístěna před bohoslužbou slova a má funkci oslavy Ježíše Krista. Gloria je původně jeden z raně křesťanských hymnů a formálně se jedná o zřetězené holdovací aklamace vítěznému Kristu.¹³¹ Jak Bruce MacIntyre píše, vídeňští skladatelé zachovávali v mešní části Gloria poměrně velkou volnost ve členění textu do jednotlivých vět.¹³²

¹²⁵ V obou zkoumaných pramenech. Dvě violy jsou v této mši předepsány také u *Laudamus Te, Domine Deus Agnus* a v *Dona nobis pacem*.

¹²⁶ Viz tabulka č. 2.

¹²⁷ Podrobnější analýzou imitační techniky se v této práci nezabývám.

¹²⁸ *Handbuch*, str. 193. Citace viz Seznam zkratk.

¹²⁹ MacIntyre, str. 199

¹³⁰ Kyrie II mše G2 trvá 159, u *Missa in Es* dokonce 164 taktů. Naproti tomu u mše A2 trvá jen 88 taktů a celkově stručnější mše C7 má Kyrie II o délce 56 taktů.

¹³¹ Heslo *Gloria* v: Berger, R: *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008

¹³² MacIntyre. Tvzení dokládá tabulkou 7-1 na straně 214. Do tabulky zahrnul mše, které byly předmětem jeho studie, včetně 3 Vaňhalových: C7 (M. 64), G4 (M. 65) a spornou F3 (M. 66).

Vícevětost mešní části Gloria nebylo v druhé půlce 18. století ničím novým. Byl to průvodní znak číselné mše,¹³³ která byla podle MacIntyry běžná již na konci 17. století v Itálii a ve Vídni.¹³⁴ Vídeňští skladatelé 18. století zhudebňovali Gloria až deseti samostatnými větami.¹³⁵ Hlavním sjednocujícím prostředkem je harmonie, resp. tónina a jen výjimečně i tematicko-motivický materiál. I v případě rozsáhlých kompozic je tonální plán pečlivě vyvážený a posléze dospěje zpět k hlavní tónině mše.¹³⁶

Mnou vybrané mše mají Gloria poměrně rozsáhlé, a to zejména díky tomu, že plně využívají možnosti textu Gloria, který je celkově rozsáhlejší než ostatní texty mešního ordinária, pokud nepočítáme Credo. Délka je ale přesto u zkoumaných mší rozdílná. Nejkratší Gloria má celkově stručněji pojatá mše C7, trvá přes 300 taktů. Počtem taktů se navzájem podobají mše G2 a *Missa in Es* o délce přes 800 taktů. Mše A2 v této oblasti stojí někde uprostřed se svou délkou necelých 600 taktů.

Jak vyplývá z tabulek,¹³⁷ pojetí zkoumaných mší se v některých ohledech liší, mnohé věty jsou však zhudebněny podobným způsobem. Mše C7 a A2 zpočátku jednotlivé verše textu zhudebňují stručněji než mše G2 a *Missa in Es* a hudebně nejsou tyto verše pojímány jako uzavřené věty.¹³⁸ Ať už jsou ale textové oblasti zhudebněny jako jedna věta, nebo jsou hudebně uchopeny jako vyšší část celku, většinou zachovávají obdobný princip obsazení a fungují na principu kontrastu solo-tutti. Začátek Gloria je vždy sborový a homofonní, *Laudamus* obvykle používá nějakou formu sólového obsazení a *Gratias* je opět sborovou homofonní oblastí, a podobně. Obdobně funguje střídání rychlejšího a pomalejšího tempa, ovšem to se spíše projevuje v rámci celých vět, nikoli dílů.¹³⁹ Všechna zkoumaná Gloria jsou uzavřena slavnostně pojatým *Cum Sancto*. Ve mši G2, C7 a v *Missa in Es* jde o fugu. Mše A2 polyfonní uzavření této mešní části vynechává, ale uchyluje se k fanfárovitému homofonnímu závěru a dává přednost jasnému a harmonicky velmi pročištěnému zvuku v plném obsazení.

¹³³ orig. *Cantata Mass*

¹³⁴ MacIntyre, str. 207. Odkazuje zde na práci Mary Nicole Schnoebelen: *The Concerted Mass at San Petronio in Bologna cca 116-1730: A Documentary and Analytical Study*, Ph.D. diss, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1966, str. 205

¹³⁵ MacIntyre, str. 207

¹³⁶ MacIntyre, str. 223

¹³⁷ Viz tabulka č.3a, 3b a 3c.

¹³⁸ V tabulkách je takový případ značen přerušovanou čarou. Uzavřená věta je vždy orámována zleva i zprava plnou tlustou čarou.

¹³⁹ Tak tedy zatímco mše G2 a *Missa in Es* střídají rychlejší tempo s pomalejším již od začátku Gloria s každou změnou textové oblasti, ve mši A2 a C7 je tomu až po odeznění většího množství textu.

Mise		Struktura									
Text	Gloria	Počet taktů	Laudamus		Počet taktů	Gratias		Počet taktů			
Tempo a takt	Moderato, 3/4	(20)	D dur		(55)	D dur		(8)			
Tónina	G dur		sbor, homof.			sbor, homof.					
Zhudebnění											
Text	Gloria		Laudamus			Gratias					
Tempo a takt	Allegro moderato, 3/4	134	Andante, 2/4		128	Allegro moderato, alla breve		144			
Tónina	G dur -> D dur D dur G dur		C dur -> G dur G dur C dur			G dur -> D dur D dur -> g moll G dur					
Zhudebnění	sbor, homof.		duet C-A			sbor, homof.					
Text	Gloria		Laudamus			Gratias					
Tempo a takt	Allegro moderato, alla breve		h moll -> E dur		52	A dur E dur A dur		43			
Tónina	A dur E dur E dur		sbor, homof.; modulační			sbor, homof.					
Zhudebnění	sbor, homof.										
Text	Gloria		Laudamus			Gratias					
Tempo a takt	Allegro, 3/4	89	Andante, 2/4		90	Allegro moderato, 3/4		91			
Tónina	Es dur -> B dur B dur -> Es dur		B dur -> F dur F dur B dur			Es dur Es dur B dur -> Es dur					
Zhudebnění	sbor, homof.		sólový kvartet, homof.			instr. sbor, homof.					
Text	Gloria		Laudamus			Gratias					
Tempo a takt	Allegro moderato, C		G dur -> a moll		(12)	a moll -> F dur		(13)			
Tónina	C dur	(11)	duet C-A, modulační			sbor, homof.					
Zhudebnění	sbor, homof.										

Tabulka č. 3a

Text	Domine Deus Rex	Počet taktů	Domine Deus Agnus		Počet taktů	suscipe		Počet taktů
Tempo a takt	D dur	(16)	G dur		(58)	G dur		(58)
Tónina	D dur		sbor, homof.			sbor, homof.		
Zhudebnění								
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante, 3/4	95	g moll -> B dur		28	B dur -> g moll		28
Tónina	D dur D dur -> A dur A dur -> D dur		sbor, homof.			sbor, homof.		
Zhudebnění	instr. D dur D dur -> A dur A dur -> D dur							
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante molto, alla breve	159	Adagio, 3/4		61	e moll -> a moll		61
Tónina	D dur E dur + D dur		sbor, homof.			sbor, homof.		
Zhudebnění	instr. D dur E dur + D dur							
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante, 2/4	158	As dur -> Es dur		87	As dur As dur		87
Tónina	c moll Es dur -> c c moll		sbor, homof.			sbor, homof.		
Zhudebnění	instr. c moll Es dur -> c c moll							
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante, 2/4	(30)	Adagio, 3/4		(102)	Adagio, 3/4		(102)
Tónina	F dur C dur		Es dur + Es dur + modulační			Es dur + modulační		
Zhudebnění	instr. F dur C dur -> F dur		g moll a moll a moll			sbor, homof.		
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante, 2/4		Adagio, 3/4			Adagio, 3/4		
Tónina	F dur C dur		Es dur + Es dur + modulační			Es dur + modulační		
Zhudebnění	instr. F dur C dur -> F dur		g moll a moll a moll			sbor, homof.		
Text	Domine Deus Rex		Domine Deus Agnus			suscipe		
Tempo a takt	Andante, 2/4		Adagio, 3/4			Adagio, 3/4		
Tónina	F dur C dur		Es dur + Es dur + modulační			Es dur + modulační		
Zhudebnění	instr. F dur C dur -> F dur		g moll a moll a moll			sbor, homof.		

Tabulka č. 3b

Mše		Struktura										Počet taktů	Celkový počet taktů		
Text	G2 "brevis"	Quoniam					Cum Sancto ... amen					Amen	129	383	
Tempo a takt		Andante, 2/4					Adagio, 3/4					Allegro, alla breve			X
Tónina	C dur	C dur -> G dur	C dur -> G dur			G dur -> D dur	G dur	modulace, e moll	G dur	X	G dur	X			
Zhudebnění	Introdukce	duet C+A					sbor, homof.	sbor, imitace	sbor, fúgový typ	sbor, imitace	X				
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Andante, 2/4												Allegro, alla breve		
Tónina	C dur	C dur -> G dur	G dur -> d moll	C dur -> F dur -> C dur									G dur		
Zhudebnění	Introdukce	árie T										sbor, imitace	sbor, homof.		
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Andante, 2/4												Allegro moderato, alla breve		
Tónina	A dur	A dur -> E dur	E dur	A dur									G dur		
Zhudebnění	Introdukce	árie T										sbor, homof.	sbor, homof., fanfárovitý		
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Allegro moderato, 2/4												Allegro, alla breve		
Tónina	Es dur	Es dur -> B dur	f moll -> c moll	Es dur									G dur		
Zhudebnění	Introdukce	árie B										sbor, imitace	X		
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Allegro, 3/4												Allegro, alla breve		
Tónina	C dur	C dur	G dur	C dur									C dur	X	
Zhudebnění	Introdukce - varh. Solo	sbor, homof., ritornel - varh. Solo										sbor, fúgový typ	X		
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Allegro, 3/4												Allegro, alla breve		
Tónina	C dur	C dur	G dur	C dur									C dur	X	
Zhudebnění	Introdukce - varh. Solo	sbor, homof., ritornel - varh. Solo										sbor, fúgový typ	X		
Text	Quoniam												Amen		
Tempo a takt	Allegro, 3/4												Allegro, alla breve		
Tónina	C dur	C dur	G dur	C dur									C dur	X	
Zhudebnění	Introdukce - varh. Solo	sbor, homof., ritornel - varh. Solo										sbor, fúgový typ	X		

Tabulka č. 3c

3.2.2.1. Gloria

U zkoumaných mší je první věta Gloria vždy sborová a homofonní. Žádná ze zkoumaných mší nevynechává zhudebnění prvního verše Gloria in excelsis Deo a nezačíná tedy až textem Et in terra pax. Význam textu – Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj lidem dobré vůle – přímo vybízí k slavnostnímu rozeznění celého předepsaného obsazení. Z hlediska tempa se zhudebnění pohybuje od Moderata po Allegro. Metrum, tempo ale i délka a struktura se ve všech zkoumaných případech výrazně liší. Setkáváme se jak s rozsáhlými uzavřenými větami, tak i se „stručnějším“ pojetím, jež úvodní verš zapojuje do delší prokomponované plochy.

Posledně zmíněným typem je například Gloria mše C7 v rozsahu 11 taktů, které poměrně plynule navazuje na nadcházející duet Laudamus. Celá věta končí až úsekem se sólovou basovou árií s textem Domine Deus Agnus.

Obdobně je řešeno Gloria mše A2. Je sice delší než zhudebnění textu ve mši C7 (33 taktů) a lze je členit na tři harmonicky odlišné oblasti, rozhodně ale nejde o uzavřenou větu. Spíše se jedná o úsek plynule navazující na Laudamus a končící textem Gratias. Neuzavřenost úseku Gloria podporuje i fakt, že končí na dominantní tónině.

Naopak začátek Gloria ve mši G2 o délce 134 taktů je skutečně uzavřenou větou, která se dělí ještě na tři díly. Jsou utvářeny především harmonicky v souslednosti hlavní tónina – dominantní tónina – hlavní tónina. Toto řešení a rozsah první oblasti textu v mešní části Gloria plně odpovídá značné slavnostnosti této kompozice. Podobné řešení lze pozorovat v případě *Missa in Es*, jejíž úvodní verše jsou zhudebněny ve formě dvojdílné homofonní sborové věty o 89 taktech. Tematicko-motivický materiál je strukturován do dvou dílů odlišených především tonálním plánem.¹⁴⁰

Laudamus te

Verše Laudamus te až Glorificamus te představují přímé oslavování Boha, které bývá zhudebněno jako samostatná hudební věta, eventuálně dvě. Obvykle tvoří kontrast k předchozímu tutti v podobě komornějšího, sólového obsazení a větším důrazem na melodiku. Takové zhudebnění nebylo u vídeňských skladatelů 18. století ničím neobvyklým¹⁴¹ a ve vybraných Vaňhalových kompozicích je nacházíme rovněž. Ve mši G2 je složeno ve formě rozsáhlého (128taktového) třídílného duetu pro soprán a alt s výraznou

¹⁴⁰ Viz tabulka č. 3a

¹⁴¹ MacIntyre, tabulka na straně 214

introdukcí. Obdobným způsobem pracuje Missa in Es, kde po introdukci následuje třídílný sólový kvartet, se střední dílem na dominantě. Celá věta je tvořena 90 taktů. Zhudebnění věty u obou výše zmíněných mší je radostného charakteru v durové tónině. Ve mši G2 je na tomto místě dán prostor virtuozitě a koloraturám. Missa in Es je v tomto ohledu střídmější, rozhodně ale nezapře sólový charakter využitím 16tinových not a místy klenutých melodických oblouků, i když bez odvážnějších kolorатурních melismat.

I v případě začlenění Laudamus te do širšího kontextu, jaké jsme pozorovali u mše A2 a C7, si lze všimnout změny sazby na sólové plochy. Potvrzuje to mše C7 s 12ti-taktovým duetem sopránů a altů a redukcí instrumentálního doprovodu pouze na smyčce a varhany.

Mše A2 je v tomto ohledu odlišná a nepoužívá v Laudamus žádné sólové vstupy, zůstává ve sborovém tutti obsazení. Strukturálně je ve funkci středního modulačního dílu propojující krajní textové oblasti Gloria a Gratias.

3.2.2.2. Gratias

Textově verše Gratias plynule navazují na chvalozpěv předchozí části a jeho zhudebnění není jednotné. Někdy skladatelé upřednostňovali spojení Gratias do jedné věty s Laudamus nebo byl text Gratias součástí mnohem delší plochy.¹⁴² V případě vybraných mší je Gratias zhudebněno v durové tónině a v mírně rychlém tempu (*Allegro moderato*) a využívá homofonní sbor. V dalších parametrech (metrum, členění textu, sazba) se však liší.

Missa in Es je zde ze všech zkoumaných mší nejpropracovanější. Gratias zde trvá 91 taktů a je v této mši dvojdílné. Na rozdíl od ostatních mší je započato instrumentální introdukcí, motivicky spojenou s dalším průběhem. Po prvním sborovém dílu a mezihře začíná druhý díl Gratias krátkým sólovým vstupem sopránů a altů, na který teprve po osmi taktů opět navazuje celý sbor. Mezihra a dohra plochu ozvláštňují houslovými figuracemi, které si jsou navzájem podobné, třebaže jsou každá v jiné tónině.

V podobě samostatné věty se také vyskytuje 144 taktů dlouhé Gratias ve mši G2. Na rozdíl od Gratias v Missa in Es však není hudebně tak rozmanité. Rozdělení na tři díly je tvořeno spíše harmonickým vývojem, než že by se jednalo o motivické kontrasty či změny v obsazení. Mezihra, která odděluje první díl od druhého, nemá funkci ritornelu, resp. nepodobá se dohře na konci věty.

Ve mši C7 a A2 stojí Gratias ve funkci nesamostatného dílu vyššího celku – věty, kterou jsme popsali výše. V obou těchto mších se jedná o homofonní sbor. Pojetí dílu Gratias

¹⁴² MacIntyre, například tabulka na str. 214

se však v těchto mších liší. Zatímco ve mši C7 se jedná o „průchozí“ modulační díl směřující k další textové oblasti, ve mši A2 se uzavírá celá výše popsaná věta v hlavní tónině mše.

3.2.2.3. Domine Deus Rex coelestis

Další část hymnu Gloria tvoří několik invokací Boha,¹⁴³ což skladatele obvykle vedlo k rozdělení textu a střídání sazby včetně sólových ploch. Rozdělení a distribuce sól však není jednotná. MacIntyre uvádí ve své studii, že v Domine Deus Rex coelestis je obvykle použito vokální sólo, ať už se jedná o samostatnou větu, či nikoliv.¹⁴⁴ V případě stručnějších mší se Domine Deus Rex coelestis objevuje v rámci delších textových ploch zhudebněných v jedné větě. Kromě mše C7, kde tato oblast navazuje na předešlé zhudebnění textu a tudíž používá stále nezměněné Allegro moderato, je to také oblast pomalého tempa. Mše G2 a Missa in Es mají předepsané Andante, mše A2 potom Andante molto.

Mše C7 má text Domine Deus Rex coelestis jako jediná ze zkoumaných mší zhudebněn jako nesamostatný díl v rámci věty popsané výše. Jedná se o malou dvoudílnou tenorovou árii o délce 30 taktů, která není striktně samostatná, ale navazuje na předcházející sbor a nadcházející basovou árii. Díly jsou rámovány instrumentálním ritornelem umístěným před prvním dílem, mezi prvním a druhým dílem a na konci druhého dílu. Tato árie propluje ze subdominantní F dur v prvním dílu k hlavní tónině celé mše C dur ve druhém dílu. Závěrečný ritornel se navrácí k tónině F dur. Na árii Domine Deus Rex poté bezprostředně po závěrečném ritornelu navazuje motivicky příbuzný malá basová dvoudílná árie s textem Domine Deus Agnus Dei s prvním dílem v d moll, druhým v a moll. Oba díly jsou propojeny instrumentální introdukcí, ale nejsou zde použity ritornely.¹⁴⁵

Ostatní zkoumané mše pojímají Domine Deus Rex shodně jako samostatnou větu v podobě sólové árie s instrumentální introdukcí. Výběr sólového hlasu je různý (soprán, tenor, bas), rozdílné je také použití metra. Rozsah a strukturace árie se v jednotlivých zhudebněních rovněž liší.¹⁴⁶ Instrumentální doprovod je pojat také různě. Missa in Es a mše G2 zde počítají s plným obsazením orchestru, mše A2 je řešena komorněji a zapojeny jsou pouze smyčce s varhanami.

¹⁴³ *Domine Deus, Rex coelestis,*
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

¹⁴⁴ MacIntyre, str. 245

¹⁴⁵ Viz tabulka č. 3b

¹⁴⁶ O sólové árii více v kapitole Analýza árií.

3.2.2.4. Domine Deus Agnus Dei a Qui tollis

Věta Domine Deus Agnus Dei ve zkoumaných mešních kompozicích působí jako oblast větší volnosti v členění a vyzdvihování určitých částí textu. MacIntyre ve své studii eviduje pouze jediný případ samostatně zhudebněného Domine Deus Agnus Dei, zároveň ale neuvádí žádný příklad samostatného zhudebnění textu ve spojení Domine Deus Agnus Dei – Qui tollis. Z jeho názorné tabulky vyplývá, že naprostá většina zkoumaných kompozic text Domine Deus Agnus Dei od následujícího Qui tollis odděluje, a navíc Domine Deus Agnus Dei bývá součástí hudebního materiálu společně s Domine Deus Rex coelestis, jak jsem již uvedla výše.¹⁴⁷ MacIntyre uvádí, že Qui tollis obvykle stojí zvlášť od Gloria a vyznačuje se harmonickou nestabilitou, což je dáno významem prosebného textu: *Ty, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi; ty, který snímáš hříchy světa, přijmi naše prosby. Ty, který sedíš po pravici Otce, smiluj se nad námi.* Slovu „miserere“ – smiluj se – je obvykle přikládána velká důležitost a skladatelé užívají různých způsobů pro jeho zdůraznění. Obvykle se tak děje pomocí disonancí.¹⁴⁸

Ze čtyř studovaných mší J. K. Vaňhala vyhovuje naznačenému „vídeňskému“ úzu pouze mše C7. Verše Domine Deus Agnus Dei zde jsou pojaty jako ne zcela samostatná 20tiktaktová basová árie, která navazuje na předchozí tenorovou ne úplně samostanou árii Domine Deus Rex coelestis, jež odděluje instrumentální pasáž. Zakončeno je slavnostním homofonním sborem za tutti instrumentálního doprovodu 4 takty na textu „filius Patris“ v základní tónině C dur. Následující Qui tollis je striktně odděleno kontrastním tempem i rytmem.¹⁴⁹ Jedná se o klidně plynoucí větu s homofonním akordickým sborem a harmonickým instrumentálním doprovodem. Napětí je dosaženo pomocí harmonické nestability, chromatiky a modulace. Text je členěn na dva hlavní díly, které jsou dále rozděleny pauzou na dva úseky. Rozdělení textu vypadá schematicky takto: Qui tollis – miserere, Suscipe – qui sedes (s navazujícím miserere). Mezi prvním a druhým dílem a také na konci druhého dílu je zařazen instrumentální ritornel se stupnicovými běhy v prvních a druhých houslích.

Ostatní tři zkoumané mše představují v kontextu vídeňské mešní tvorby pozoruhodnou výjimku, neboť shodně spojují text Domine Deus Agnus a Qui tollis do jedné věty a rovněž shodně předepisují tempové označení Adagio. Mše G2 a A2 je tato oblast v kontextu celého

¹⁴⁷ Jediným případem vídeňské mše, kdy Qui tollis zakončuje hudební blok ve spojení s Domine Deus Rex je podle MacIntyry *Missa in D* od Marianne von Martínez. Hudební blok zde začíná na samém začátku textu Gloria a končí první částí textu Qui tollis. Pro podrobnosti viz MacIntyre, tabulka č. 7-1 na str. 214.

¹⁴⁸ MacIntyre, str. 295

¹⁴⁹ Viz tabulka č. 3b

zhudebněného mešního ordinária postavena na mollové stejnojmenné tónině vůči hlavní tónině celé mše. Ve mši G2 se jedná o dosti kratší zhudebnění, než ve mši A2.¹⁵⁰

Missa in Es je v pojetí tohoto textu odlišná jak tóninou, tak rozsáhlostí. Oproti zbylým zkoumaným kompozicím začíná instrumentální introdukcí, která motivicky nesouvisí s nadcházející vokální složkou, ale působí jako instrumenální doprovod, instrumentální ritornel a závěr. Vůči hlavní tónině mše se zde uchýlil skladatel ke IV. stupni – As dur. Samotná vokální složka věty není nijak zvlášť rozsáhlá, ale pomocí instrumentálních ritornelů je toto zhudebnění co do počtu taktů nejdelší Domine Deus Agnus s Qui tollis ze všech zkoumaných kompozic.

3.2.2.5. Quoniam

Quoniam je svým charakterem oslavný text, prostřednictvím něž přímo oslovujeme Boha – Ježíše Krista a vyjadřujeme jeho svatost a svrchovanost.¹⁵¹ Je oblastí, ve které se ke zhudebnění textu používají virtuózní sóla s instrumentální introdukcí. Přes 2/3 MacIntyrem zkoumaných kompozic používá vokální sólo v Quoniam, a to podle jeho slov zřejmě kvůli zdůraznění slova „solus“ – jediný.¹⁵² Vokální sólo na tomto místě má i svůj formotvorný význam, neboť předcházející Qui tollis a miserere, stejně jako následující Cum Sancto, bývá obvykle sborové. Tudíž je vhodné zde použít vokální sólo jako kontrastní plochu.

Tradici sólového pojetí této věty sledují mše G2, A2 a Missa in Es. Mše C7 zde sólovou árii nemá, což odpovídá stručnějšímu a jednoduššímu charakteru celé této mše s menším počtem sólových ploch. Strukturování Quoniam v C7 je třídílné, v základní tónině C dur se středním dílem na dominantě. Tvarování této allegrové věty a celkový zvuk sborové sazby jsou navíc ozvláštněny varhanním ritornelovým sólem, které zazní nejprve ve funkci instrumentální introdukce, poté jako ritornelová mezihra po odeznění prvního i druhého vokálního dílu a rovněž ve funkci instrumentálního závěru po doznění třetího vokálního dílu. Takové varhanní ritornelové sólo se v ostatních zkoumaných mších nevyskytuje.

Mše G2 a A2 obsahují v Quoniam shodně tenorovou árii v tempu Andante a 2/4 taktu. Obě jsou rovněž strukturovány třídílně, ačkoliv v chrámové hudbě je obvyklejší forma dvoudílná. Obdobné rysy, i když rychlejší tempo, má Quoniam v Missa in Es,¹⁵³ jež je pro

¹⁵⁰ Viz tabulka č. 3b

¹⁵¹ *Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.*

¹⁵² MacIntyre, str. 304

¹⁵³ Quoniam v Missa in Es má střední díl oproti krajním dílům poměrně krátký. Zpracovává však stejně jako zbylé díly celý text Quoniam.

sólový bas. Zajímavou pozici má na tomto místě viola, která je zde nezávislá na varhanním partu, opouští status basového nástroje a snaží se ve virtuóznosti konkurovat prvním houslím. Třídílné zpracování Quoniam by mohlo naznačovat Vaňhalovu oblibu tohoto pojetí Quoniam a potvrzovat tak i jeho pravděpodobné autorství v případě Missy in Es.¹⁵⁴

3.2.2.6. Cum Sancto

Text Cum Sancto jako závěr celé mešní části Gloria odkazuje na trojjedinost Boha. Jelikož Gloria je celkově koncipována jako oslava Ježíše Krista, v této větě se text uzavírá souvislost Ježíše s Duchem svatým a Bohem – Otcem.¹⁵⁵ Projevuje se zde tendence závěr mše komponovat polyfonně. Jak uvádí Bruce MacIntyre, jde o tradiční způsob kompozice této věty, kterou vídeňští skladatelé 3. čtvrtiny 18. století stále preferovali. Fugové zhudebnění zde bylo nejlepším způsobem pro vyjádření nadčasového pojetí věčné slávy Boha.¹⁵⁶ Tato věta je komponována v hlavní tónině mše, což je pochopitelné, neboť uzavírá celou mešní část Gloria.

Jako jediná mezi zkoumanými kompozicemi, mše A2 je na tomto místě zhudebněna pomocí homofonního sboru. Tato oblast zaznívá v hlavní tónině A dur a je členěna na dva tempově a rytmicky kontrastní díly. První díl je Andante ve 3/4 taktu a hudba setrvává staticky na A dur. Druhý díl zhudebňuje pouze poslední slovo Amen. Je živější, označený Allegro moderato a v taktu alla breve. Navíc není harmonicky statický, ale z A dur vybočí na dominantu E dur a k mimotonální dominantě h moll. Sbor je homofonní, deklamační a připomíná fanfáry. Fanfárovitost zde byla jistě použita jako slavnostní zakončení mše namísto častějšího polyfonního zhudebnění. Celkový rozsah Cum Sancto s Amen ve mši A2 je 129 taktů.

Ostatní vybrané mše jsou zhudebněny polyfonně a sledují formální strukturu typu fugy. Mše G2 po imitačním Cum Sancto plynule zařazuje homofonní sborové Amen, které potvrzuje hlavní tóninu mše G dur. Mše C7 a Missa in Es slovo Amen od zbylého textu takto výrazně neodděluje.

Ve způsobu kontrapunktické práce si jsou nejbližší Cum Sancto ze mše C7 a G2. Zde skladatel zvolil nástup vokálních hlasů v pořadí bas, tenor, alt, soprán. Hlavním rozdílem mezi těmito zhudebněními v nástupu jednotlivých instrumentálních partů je v postavení violy. Ve mši C7 nastupuje společně s tenorem, kdežto ve mši G2 je součástí basové linky a

¹⁵⁴ Více v kapitole Analýza árií.

¹⁵⁵ *Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

¹⁵⁶ MacIntyre, str. 304

nastupuje se zpěvním basem. Nástupy jednotlivých hlasů přicházejí pravidelně. Nový hlas začíná vždy po odeznění hlavního tématu při nástupu protivěty v hlase, který nastoupil již dříve, jedná se o prostou imitaci. Poměrně odlišná je ve větě Cum Sancto Missa in Es. Pořadí nástupu vokálních hlasů je soprán, alt, tenor, bas. Hlasy zde nenastupují až po odeznění celého hlavního tématu v předcházejícím hlase, nýbrž jsou v imitaci umělé.

Všechny zkoumané mše s polyfonním Cum Sancto využívají hoboje a clariny k určité harmonizaci a tím oslabují polyfonní pojetí věty. Imitační motivy hrají tyto nástroje jen místy.

3.2.3 Credo¹⁵⁷

Mešní část Credo je textově nejdelší část mešního ordinária a vyjadřuje vyznání víry.¹⁵⁸ Vídeňští skladatelé věnovali Credo mnohem méně své představivosti, než jak to dělali v jiných částech mše. Kromě kompozice Et incarnatus tíhli k plynulému, praktickému zhudebnění. Bylo to dáno délkou textu a charakterem textu – sled dogmatických tvrzení. Ryze funkční zhudebnění podporovalo také postavení Creda, které tvoří hranice mezi dvěma částmi mše tím, že uzavírá bohoslužbu slova, po níž následuje eucharistie. Jednoduchost Creda je také do určité míry dána tradicí. Credo v gregoriánském chorálu je většinou sylabické a bez zdobení.¹⁵⁹ Přesto však může být zhudebnění Creda v 18. století co do délky a počtu úseků velmi různé.¹⁶⁰

V naprosté většině případů jsou Creda v krátkých i dlouhých mešních kompozicích strukturovaná alespoň na tři samostatné textové oblasti: Credo – Et incarnatus – Et resurrexit s převahou kontrastního zpracování střední části. Začátek Creda bývá rychlého tempa, sudého rytmu, durové tóniny a orchestr zní v plném obsazení. Et incarnatus naproti tomu bývá většinou pomalé, o něco málo často častěji v sudém než lichém metru¹⁶¹ a mollové tónině. Orchestr je zde obvykle v menším obsazení. V oblasti Et resurrexit dochází často k návratu rychlého tempa, durové tóniny a plného obsazení orchestru. Metrum skladatelé volili s podobnou frekvencí jak třídobé, tak dvoudobé.¹⁶²

Kompozice, které byly středem mého zájmu, dodržují všeobecně nejvíce rozšířené rozčlenění textu na tři oblasti. Jednotlivá zhudebnění člení text na nižší jednotky, které nejsou

¹⁵⁷ Ke komparaci od Creda až po Agnus Dei jsem byla nucena u mše G2 použít pramen zprostředkovávající kratší verzi mše, neboť prameny k slavnostnější variantě jsou nekompletní.

¹⁵⁸ Heslo *Credo* v: Berger, R.: *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008

¹⁵⁹ Čerpáno z MacIntyre, str. 319

¹⁶⁰ Handbuch, 192. Citace viz Seznam zkratk.

¹⁶¹ V MacIntyrovým průzkumech se jedná o pomer 3:4.

¹⁶² Základní strukturu Creda popisuje MacIntyre na str. 320 a přikládá názornou tabulku členění textu č. 8-1 na str. 321.

u všech zkoumaných mší stejné. Nejčlenitější je oblast závěrečné oblasti – Et resurrexit. Způsob zhudebnění jednotlivých oblastí se navzájem liší, značné rozdíly mezi kompozicemi jsou patrné i v rámci jedné textové oblasti.¹⁶³ Přesto mají vybrané kompozice společné znaky. Ve zkoumaných mešních částech Credo se nevyskytují polyfonní plochy a na první pohled převažuje sborová homofonie. V případech, kde se vyskytují sólové plochy, se často jedná o kratší sólové vstupy orámované sborem. Výjimku tvoří mše A2, v níž věnuje skladatel Credo mnohem více pozornosti, než u ostatních zkoumaných mší. Nejenže obsahuje celkově více sólových vstupů, než jak je tomu u zbylých mší, navíc zařazuje ve větě Et incarnatus soběstačný sólový duet. Vyšší výskyt sólových ploch a případně nějaké kompaktní sólové věty lze předpokládat u delší verze mše G2, která svými rozměry napovídá, že byla zamýšlena pro slavnostní příležitost. Kratší verze mše G2 je celkově oproti ostatním vybraným mším velmi stručná, jinak tomu není ani v Credo. Pracuje pouze s kratšími sborovými větami bez sólových ploch, které nejsou dále kontrastně členěné, rozděleny jsou pouze harmonicky.

Vybrané mešní kompozice se od sebe liší také různým počtem taktů části Credo. Nejdelší je Missa in Es o délce 312 taktů. O něco kratší je mše A2 s rozsahem 270 taktů a C7 se 221 takty. Nejstručnější je kratší verze mše G2, která trvá jen 128 taktů. (Pro srovnání délka Credo rozsáhlejší verze mše G2 je 409 taktů!)

3.2.3.1. Credo

První oblast textu Credo in unum Deum¹⁶⁴ je vlastním vyznáním víry v Boha. Jedná se o poměrně rozměrný text, kterému skladatel obvykle nevěnuje speciální pozornost. Zkoumané mše jsou na tomto místě zhudebněny v základní tónině, mírně rychlém tempu a tvořeny jsou homofonním sborem. Výjimkou je zhudebnění této oblasti ve mši A2, ve které skladatel využil vnitřní členění textu a zdůraznil vybrané úseky dvěma po sobě jdoucími sólovými vstupy. První úsek je sólovým sopránovým vstupem na textu „Et in unum...“, navazuje na něj altový sólový úsek s textem „Deum de Deo“.¹⁶⁵ Zhudebněním těchto úseků pomocí sóla chtěl skladatel nejspíš zdůraznit oblast textu, která se týká jedinečnosti Boha a přispět tak k slavnostnějšímu charakteru mše.

¹⁶³ Viz tabulka č. 4a a 4b.

¹⁶⁴ *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.*

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

¹⁶⁵ Viz tabulka č. 4a.

Mše		Struktura				Počet taktů	Et incarnatus				Počet taktů
Text		Credo					Et incarnatus				
Tempo, takt	G2 "brevis"	G dur	D dur	G dur	G dur	C dur	G dur	D dur			
Tónina		sbor, homof.				sbor, homof.					
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, homof.					
Text		Credo	Et in unum	Deum de Deo	per quem	Et incarnatus					
Tempo, takt	A2	Allegro moderato, alla breve				Adagio molto, alla breve					
Tónina		A dur -> E dur	E dur -> fis moll	fis moll	A dur	e moll -> E dur					
Zhudebnění		sbor, homof.	sólový vstup C	sólový vstup A	sbor, homof.	duet C+A					
Text		et ex Patre natum				Crucifixus					
Tempo, takt	Missae in Es	Allegro moderato, alla breve				Adagio, 3/4					
Tónina		ES dur	B dur + modlace -> c moll	C moll -> Es dur	As dur -> Es dur	B moll -> Es dur	As dur	Es dur -> As dur			
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, homof.					
Text		Qui propter nos homines				Crucifixus					
Tempo, takt	C7 (edice)	Allegro moderato, 3/4				Adagio, 3/2					
Tónina		C dur	G dur	a moll	C dur	F dur		c moll			
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, homof.					

Tabulka č. 4a

Mše		Struktura				Počet taktů	Et exspecto resurrectione				Počet taktů	Celkový počet taktů
Text		Et in spiritu					Et exspecto resurrectione					
Tempo, takt	G2 "brevis"	Allegro moderato, 3/4				Adagio, 3/4						
Tónina		G dur	D dur		G dur	sbor, homof.						
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, homof.						
Text		Et resurrexit	Et iterum	Et in spiritu	Qui cum patre	Et unam Sanctam						
Tempo, takt	A2	Allegro moderato, alla breve				Adagio, 3/4						
Tónina		A dur -> E dur	E dur -> fis moll	fis moll -> A dur	A dur -> D dur	A dur						
Zhudebnění		sbor, homof.	duetový vstup C+A	sólo vstup T	sólo vstup B	sbor, homof.						
Text		Et resurrexit				Et unam Sanctam						
Tempo, takt	Missae in Es	Allegro moderato, alla breve				Adagio, 3/4						
Tónina		Es dur	Es dur	Es dur	B dur	c moll						
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, homof.						
Text		Et resurrexit				Et exspecto resurrectione						
Tempo, takt		Allegro, 3/4				Adagio, 3/4						
Tónina		C dur	G dur + modlace -> a moll	a moll	F dur	C dur	-> G dur jen 4 takty		C dur			
Zhudebnění		sbor, homof.				sbor, chromaticky, C posunutý, zbytek homof.						

Tabulka č. 4b

3.2.3.2. Et incarnatus

Et incarnatus je duchovním středem Credo, kde je popisováno jedno z největších křesťanských tajemství¹⁶⁶: „*Skrze Ducha svatého přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem.*“¹⁶⁷ Zhudebňovaná textová oblast je zde významně kratší než předchozí i následující a význam textu přímo vybízí ke zdůraznění pomocí vokálního sóla.

U zkoumaných mší je Et incarnatus kontrastně odlišeno od předchozí oblasti zejména výrazným zpomalením tempa na Adagio. Stručná pojetí zhudebnění, která pozorujeme u mše C7 a u kratší verze mše G2, vytváří menší kontrast a ponechávají sborové obsazení. Mše C7 pouze upozorňuje na text „Crucifixus“ nápadnou změnou tóniny z F dur do c moll.

Jiná je situace ve mši A2 a v Misse in Es. Společné jim je využití instrumentální introdukce a sólové plochy. Jak již bylo uvedeno výše, ve mši A2 je text Et incarnatus pojat jako duetová věta sopránu a altu. Tento duet je dvojdílný s houslovými ritornely, které využívají vokální motivický materiál a zároveň jsou typické šestnáctinovými figuracemi. Ritornel se vyskytuje v tomto duetu celkem třikrát, což je u dvojdílné formy typické. Poprvé ve funkci instrumentální introdukce, poté ve funkci mezihry a nakonec jako instrumentální závěr. Ve vokální složce je kladen důraz na slovní spojení „ex Maria“, které je charakteristické velkým vzestupným a následně sestupným intervalovým skokem. Podobně jako u mše C7 je ve mši A2 zdůrazněn text „Crucifixus“, kde je využita kontrastní mollová tónina a chromatické postupy v harmonii.

Missa in Es je v oblasti Et incarnatus koncipována jako věta se střídáním sazby tutti-solo. Sólové vstupy jsou zde sopránové a vždy zhudebňují text Et incarnatus, zatímco Crucifixus je sborové. Formálně se jedná o dvojdílnou větu stmelenu instrumentálním ritornelem motivicky příbuzným s vokální složkou na místě instrumentální introdukce, mezihry a dohry. Podle očekávání jsou sólové vstupy ozdobnější než plochy sborové, ale nejedná se o nějaké výrazně virtuózní vstupy. I v této mši je zdůrazněno slovní spojení „ex Maria“, které je oproti konci předcházející fráze nasazeno o kvartu výš. Nejedná se ale o tak výrazný prvek, jaký spatřujeme na stejném textu u mše A2. Text „Crucifixus“ je podtržen v misse in Es při prvním zaznění mollovou tóninou a v obou zazněních je využito chromatiky v harmonii.

¹⁶⁶ MacIntyre, str. 320

¹⁶⁷ *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est.*

3.2.3.3. Et resurrexit

Et resurrexit je závěrečnou větou mešní části Credo. Text¹⁶⁸ je podobně obsáhlý jako začátek Credo, a proto je většinou sylabicky podložený. MacIntyre ve své studii upozorňuje, že v některých mešních kompozicích Mozarta a Haydna, ale také právě ve Vaňhalových mších, je na začátku Et resurrexit použita úvodní melodie a stejný doprovod jako v Credo, které se mohou v průběhu Et resurrexit vracet v podobě jakéhosi „refrénu“.¹⁶⁹

Ve všech zkoumaných kompozicích se vrací hudební materiál ze začátku první věty této části, který je jen mírně upravený hlavně z důvodu podložení textu, takže dochází místy k vypouštění nebo nastavování frází a ke změnám rytmizace. Navrací se také rychlejší tempo a původní takt. Zaznívá opět homofonní tutti sbor a plné orchestrální obsazení.

Ve mši G2 je Et resurrexit téměř totožné se začátkem Credo, ale některé fráze jsou z důvodu podložení textu nastavovány, a proto je Et resurrexit oproti začátku mešní části Credo poněkud delší.

V ostatních zde popisovaných mších jsou rozdíly mezi Et resurrexit a Credo trochu větší. Výrazným prvkem ve mši C7 je zdůraznění textu *Et expecto resurrectionem* – „očekávám vzkříšení“. Zde na ploše 4 taktů dochází k radikálnímu zvolnění tempa, které je provázeno náhlou a výraznou chromatičností a harmonickou neukotveností. Původní nálada a tempo se vrací na textu *Et vitam venturi saeculi*, kde se věta uzavírá na hlavní tónině C dur.

Et resurrexit v Misse in Es je oproti první větě prodlouženo na textu *Et vitam s Amen* o jakýsi dovětek, který je zde hudebně ve funkci pevného utvrzení hlavní tóniny Es dur.

Mše A2 má ze zkoumaných mší nejoriginálnější zpracování Et resurrexit, což je patrné již z prvního pohledu do tabulky.¹⁷⁰ Podobně jako ve větě Credo, ohraničuje zde homofonním sborem sólové vstupy. Homofonní sbor v Et resurrexit zde využívá hudební materiál sboru z věty Credo, ale sólové vstupy se s těmi z Credo neshodují. Text *Et iterum venturus* využívá duetový vstup sopránů a altů, který probíhá v E dur a ke konci zmoduluje do fis moll. *Et in spiritum* patří sólovému tenorovému vstupu, který se odehrává ve fis moll, a pak v A dur. Následuje sólový basový vstup na textu *Qui cum patre* v A dur a v D dur. Všechny sólové vstupy jsou tvořeny motivickým materiálem, který je využit také ve sborové sazbě.

¹⁶⁸ *Et resurrexit tertia die secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.*

¹⁶⁹ MacIntyre, str. 362

¹⁷⁰ Viz tabulka č. 4b.

Homofonní sbor v tutti se vrací na textu *Et unam*. Celá věta se nakonec uzavírá poměrně dlouhým utvrzováním tóniky A dur na *Et vitam* s amen v podání homofonního, u Amen až fanfárovitého sboru.

3.2.4. Sanctus

Text Sanctus byl bohuslužebně užíván již v synagogách při obřadech v sobotu ráno (tzv. keduša) a záhy byl přejat křesťany do modlitby církevní obce. V průběhu 4. a 5. století se stalo Sanctus součástí eucharistické modlitby a bylo doplněno žalmovým veršem Benedictus a orámováno aklamací Hosanna.¹⁷¹ Mešní část Sanctus souvisí s obřadem pozdvihování a proměňování.¹⁷² Ve zkoumaných kompozicích se člení na tři oblasti zhudebnění textu: Sanctus – Benedictus – Hosanna, přičemž Hosanna v případě zkoumaných mší zaznívá dvakrát, jednou po Sanctus, podruhé po Benedictus.¹⁷³ Z důvodu praktických a z důvodu krátkého textu bývá tato mešní část poměrně krátká, většinou rozsahem něco málo přes 100 taktů. Zatímco Sanctus bývá vyhrazeno sylabickému sborovému zhudebnění, více lyrické a důležité Benedictus obvykle patří vokálním sólistům.¹⁷⁴ Skladatelé většinou střídali metrum od věty k větě. Nejčastějšími metry jsou C a $\frac{3}{4}$ takt. Od 70. let 18. století se začal objevovat také takt $\frac{2}{4}$.¹⁷⁵

3.2.4.1. Sanctus

Text první věty Sanctus¹⁷⁶ je poměrně stručný a uspořádaný je do dvojverší. Věta je obvykle sborová a homofonní a bývá často složena jak z pomalého, tak z rychlého dílu.¹⁷⁷ Této dobové tradici odpovídají i mnou zkoumané mše. Kromě mše Es dur se jednoznačně dělí na dva tempově a rytmicky odlišné díly. První díl je v pomalém tempu a $\frac{3}{4}$ rytmu, druhý díl, zhudebnující text *Pleni sunt* je ve $\frac{2}{4}$ rytmu a v Allegru.

Missa in Es se zde od ostatních zhudebnění odlišuje. Její Sanctus je předepsáno v Adagio a alla breve a vokální složce předchází krátká instrumentální introdukce, ve které je motivický materiál shodný s následující vokální složkou přednesen ve viole a v hobojích.

¹⁷¹ Heslo *Sanctus* v: Berger, R.: *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008

¹⁷² Roku 1600 bylo předepsáno, že elevace se smí konat po 1. Hosanna a Benedictus se bude zpívat až po elevaci. Od té doby se Benedictus někdy mylně chápal jako samostatný prvek mešního repertoáru. Čerpáno z hesla *Sanctus* v Bergerově liturgickém slovníku, citace viz Seznam literatury.

¹⁷³ Viz tabulka č. 5a a 5b.

¹⁷⁴ MacIntyre, str. 475

¹⁷⁵ MacIntyre, str. 421

¹⁷⁶ *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.*

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

¹⁷⁷ MacIntyre, str. 475

Housle mají pouze doprovodný charakter. Text není hudebně členěn jako u ostatních kompozic a neodděluje kontrastně Pleni sunt od zbylého textu.¹⁷⁸ I s introdukcí trvá pouhých 16 taktů, což je v porovnání se zbylými kompozicemi i s celou rozlohou mše velmi málo. Zhudebnění textu Sanctus a Pleni sunt je velmi krátké a nijak nečleněné, celé postavené na hlavní tónině Es dur.

Ostatní zkoumaná zhudebnění Sanctus jsou navzájem podobně dlouhá, trvají necelých 40 taktů. Sanctus ve mši G2 začíná v hlavní tónině G dur, která přejde k dominantě D dur. Text Pleni sunt je zhudebněný v A dur, posléze přejde zpět do G dur. V rámci posledních pěti taktů zhudebnění zazní i text Hosanna. Sanctus ve mši C7 rovněž začíná na hlavní tónině, zde na C dur a Pleni sunt je zhudebněno na dominantě G dur. Tudíž není zcela harmonicky uzavřené a připravuje nástup Hosanna. Mše A2 má Sanctus v hlavní tónině A dur a Pleni Sunt je harmonicky svižnější – z A dur přejde k dominantě D dur a ještě se znovu stihne vrátit do A dur.

3.2.4.2. Benedictus

Text Benedictus¹⁷⁹ je pouze jedním stručným veršem. Byl obvykle zhudebněn jako samostatná věta, protože struktura téměř každé mešní části Sanctus je založena na předpokladu, že Benedictus následuje po pozdvihování.¹⁸⁰ Většinou je Benedictus vyhrazeno vokálním sólistům. Nejčastěji jde o sopránové nebo tenorové sólo, duet, či kvartet. Asi jedna pětina z MacIntyrem zkoumaných skladeb má Benedistus sborové.¹⁸¹

U mnou zkoumaných kompozic je Benedictus kromě mše C7 třídílné s instrumentální introdukcí. Vyjma mše G2 je u všech kompozic na tomto místě využita sólová plocha. Probíhá v středním tempu, zde ve všech případech Andante. Kromě mše G2, která je v $\frac{3}{4}$ taktu, jsou všechna zhudebnění Benedictus v taktu $\frac{2}{4}$. Zkoumaná Benedictus jsou postavena vůči hlavní tónině mše na subdominantě, pouze Missa in Es zhudebňuje tuto větu na dominantě.

Ve mši G2 je Benedictus sborové, homofonní, s instrumentální introdukcí. Instrumentální introdukce přináší tematický materiál. Mezi prvním a druhým dílem zhudebnění Benedictus je instrumentální mezihra, která pracuje s motivickým materiálem hlavního tématu a působí jako ritornel.

¹⁷⁸ Viz tabulka č. 5a.

¹⁷⁹ *Benedictus qui venit in nomine Domini.*

¹⁸⁰ MacIntyre, str. 419, též viz poznámka č. 176.

¹⁸¹ MacIntyre, str. 422, viz též tabulka 9-3 na str. 423.

Mše A2 a Missa in Es zařazují na tomto místě árie. Benedictus mše A2 je basovou árií, v Missa in Es se jedná o árii altovou.¹⁸²

Mše C7 má Benedictus pojaté jako duet sopránů a altů a začíná tematickou instrumentální introdukcí. Oproti ostatním zkoumaným Benedictus se formálně liší, jelikož je jednoznačně dvojdílná bez náznaků třídílnosti. První a druhý díl je oddělen instrumentální spojkou. Hlavní tónina se vrací až po modulaci v druhém dílu.

3.2.4.3. Hosanna

Po celé období, kterému se věnoval Bruce MacIntyre ve své studii, většina skladatelů používala stejné Hosanna I jako Hosanna II.¹⁸³

Kromě mše G2 je Hosanna u zkoumaných kompozic samostatnou oblastí, která zaznívá ve stejné podobě jak po Sanctus, tak po Benedictus. V případě mše G2 však zaznívá v rámci posledních několika taktů každé z těchto vět pokaždé v jiné podobě.¹⁸⁴

U ostatních mší je Hosanna samostatnou větou a zní ve sborové, polyfonní sazbě, která pracuje s imitací. Zní v hlavní tónině celé mše a průběh je v rychlém tempu - Allegro a dvoudobém rytmu. Mše C7, A2 a Missa in Es jsou si způsobem zpracování Hosanna navzájem blízké. Tyto kompozice jsou formovány jako fugato a jsou zakončeny homofonní sazbou. Mše C7 a A2 mají dokonce shodný způsob nástupu imitujících hlasů v pořadí soprán, alt, tenor a bas. Missa in Es má nástup hlasů v pořadí alt, soprán, bas, tenor. Smyčcové nástroje a varhany se ve všech třech polyfonních Hosanna účastní imitace a postupují colla parte s některým s vokálních hlasů.

¹⁸² K áriím viz kapitola Analýza árií.

¹⁸³ Čerpáno z MacIntyre, str. 475

¹⁸⁴ Ve větě Sanctus je Hosanna 5- taktové, navazuje plynule na Pleni sunt. Od Benedictus odděleno korunou, trvá 9 taktů.

Text	Sanctus	Pleni sunt	Hosanna	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 3/4	Allegro, 2/4		
Tónina	G dur → D dur	A dur → G dur		38
Zhudebnění	sbor, převážně spojeno s homof., rytmická Pleni, imitace posledních 5 t.			
Text	Sanctus	Pleni sunt	Hosanna	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 3/4	Allegro, 2/4	viz Hos 2	
Tónina	A2	A dur + modulace → D dur → A dur		36 (bez Hos)
Zhudebnění	sbor, homof. sbor, homof.			
Text	Sanctus	Hosanna	Hosanna	Počet taktů
Tempo, takt	Adagio, alla breve	viz Hos 2		
Tónina	Es dur	Es dur		16 (bez Hos)
Zhudebnění	krátká instr. introdukce	sbor, homof.		
Text	Sanctus	Pleni sunt	Hosanna	Počet taktů
Tempo, takt	Adagio, 3/4	Allegro, 2/4	viz Hos 2	
Tónina	C dur	G dur		39 (bez Hos)
Zhudebnění	sbor, homof. sbor, homof.			

Tabulka č. 5a

Text	Benedictus	Hosanna	Počet taktů	Celkový počet taktů
Tempo, takt	Andante, 3/4	Počet bez Hos. Počet Hos.		
Tónina	C dur → G dur G dur	C dur → G dur C dur	98	145
Zhudebnění	instr. sbor, homof. spojeno s Ben. V rámci posledních 9 t.			
Text	Benedictus	Hosanna	Počet bez Hos. Počet Hos.	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 2/4	Allegro, alla breve		
Tónina	D dur → A dur A dur → D dur	A dur	125	27 (2x)
Zhudebnění	instr. sbor, imitační, fugato			
Text	Benedictus	Hosanna	Počet bez Hos. Počet Hos.	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 2/4	Allegro, alla breve		
Tónina	Es dur → B dur B dur → Es dur	Es dur	115	36 (k2)
Zhudebnění	instr. sbor, imitační, fugato			
Text	Benedictus	Hosanna	Počet bez Hos. Počet Hos.	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 2/4	Allegro, 2/4		
Tónina	F dur → C dur	B dur → F dur	82	22 (k2)
Zhudebnění	instr. duet C-A, homof. C-A, homof. sbor, imitační			
Text	Benedictus	Hosanna	Počet bez Hos. Počet Hos.	Počet taktů
Tempo, takt	Andante, 2/4	Allegro, 2/4		
Tónina	F dur → C dur	B dur → F dur	82	22 (k2)
Zhudebnění	instr. duet C-A, homof. C-A, homof. sbor, imitační			

Tabulka č. 5b

3.2.5. Agnus Dei

Agnus Dei obvykle uzavírá hudební část mše. Většina skladatelů volí efektivnost v poměrně krátkých větách. Spoléhají na formální stereotypy a nepoužívají mnoho rétorických figur. V návaznosti na tradici ze 17. století, skladatelé zhudebňují Agnus často jako dvě propojené oblasti: Agnus Dei a Dona nobis pacem. Mešní část Agnus Dei je obvykle nejkratší částí mše o průměrné délce okolo 87 taktů. Delší Agnus Dei mají obvykle fugové Dona nobis pacem.¹⁸⁵

Mnou zkoumané kompozice mají mešní část Agnus delší než MacIntyrem uvedený průměr, všechny jsou dlouhé více než 160 taktů. Je to dáno více jak dvojnásobnou délkou Dona nobis pacem oproti Agnus Dei. Agnus Dei je harmonicky propojeno s Dona nobis, přestože jinak jsou tyto oblasti svým zpracováním navzájem kontrastní.¹⁸⁶ Agnus Dei je vždy spíše akordické, deklamační, v pomalém tempu. Dona nobis je ozdobnější, melodičtější, ve svižném tempu.

3.2.5.1. Agnus Dei

Hudební struktura Agnus Dei odpovídá trojímu zopakování textu.¹⁸⁷ Obvykle je Agnus Dei zhudebněno v pomalém tempu a není harmonicky zcela uzavřené, plynule přechází k jinak zcela kontrastnímu Dona nobis.¹⁸⁸ Tomuto všeobecně dodržovanému dobovému úzu odpovídají i mnou zkoumané kompozice. Všechna zhudebnění Agnus Dei jsou v pomalém tempu, harmonicky jsou otevřené a pracují s trojím zopakováním textu. Zpracována jsou ve 3/4 taktu, pouze mše G2 má zde předepsaný takt celý. Vyskytují se zde dva různé typy tónin, na kterých je text postavený. Agnus Dei je ve mších G2 a C7 započat v mollové stejnojmenné tónině vůči tónině hlavní, u mše A2 a Missy in Es se jedná o hlavní tóninu. Ve všech případech se jedná o homofonní sbory, které jsou deklamační. Text „Miserere nobis“ Vaňhal zdůrazňuje mollovou tóninou a chromatickými postupy. Ve mši C7 je „Miserere“ výrazné tím, že začíná oproti předešlé frázi vysokým skokem, ze kterého pak melodie postupuje sestupně. Obdobným způsobem je zpracováno Agnus Dei v Misse in Es. Chromatika a sestupná tendence „miserere“ je výrazným prvkem rovněž ve mši G2. Ve mši A2 je text „miserere“ zpracován z hlediska pohybu melodie více staticky, ovšem s použitím chromatiky, ale ke konci fráze je melodie sestupná, zejména vždy u slova „nobis“.

¹⁸⁵ MacIntyre, str. 479

¹⁸⁶ Počet taktů, harmonický průběh, tempová označení a označení taktu viz tabulka č. 6.

¹⁸⁷ *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, (Dona nobis pacem).

¹⁸⁸ MacIntyre, str. 481

3.2.5.2. Dona nobis pacem

Text *Dona nobis pacem* byl nahrazen za poslední prosbu *miserere nobis* v trojverší *Agnus Dei* ve středověku, kdy se účastníci bohoslužby začali zdravít pozdravením pokoje.¹⁸⁹ *Dona nobis pacem* je chápáno jako hudební finále mše. S příchodem tohoto textu dochází k návratu hlavní tóniny mešní kompozice a ke zrychlení tempa oproti předcházejícímu *Agnus Dei*. Často se vyskytuje zhudebnění v podobě fugy. V polovině 18. století bylo obvyklé, že skladatelé na tomto místě znovu používali hudební materiál z některých předchozích vět. Nejčastěji se jedná o opětovné použití hudby z *Kyrie*, ale použit může být materiál z konce *Gloria* nebo z *Creda*.¹⁹⁰

Zkoumané mše mají *Dona nobis pacem* oproti *Agnus Dei* v rychlejším tempu a dochází také ke změně taktu.¹⁹¹ Návrat hudebního materiálu z jiné části mše jsem zaznamenala pouze u mše C7. To je ovšem dáno charakterem celé mše C7, která je celkově oproti ostatním zde popisovaným mším motivicky více propojená. Ostatní kompozice používají pro *Dona nobis pacem* nový motivický materiál. Zhudebnění tohoto textu se v jednotlivých mších od sebe liší.

Ve mši G2 a A2 je *Dona nobis pacem* třídílné se zpěvným melodickým tématem. Každý díl začíná přednesem tematického materiálu společně sólovými hlasy sopránů a altů, po kterém tematický materiál opakuje a dále rozvádí homofonní sbor v tutti. Přestože jsou si tato zpracování navzájem velmi podobná, liší se pojetím instrumentálního doprovodu. V *Dona nobis pacem* mše G2 první housle v sólových plochách zdůrazňují melodickou linku tematického materiálu a v oblasti sborové doprovázení prostřednictvím figurací. Druhé housle mají oproti prvním houslím méně figurací. Jako první housle se chová viola. Zajímavostí je zde i druhá viola, která postupuje s první violou v terciích.¹⁹² Ve mši A2 zastávají první i druhé housle funkci figurativního doprovodu. Viola zde není zcela samostatná a kopíruje chod basové linky zastoupené varhanami. Dechy se v obou zmíněných mších zapojují jen v úsecích se sazbou tutti.

Missa in Es pracuje v *Dona nobis pacem* s polyfonní sazbou na fugovém principu. Tato věta je čtyřdílná a každý díl začíná novým nástupem hlasů. Jako první nastupuje vždy soprán s altem. Tyto hlasy probíhají většinou společně bez vzájemných imitací. Tenor se připojuje

¹⁸⁹ Heslo *Agnus Dei* v: Berger, R.: *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008

¹⁹⁰ Čerpáno z MacIntyre, str. 515

¹⁹¹ Viz tabulka č.6.

¹⁹² Druhá viola má v prameni s kratší verzí mše G2 (XV.F.326) vlastní part pro všechny části mešního ordinária. Většinou hraje s první violou colla parte, ale někdy obsahuje vlastní hudební materiál. V prameni XXXIII.A.134 se žádný violový part nedochoval, ale podle pramene XL.A.266 se slavnostním zhudebněním *Kyrie et Gloria*, jenž rovněž s druhou violou počítá, lze usuzovat, že použití druhé violy byl záměr skladatele.

v prvním díle a třetím díle imitačně po 4 taktech, ve druhém a čtvrtém díle nastupuje společně s ostatními hlasy. Bas v prvním díle začíná oproti sopránu s altem se zpožděním 8 taktů, v ostatních dílech nastupuje se sopránem a altem společně. Polyfonní charakter vzniká kromě imitací také tím, že některé hlasy začínají svůj vstup v dlouhých hodnotách a některé naopak osminovým motivem. Konec třetího dílu však postupně polyfonní sazbu zcela opouští a končí v akordické homofonní sazbě. Poslední, čtvrtý úsek je již čistě homofonní a je uzavřen akordickým závěrem.

Mše		Struktura						Počet taktů	Celkový počet taktů
Text	G2	Agnus Dei						26	135
Tempo, takt		Adagio, C							
Tónina		g moll → d moll	d moll → B dur	B dur → D dur					
Zhudebnění		sbor, homof.							161
Text	A2	Agnus Dei						55	133
Tempo, takt		Andante molto, 3/4							
Tónina		A dur → E dur	fis moll	fis moll + modulace → E dur					
Zhudebnění		sbor, homof.							
Text		Agnus Dei							
Tempo, takt	Missa	Adagio, 3/4						48	141
Tónina		Es dur	B dur → f moll	f moll → B dur					
Zhudebnění		sbor, homof.							
Text	C7 (edice)	Agnus Dei						49	126
Tempo, takt		Adagio, 3/4							
Tónina		c moll	g moll	Es dur					
Zhudebnění		sbor, homof.							175
Text		Dona nobis						133	188
Tempo, takt		Allegro moderato, 3/8							
Tónina		A dur → E dur	E dur	A dur → E dur	A dur				
Zhudebnění		homof., hlasý sesk. ve dvojitých, C+A vždy napřed samostatně							
Text		Dona nobis							
Tempo, takt		Allegro, alla breve						141	189
Tónina		Es dur → B dur	B dur → c moll	c moll	B dur → Es dur				
Zhudebnění		sbor, imitace							
Text		Dona nobis						126	175
Tempo, takt		Allegro, 2/4							
Tónina		C dur	a moll	C dur	C dur	sbor, homof.; housle opakují imitační motiv			

Tabulka č. 6

3.2.6. Shrnutí

Stručným srovnáním zkoumaných mší a jejich zasazením do kontextu doby zjišťujeme, že se Jan Křtitel Vaňhal výrazně neodlišuje od dobových zvyklostí. Vybrané mešní kompozice jsou v mnoha ohledech zpracovány podobným způsobem. Přesto lze na malém vzorku Vaňhalovy tvorby pozorovat určité ustálené osobní postupy i značnou skladatelskou zručnost, hlavně v polyfonních větách. Pro vynesení jednoznačného stanoviska o Vaňhalově originalitě, na kterou rád upozorňuje ve svých studiích Bruce MacIntyre,¹⁹³ by bylo potřeba hlubší zkoumání mnohem většího počtu kompozic jak Vaňhalových, tak jeho současníků. Ale i ze zde předkládané stručné sondy do Vaňhalovy mešní tvorby lze usuzovat na některé zvláštnosti.

Za povšimnutí stojí obliba tvarování sólových árií směrem k třídílnosti, protože třídílné duchovní árie nebyly mezi Vaňhalovými současníky běžné. Naopak zcela podle dobové tradice rád využívá instrumentální ritornely. Zajímavé je použití dvou viol v některých větách obou verzí mše G2 a v *Misse in Es*. Naproti tomu ve mši C7 a ve mši A2 je viola ve funkci basového nástroje a většinou kopíruje pohyb varhanního doprovodu.

Nejstručněji je pojednána mše C7 a také zkrácená verze mše G2. Delší verze G2 je naopak pravděpodobně velmi rozsáhlá, nekompletnost materiálů však nedovoluje hlubší zkoumání.¹⁹⁴ *Missa in Es* je velice slavnostního charakteru. Dokládá to časté použití sólových ploch, instrumentálních introdukcí a celkově delší trvání jednotlivých vět, než u zbylých vybraných kompozic.

V rámci zkoumaných mší je největší rozmanitost ve způsobu zhudebnění a členění textu v mešní části *Credo*. Tato rozmanitost se projevuje ve všech jeho větách: *Credo – Et incarnatus – Et resurrexit*. Rozmanitost je dána různými použitými sólovými ploch, častým drobením na menší díly či dokonce vstupy, poměrnou harmonickou živostí, případně i změnami metra a tempa.

Nejvíce jednotný způsob zhudebnění i členění lze naopak pozorovat v *Agnus Dei*, což je patrně dáno textem a funkcí této oblasti. Text je velmi stručný a skládá se z trojího opakování *Agnus Dei*. Stručnost a jednoduchost prostředků na tomto místě zvyšuje kontrast s nadcházejícím velkolepým závěrem s textem *Dona nobis pacem*.

V otázce autorství *Missy in Es* bych se přikláněla k tomu, že ji komponoval Vaňhal. Lze takto usuzovat zejména z hlubšího zkoumání árií. *Missa in Es* vykazuje podobné kompoziční znaky

¹⁹³ MacIntyre, B. C: *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor/Mich., 1986
MacIntyre, B. C: *Johann Baptiste Vanhal and the Pastoral Mass Tradition; Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge, 1966

¹⁹⁴ Rozdíl mezi delší a kratší verzí mše G2 viz kapitola Popis pramenů.

s ostatními mešními kompozicemi, například tíhnutí k třídílnému řešení árií. Rovněž podobně jako ve mši G2 jsou předepsány dvě violy v některých větách. Pro jisté stanovení autorství by však bylo nutné provést hlubší analýzu všech částí Missy in Es a porovnat tuto mši s větším množstvím autorsky potvrzených Vaňhalových mešních kompozic, případně učinit srovnání s mešní tvorbou Vaňhalových současníků.

3.3 Analýza árií

Jednou z forem, které Jan Vaňhal používá ve zhudebnění mešního ordinária, je sólová árie (nazývaná též duchovní nebo chrámová árie, z němčiny Kirchenarie). V této kapitole se budu věnovat podrobnější analýze vybraných tenorových árií ze mše A2, G2 a z Missy in Es. Mši C7 jsem kvůli jejímu celkovému charakteru (viz níže) z analýzy vynechala. Kromě Quoniam a Domine Deus Rex se ve zvolených mešních kompozicích nevyskytují árie navzájem shodného obsazení na konkrétní stejný text. Výběr sólového obsazení v jednotlivých áriích u všech zkoumaných mší je z hlediska zhudebnění určitých oblastí textu nejednotný. Alespoň částečné vzájemné shody v obsazení duchovní árie v jednotlivých mešních zhudebnění jsou pouze v Christe u mše C7 a Missy in Es (duet C+A), Quoniam ve mších G2 a A2 (tenorové árie) a Domine Deus Rex ve mši C7 a Misse in Es (tenorová árie). K analýze jsem si zvolila právě árie na text Quoniam ze mší G2 a A2. Ze Missa in Es byla vybrána jediná tenorová árie – Domine Deus Rex coelestis.

Vlastní analýze zvolených árií předesílám stručný úvod o podobě árie v duchovní, respektive liturgické hudbě od počátku 18. století do doby Vaňhalovy.

3.3.1. K formě tzv. chrámové árie

Na konci 17. a v první polovině 18. století byly v duchovní hudbě používány dvě hlavní podoby árie, které vycházely z ritornelové formy: tzv. jednoduchá (einfache) a rozšířená (erweiterte) aria da chiesa, která se liší od známé formy „da capo“.¹⁹⁵ Jednoduchá árie obsahovala dva sólové vstupy a tři ritornely, rozšířená tři sólové vstupy a čtyři ritornely. Jednoduchá duchovní árie se podle Bacciagaluppiho dá ještě rozlišit na árii s těžištěm na začátku¹⁹⁶ anebo s těžištěm na konci¹⁹⁷ podle toho, zda je hlavní váha ve skladbě na jejím začátku nebo na konci. Model árie s těžištěm na začátku pracuje s „provedením“ hudebního materiálu již v prvním dílu. Po ritornelu nastupujícím po prvním díle začíná nový díl hlavním tématem ve vedlejší tónině a následuje modulace. K návratu hlavního tématu však již nedojde a pokračování je odlišné. Další možností je, že do hlavní tóniny zmoduluje před druhým dílem již sám ritornel, tudíž může začít druhý díl opět v hlavní tónině s reprízou hlavního tématu. Třetí, avšak pro sólovou árii ne tolik typickou možností řešení, je umístění hlavního hudebního dění na závěr věty, do druhého dílu. Ve druhém dílu dojde k přednesu

¹⁹⁵Bacciagaluppi, C.: *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter 2010, str. 60 - 63

¹⁹⁶„kopflastige“ Kirchenarie

¹⁹⁷„endlastige“ Kirchenarie

počátečního motivu ve vedlejší tónině, až poté dochází k návratu do hlavní tóniny. Návrat nepřichází tedy ve druhém ritornelu, nýbrž až ve druhém díle.¹⁹⁸ MacIntyre ve své studii hovoří o stavbě typické dvojdílné árie a typické třídílné árie zkoumaného období. Jak u dvoudílných, tak u třídílných árií bývá obvykle každý vokální díl orámován instrumentálním ritornelem.¹⁹⁹ Schéma formální struktury třídílné árie, jak ho uvádí MacIntyre, obsahuje na začátku prvního dílu a po každém dalším dílu ritornel, tedy celkem 4 ritornely.

Přístupu k duchovní árii v mešní kompozici v dalším období se věnuje Bruce MacIntyre. Ve své studii píše, že nejčastější formou uzavřených sólových čísel v mešní tvorbě období let 1740 – 1783 je stále dvojdílná árie.²⁰⁰ Formálně se jedná o opakování první části (dílu A). Dvojdílné árie se skládají ze dvou vokálních dílů a v každém zazní celý text. První moduluje do příbuzné tóniny, druhá se navrácí k tónice a obě jsou uzavřeny úplnou kadencí. Obvykle oba sólové vstupy ohraničuje instrumentální ritornel, který je zde ve funkci introdukce, mezihry a závěru, tedy jde o stejný princip, který popisuje ve své práci Bacciagaluppi.²⁰¹ Tento ritornel často sdílí motivický materiál s vokální složkou. Starší generace však měla podle MacIntyry sklony k melodické a rytmické nezávislosti instrumentálních ritornelů na vokální složce.

Podle MacIntyry v mešních kompozicích prakticky nenalezneme dokonalou da capo árii (ABA), protože tato forma si nerozumí s průběhem liturgického textu. Třídílné árie se vyskytují spíše v mešních kompozicích datovaných před rokem 1750. Obvykle využívají také instrumentální ritornely a v každém dílu zazní celý zhudebňovaný text. Třetí díl může začínat jako předchozí dva díly anebo, jelikož jsme již předtím slyšeli stejný hudební materiál dvakrát, přichází v závěrečném dílu s novou melodií. V některých případech dokonce může mít každá strofa svůj vlastní hudební materiál.²⁰²

Jako určité modifikace dvoudílných i třídílných árií se v této době vyskytovaly v mešních kompozicích takzvané motto-árie. Sólista přednesl úvodní frázi, ať už

¹⁹⁸ Bacciagaluppiho tvrzení shrnula a ritornelovou formou v duchovní árii se zabývala Eva Čermáková ve své diplomové práci. Čermáková, Eva: *Duchovní hudba Domenica Sarriho v Čechách: Virgam virtutis – sólová árie a ritornelová forma*, diplomová práce FFUK, 2011, str. 72 - 78

¹⁹⁹ MacIntyre, str. 128 a 129, obr. 5-4 a obr. 5-5.

²⁰⁰ MacIntyre, str. 127-129

²⁰¹ Bacciagaluppi, citace viz Seznam literatury.

²⁰² MacIntyre, str. 128. Jako příklad třídílné árie, jejíž třetí díl začíná stejně, jako předchozí dva díly, uvádí MacIntyre na str. 128 příklad *Christe* z Gassmannovy *Missa St. Cecilia*. U případu, kdy třetí díl třídílné árie přináší nový hudební materiál, je jako příklad uvedeno Monnovo *Christe* z *Missy in D* či Holzbauerovo *Laudamus* z *Missy in C*. *Laudamus* Reuterovy *Missy Sancti Caroli* je příkladem, kdy každá strofa má svůj vlastní hudební materiál.

s předcházejícím ritornelem nebo bez něj. Poté následovalo opakování fráze a její rozvedení.
203

3.3.2. Vlastní analýza árií

Pro podrobnější analýzu árií ve Vaňhalově mešní tvorbě jsem zvolila Quoniam ze mše A2 a ze mše G2,²⁰⁴ což jsou obě tenorové árie. Missa in Es má Quoniam pojaté jako árii basovou,²⁰⁵ a proto byla z této mše ke srovnání vybrána tenorová árie Domine Deus Rex coelestis. Mše C7 do srovnání zahrnuta nebyla, neboť Quoniam je zde zhudebněno formou homofonního sboru s varhanním ritornelem a tenorová árie, vyskytující se pouze v Domine Deus Rex coelestis, je ve srovnání s áriemi ostatních zkoumaných mší poměrně stručná, je dlouhá jen 30 taktů.

Analyzované árie jsou si v mnoha ohledech podobné, přestože vybrané árie ze mše G2 a A2 mají jiný text a tedy i jiné umístění v rámci mešního ordinária, než árie mše in Es. Všechny jsou v tempu Andante a 2/4 taktu. Analyzované árie všech tří vybraných mší jsou třídílné. Formálně jsou všechny řešeny v podstatě stejně, přestože Missa in Es zhudebňuje v této árii jiný text. Velká vzájemná podobnost vybraných árií je dána podobným charakterem textu, který je ztvárněn sledem invokací členěných do čtyř veršů.

Všechny také využívají trojí zaznění ritornelu jako introdukce, mezihry a dohry, přičemž dohra je vždy doslovným opakováním introdukce. Instrumentální mezihra je ve všech třech případech umístěna mezi prvním a druhým vokálním dílem. Melodickou linku v instrumentální složce árie vedou vždy první housle, respektive sólové housle. Jednotlivé árie jsou různě dlouhé: ve mši A2 – 127 taktů, G2 – 186 taktů, Es – 158 taktů.

Jak píše MacIntyre, délka sólových ploch ve mši závisela na celkovém rozsahu a slavnostnosti mše, ale také na formě a účelu použití. Rozsah sólových ploch v jím zkoumaných kompozicích dosahuje značného rozpětí, od 13ti taktů v sólovém vstupu Benedictus skladatele Josepha Seuche, až po rozsáhlé 205ti taktové sólové Quoniam Karla Ditterse von Dittersdorf.²⁰⁶

²⁰³ MacIntyre, str. 129

²⁰⁴ Zde mám na mysli delší verzi mše G2. Kratší verze mše G2 tento hudební materiál vůbec neobsahuje. Více o problematice vztahu obou verzí mše G2 viz kapitola Popis pramenů.

²⁰⁵ Viz tabulka Gloria č. 3c v kapitole Hudební analýza.

²⁰⁶ MacIntyre, str. 130.

Text Quoniam²⁰⁷

Quoniam Tu solus Sanctus,	<i>Neboť ty jediný jsi Svatý,</i>
Tu solus Dominus,	<i>ty jediný jsi Pán,</i>
Tu solus Altissimus,	<i>ty jediný jsi Svrchovaný</i>
Iesu Christe.	<i>Ježíši Kriste.</i>

Zhudebnění textu Quoniam mělo obvykle vyjadřovat pocit radosti a chválu. 2/3 mší v Quoniam podle MacIntyry využívá vokální sólisty. Podle MacIntyrových výsledků je většina Quoniam daného období rychlého tempa, text bývá zhudebněn v durové tónině a skladatelé zde využívají fanfárovité figury, vzestupné melodie a melismata. Slova „solus“ a „altissimus“ jsou podle MacIntyry vhodná pro zvukomalbu, neupřesňuje však, jakým konkrétním způsobem je možno tato slova hudebně ztvárnit.²⁰⁸

Text Domine Deus Rex coelestis²⁰⁹

Domine Deus, Rex caelestis,	<i>Pane a Bože, nebeský králi,</i>
Deus pater omnipotens.	<i>Bože, Otče všemohoucí.</i>
Domine Fili unigenite,	<i>Pane, jedno rozený Synu,</i>
Iesu Christe.	<i>Ježíši Kriste.</i>

Text Domine Deus jsou podle MacIntyry verše všeobecně určené sólistům, ale používají málo rétorických figur. Velmi časté je však použití melismatu pro zdůraznění slov „Pater“, „unigenite“ a „Jesu“.²¹⁰

3.3.2.1. Quoniam – mše A2

Tenorová árie Quoniam ve mši A2 je třídílná. Probíhá v Andante a 2/4 taktu. Je v tónině A dur, tedy v rámci celé mše je tato árie postavena na hlavní tónině. Sólový vokál doplňuje obsazení orchestru, které místy zaznívá v plném obsazení i s clarinami, hoboji a tympány, zejména v instrumentálním ritornelu.

Formální schema této árie lze znázornit: r A r´A´A´´r. Malá písmena „r“ znamenají oblast instrumentálního ritornelu, velká písmena „A“ označují vokální plochu. V druhém dílu se pracuje s tematicko-motivickým materiálem v mnohem větší míře než v dílu třetím.

²⁰⁷ Český ekvivalent textu převzat z publikace: *Mešní zpěvy*, Česká liturgická komise, Praha 1989, str. 394.

²⁰⁸ MacIntyre, str. 304.

²⁰⁹ Český ekvivalent textu převzat z publikace *Mešní zpěvy*, viz poznámka č. 207.

²¹⁰ MacIntyre, str. 290 – 295.

Skladba začíná ritornelem ve funkci instrumentální introdukce na tónice, který je tvořen dvěma úseky. Prvním úsekem je představení hlavního tématu v prvních a druhých houslích. Ve druhém úseku zaznívá téma v obměněné podobě. Tato podoba je pouze součástí instrumentální složky nevyskytuje se ve vokální oblasti. Introdukce se uzavírá triolami v prvních houslích na tónice. Materiál instrumentální introdukce doslovně zaznívá v závěrečné dohře. V ritornelové mezihře je využit pouze obměněná podoba tématu a triolový motiv.

Vokální nástup v prvním dílu árie je v taktu 20 a začíná citací hlavního tématu, v rámci níž se vyčerpá celý textový obsah Quoniam. V taktu 30 začíná text od začátku přesnou citací prvních dvou taktů tématu, poté je však podrobena motivické práci a hudba moduluje do dominantní tóniny E dur. Oblast od taktu 40 do taktu 52 je ztvárněna virtuózními koloraturními melismaty a podložena textem Jesu Christe.

Ritornel mezi prvním a druhým dílem je postaven na dominantě (E dur) a začíná rozkladem akordu v triolách v taktu 53 až 56. Od taktu 57 do taktu 65 zaznívá materiál obměněné podoby tématu. Podobně jako v případě ritornelu ve funkci instrumentální introdukce, je i tento ritornel uzavřen triolami. Triolová oblast svou harmonií potvrzuje novou tóninu – E dur.

Druhý díl je v E dur a v porovnání s oběma krajními díly této árie je nejkratší. Trvá od taktu 66 do taktu 83. Harmonicky i chromatickou výstavbou melodie plní funkci středního modulačního dílu. Uzavírá se v E dur závěrečnou koloraturou na textu Jesu Christe.

Třetí díl není od předchozího oddělený ritornelem, pouze korunou. Silně připomíná první díl, ale nejde o jeho doslovné opakování. Strukturován je stejně jako díl první, ale je delší a některé fráze jsou rozšířené. Začíná citací hlavního tématu v hlavní tónině A dur v taktech 84 – 91. Od taktu 92 do taktu 99 se odehrává jeho rozvedení podobně jako při druhém nástupu textu Quoniam v prvním dílu, ale v pozměněné podobě. V taktu 100 až 107 se nachází koloraturní úsek s textem Jesu Christe, který je charakterem velmi blízký koloraturnímu úseku v prvním dílu. Celý díl se uzavírá v taktech 108 až 113 závěrečným úsekem s výrazným rytmickým motivem a koloraturou, který je obměnou závěrečného úseku prvního dílu a končí na tónice.

Mezi takty 113 a 118 začíná ritornelový motiv akordického rozkladu v triolách. Od taktu 119 do taktu 127 se doslovně opakuje ritornel ve stejné podobě, jako zazněl v instrumentální introdukci a je zakotven v hlavní tónině. Tím se uzavírá celá árie.

Celkový charakter árie je radostný, až jásavý. Tohoto charakteru je dosaženo slavnostním obsazením, durovou tóninou, živým rytmem využívající synkopy a tečkovaný

rytmus a v neposlední řadě také virtuozitou a melodickými ozdobami, jež zaznívají zejména v prvních houslích. Radostný charakter je utvářen také modelováním frází, které obvykle nasazují melodii na vyšším tónu (i více než o velkou tercii), než na kterém končí fráze předchozí.

Slova „solus“ a „altissimus“, na něž upozorňuje MacIntyre²¹¹ mi v této árii nepřipadají nějak speciálně zvukomalebně vyjádřená. V celé árii je poněkud zdůrazňováno slovo „solus“ tak, že je dvakrát po sobě bezprostředně zopakováno. Většinou se takto děje navíc ve spojení se sekvenčním posunutím melodického motivu, kterým je slovo zhudebněno, výš.²¹² Maximální důraz je v průběhu árie dáván na sousloví „Jesu Christe“, zejména pak na samotné slovo „Jesu“, a to tak, že je zde soustředěn virtuózní vokální projev v podobě koloratur a delších melismat.

Instrumentální složka v ritornelu obsahuje variaci hlavního tématu, která ovšem vůbec nezaznívá v tenoru. Důležitým prvkem v instrumentální složce jsou také šestnáctinové trioly, které mají spojovací funkci. Hlavním nositelem melodie v instrumentální složce jsou první a druhé housle, které hrají částečně s tenorovým sólem colla parte. Viola je součástí basové linky a hraje většinou společně s varhanami. V této árii jsou předepsány také první a druhý hoboj. Ty se zapojují jen na některých místech – v ritornelu a pro zdůraznění základních tematických motivů. V některých taktech se objevují rovněž rytmizující trubky, které dotvářejí jásavý charakter skladby. Plnost zvuku dotvářejí tympány.

3.3.2.2. Quoniam – mše G2

Quoniam ve mši G2 je podobně zpracováno jako Quoniam ve mši A2. Jedná se také o třídílnou tenorovou árii v 2/4 taktu a v tempu Andante. Formu árie lze schematicky znázornit takto: rAr'A'A''r. Stejně jako v Quoniam mše A2, je druhý díl oblastí rozsáhlejší tematicko.motivické práce oproti dílu třetímu. Na rozdíl od mše A2 je árie Quoniam ve mši G2 postavena na IV. stupni vůči hlavní tónině mše, tedy v C dur. Významnější rozdílem je její délka (186 taktů) a výrazné ritornely, jež souvisí s uplatněním koncertantních (sólových) houslí.

Skladba začíná instrumentálním ritornelem v C dur citací hlavního tématu. Hlava tématu má výrazný rytmický a melodický motiv, který se objevuje dále během celé árie jak ve zpěvním hlase, tak v houslích. Základní motiv se skládá z osminy s tečkou, dvou dvaatřicetinek a dvou osminek. Celé hlavní téma je zakončeno sestupným stupnicovým

²¹¹ viz výše.

²¹² například t. 21-22, nebo t. 67-68.

během začínajícím jednou osminovou notou, pokračujícím šesti notami šestnáctinovými a zakončeným čtvrt'ovou notou. Mezi takty 13 až 24 dochází v prvních houslích k určitému rytmickému uvolnění. Jejich part zde nezapře doprovodný charakter. V tomto úseku se plně realizují sólové housle, které zde hrají virtuózní figurace charakterem podobné vokálním koloraturám. Figury, které se zde vyskytují, mají podobu obloukových nebo vzestupných běhů a též rozložených intervalů. V posledních taktech introdukce (takt 25-29) se part sólových a prvních houslí sjednotí ve společném hraní triolových figur.

První vokální oblast začíná citací hlavy tématu v hlavní tónině tenorem i houslemi v taktech 30 – 33. Druhá část tématu, pod níž je podložený text Jesu Christe se vyskytuje v úseku mezi takty 34 a 39. Je ale odlišná od verze druhé části tématu z introdukce, přestože využívá podobný rytmický sestupný motiv začínající čtvrt'ovou notou a pokračující šestnáctinovými notami. Následuje kolorатурní úsek se zopakováním textu Jesu Christe v taktech 39 až 64. Tento úsek je tvořen virtuózními pasážemi. V taktech 53 až 56 jsou ve vokálním i houslovém partu předepsány šestnáctinové trioly. Tento vokálně kolorатурní úsek uzavírá první díl a zároveň je modulačním úsekem, protože přejde do nové tóniny, do G dur, která je zde i dostatečně utvrzena.

V taktu 63 začíná instrumentální ritornel v nové tónině G dur. Stejně jako introdukce je tvořen třemi odlišnými úseky: oblastí hlavního tématu mezi takty 63 a 75, úsekem doprovodného charakteru prvních houslí a virtuózního projevu sólových houslí v taktech 76 až 87 a oblastí triolového zakončení ritornelu od taktu 88 do taktu 92.

V taktu 97 začíná druhý díl citací tématu na tónině G dur. Hudební materiál je rychle evolučně zpracováván a harmonie se posouvá záhy do kontrastní tóniny d moll. Od taktu 105 na textu Jesu Christe zní tenorové sólo v tónině F dur. V taktech 107 a 108 se vrací k d moll a následuje G dur. Tónina G dur je utvrzována až do konce tohoto dílu v taktu 114. Text Jesu Christe ve druhém úseku tohoto dílu není tolik kolorатурní jako v dílu prvním a vůbec nezaznívají triolové figury.

Třetí díl zaznívá ihned v základní tónině C dur od taktu 115 bez předchozího vstupu instrumentálního ritornelu. Hlavní téma rychle odezní a v taktu 127 začíná virtuózní tenorová oblast plná koloratur. Jednotlivé figury jsou za sebou sekvenčně řazeny. Nejprve se jedná o sestupné běhy. Tyto běhy v podstatě již zazněly v ritornelu, pouze v račí rytmické inverzi (začínají čtvrt'ovou notou, následuje šest not osminových a figura je zakončena notou čtvrt'ovou). Následují trioly a sextoly a dvě za sebou sekvenčně řazené virtuózní motivy tvořené stupnicovým během dvaatřicetinových not v obloukové melodii. Tyto motivy ve tvaru oblouku byly již dříve v ritornelu použity v partu sólových houslí. Virtuózní tenorové

vystoupení je uzavřeno stupnicovými vzestupnými pasážemi a instrumentální triolovou dohrou.

Celá skladba končí doslovním opakováním prvního ritornelu v základní tónině C dur.

Tato árie má radostný a velice slavnostní obsazení. Vysoce virtuózní sólové housle v dialogu s obtížným tenorovým partem poukazují na slavnostnost této árie. Radostného výrazu dopomáhá dozajisté slavnostní obsazení s clarinami, hoboji a tympány. Rytmičtý průběh je živý s využitím drobných hodnot, jako jsou šestnáctinové a dvaatřicetinové noty je ozvlášťován tečkovaným rytmem. Vaňhal zde rád používá pasáže jak v instrumentální složce (zejména v houslových partech), tak v tenoru a vyžívá se v motivech tvořených drobnými rytmickými hodnotami. Fráze jsou stavěny v klenutých melodických obloucích. Melodie je zdobena hlavně trylky a obaly. V textu je podobně jako u Quoniam ze mše A2 kladen důraz na slovo „solus“ tím, že je toto slovo dvakrát za sebou opakováno většinou v rámci melodie se vzestupnou tendencí. Největší význam je přikládán slovu „Jesu“, které bývá zhudebněno obtížnými melismaty s koloraturami.

V instrumentální složce árie jsou důležitým nositelem melodie první housle, které většinou zní s tenorovým sólem colla parte. Nejvíce exponovaným nástrojem jsou zde však sólové housle, které buď jdou s prvními houslemi colla parte, nebo mají sólové virtuózní vstupy. V některých úsecích jdou společně s tenorem, nebo mohou být i s tenorem ve virtuózním dialogu.²¹³ Druhé housle stojí na hraně mezi melodií a doprovodem. Hlavní motivy včetně triolové části ritornelu hrají společně s prvními houslemi, ovšem jinak mají funkci harmonicky-doprovodnou. Viola je identická s basem.

3.3.2.3. Domine Deus Rex coelestis – Missa in Es

Tenorová árie Domine Deus Rex coelestis ve mši in Es je formálně také třídílná a obsahuje tři instrumentální ritornely. Formu árie lze schematicky znázornit jako rAr'A'A''r. Druhý díl je jako u předchozích případů nejvíce tematicko-motivicky propracovaný. Stejně jako ostatní analyzované árie je v 2/4 taktu a tempu Andante. Narozdíl od zbylých dvou zkoumaných skladeb je ale v mollové tónině, v c moll. Svým rozsahem 158 taktů je sice delší, než árie Quoniam ve mši A2, ale zároveň kratší než vybraná árie ze mše G2. Začíná ritornelem ve funkci instrumentální introdukce, který je nositelem tematického materiálu. Melodie je nesena zejména sólovými houslemi. Ritornel je zde tvořen dvěma úseky. V prvním úseku je předneseno hlavní téma, ve druhém úseku se plně realizují vysoko virtuózní

²¹³ Virtuózní dialog například v taktu 48 – t. 51.

první housle s velkým melodickým rozsahem. Virtuozity je dosaženo šestnáctinovými triolami a dvaatřicetinovými pasážemi a velkými intervalovými skoky místy zdatně přesahující oktávu. Instrumentální introdukce trvá do taktu 26.

V taktu 27 nastupuje sólový tenor citací hlavního tématu v hlavní tónině c moll. S nástupem textu Domine fili unigenite od taktu 37 dochází k dílčí motivické práci a k rychlé modulaci do vedlejší tóniny Es dur, což je základní tónina celé mše. Díl je zakončený tenorovým koloraturním melismatem tvořeným zejména šestnáctinovými notami na textu Jesu Christe, který doprovází první housle v terciích. Díl se uzavírá v taktu 56 na tónině Es dur.

V taktu 57 zní ritornelová mezihra již v nové tónině Es dur. Nikam nemoduluje a je v podstatě zopakován materiál introdukce s pozměněným, rozšířeným zakončením. Charakter závěru tohoto ritornelu je velmi blízký závěru prvního ritornelu na místě introdukce, ale je delší o 4 takty a některé houslové figury jsou obměněné.

Po odeznění instrumentálního ritornelu následuje druhý vokální díl árie v taktu 81. Tento díl je poměrně krátký a není podložený celým textem árie, ale vypouští text Domine fili unigenite a uzavřen je rovnou na textu Jesu Christe, kde dochází k modulaci melodie k původní tónině árie c moll, která se objevuje v taktu 104 dominantou G dur. Na G dur se také celý druhý díl uzavírá.

Třetí díl je také jako u výše popisovaných árií oddělen od druhého pouze korunou, nikoli instrumentálním ritornelem. Začíná posledním veršem textu árie - Domine fili unigenite a tenor necituje začátek hlavního tématu, ale rovnou jeho rozvedení, které poprvé zaznívá v prvním dílu od taktu 137. Hudba plyne znovu v hlavní tónině árie, v c moll, která však není pevně utvrzována až do konce dílu, ale dochází k dílčí modulaci a vybočení podobně jako v dílu prvním. Třetí díl je zakončen na textu Jesu Christe dlouhou koloraturou, v rámci které se harmonie navrátí do tóniny c moll, kde je v taktu 132 již jednoznačně utvrzena. Árie je uzavřena doslovným opakováním prvního ritornelu od taktu 133 do taktu 158 v hlavní tónině c moll.

Tenorový part je v této árii vysoce virtuózní. Ve zhudebnění textu je podtrženo slovní spojení „Pater omnipotens“ jeho vícenásobným zopakováním. Hlavní důraz je podobně jako v ostatních áriích na spojení „Jesu Christe“, zejména na slovu „Jesu“, které je často i v této árii zhudebněno velmi virtuózně s použitím dlouhých melismat a koloratur. Důmyslným prostředkem pro vytvoření napětí na slovu „Jesu“ je v této árii mimo jiné užívání ligatur

znějících přes takt²¹⁴ a sekundová stoupající melodie ve čtvrt'ových hodnotách nad instrumentální prodlevou smyčcových nástrojů.²¹⁵

Hlavním nositelem melodické linky v instrumentální složce jsou sólové a první housle, které v některých úsecích znějí s tenorovým sólem v terciích.²¹⁶ Druhé housle mají spíše doprovodný charakter. Viola téměř doslovně kopíruje chod varhanního basu, jen v některých taktech je oproti varhannímu partu ozdobnější. Oproti zbylým dvěma popisovaným áriím je zde výrazně odlišné obsazení. Ačkoli Missa in Es zařazuje v jednotlivých částech mešního ordinária hoboje, clarini a tympáni, v této árii jsou tyto nástroje umlčeny. V instrumentální složce zde tedy naprosto převažují smyčcové nástroje. Ve smyčcích se objevuje často motiv,

The image shows a musical score for measures 29-32. The instruments listed are Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., T. (Tenor), and Org. (Organ). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A red box highlights a specific melodic motif in the string parts (Violin Solo, Violin I, Violin II, and Viola) starting in measure 30. The Tenor part has the lyrics "Rex cae - les - tis" under measures 30 and 31. The Organ part has figured bass notation "6 5 4 4 b" under measures 30 and 31.

který se vůbec ve vokální složce nevyskytuje. Má spojovací funkci, ale je přesto velmi výrazný díky vzestupnému intervalovému skoku na svém začátku. Motiv je utvořen šestnáctinkou, osminkou, šestnáctinkou a následně skupinkou čtyř dalších sestupných šestnáctinek (viz Obrázek 1). Tento motiv zaznívá již v ritornelu jako určitá spojka mezi

²¹⁴ Například v t. 95 – 96.

²¹⁵ Například v t. 118-119.

²¹⁶ Například v t. 47 – 54.

instrumentálními úseky²¹⁷, také funguje jako instrumentální krátká spojka mezi úseky vokálními.

3.3.2.4. Shrnutí

Analyzované árie mají na první pohled mnoho společného, árie Domine Deus Rex coelestis v Misse in Es se od zbylých dvou zde popisovaných árií liší pouze obsazením, neboť nezapojuje hoboje, clarini a tympány. Všechny analyzované árie jsou v tempu Andante a 2/4 taktu a hlavním melodickým nástrojem jsou první housle, případně sólové housle. Dalším společným znakem je, že všechny zde popisované árie jsou poměrně rozsáhlé. Jednotlivé árie jsou sice různě dlouhé, ale všechny svým rozsahem přesahují 100 taktů.²¹⁸ Jak píše MacIntyre, délka sólových ploch ve mši závisela na celkovém rozsahu a slavnostnosti mše, ale také na formě a účelu použití. Rozsah sólových ploch v jím zkoumaných kompozicích dosahuje značného rozpětí, od 13ti taktů v sólovém vstupu Benedictus skladatele Josepha Seuche, až po rozsáhlé 205ti taktové sólové Quoniam Karla Ditterse von Dittersdorf.²¹⁹

Formální struktura vybraných árií vykazuje znaky dvojdílnosti i třídílnosti, ale příkláním se spíše k třídílné variantě, přestože třídílnost duchovních árií je poměrně neobvyklým jevem.²²⁰ Pro dvojdílnost by mluvil zejména počet ritornelů. Ritornely nejsou čtyři, jak by se dalo očekávat, ale pouze tři. Dalším znakem dvojdílnosti by mohlo být, že střední oblast (druhý vokální vstup po druhém ritornelu) je výrazně kratší, než ostatní díly. Ovšem to, že střední díl je kratší, obzvláště v kontextu poměrně značné rozsáhlosti krajních dílů, je pro tento typ formy a toto období celkem typické a nedá se proto mluvit o jednoznačném znaku dvojdílné formy. Naopak harmonický plán hlavní tónina a modulace k vedlejší tónině – vedlejší tónina a modulace – hlavní tónina a trojí uvedení hlavního tématu poukazuje na třídílně utvářenou árii. Střední díl nemá funkci spojovacího oddílu. Nastupuje vždy v již předem připravené nové tónině a od třetího dílu je vždy oddělen korunou, což také opticky naznačuje samostatnost tohoto dílu.

MacIntyre ve své studii uvádí schémata typické dvojdílné árie a typické třídílné árie zkoumaného období.²²¹ Schéma formální struktury třídílné árie, jak ho uvádí MacIntyre, obsahuje na začátku prvního dílu a po každém dalším dílu ritornel, tedy celkem 4 ritornely. Do tohoto MacIntyroveho schématu Vaňhalovy zkoumané árie zcela nezapadají, protože

²¹⁷ Poprvé již ve 4. taktu.

²¹⁸ Ve mši A2 – 127 taktů, G2 – 186 taktů, Es – 158 taktů.

²¹⁹ MacIntyre, str. 130.

²²⁰ viz výše

²²¹ MacIntyre, str. 128 a 129, obr. 5-4 a obr. 5-5.

obsahují pouze 3 ritornely. Za to MacIntyrem naznačený harmonický průběh typické třídílné árie námi zkoumaným skladbám odpovídá. Pokud je árie zakotvena v durové tónině, v průběhu prvního dílu zmoduluje k durové dominantě. Střední díl může proběhnout na dominantě, ale většinou zaznívá ještě jiná tónina. Třetí díl se vrací zase k tónice. V případě mollových třídílných árií první díl z tóniny zmoduluje na třetí durový stupeň, druhý díl obvykle probíhá na dominantě a třetí díl se opět navrácí do tóniny.

V popisovaných áriích ve mši A2 a G2 odpovídá členění na tři hudební díly, kdy se v každém dílu zopakuje celý text. První díl začíná v hlavní tónině a ke konci moduluje do tóniny dominantní. V dominantní tónině odezní i instrumentální ritornel a po něm druhý díl začíná také v této tónině novou citací tematického materiálu. Střední díl je oproti zbylým dílům v tomto případě poměrně kratší. Obsahuje krátké vybočení do jiné tóniny, ale rychle se vrací opět k dominantnímu stupni, na kterém je přesvědčivě uzavřen. Oddělen od následujícího dílu je korunou. Třetí díl začíná opět v hlavní tónině novou citací hlavního tématu a je na hlavní tónině přesvědčivě uzavřen. Celou árii zakončuje instrumentální ritornel, který doslovně odpovídá instrumentální introdukci.

Zkoumaná árie ve mši in Es by se dala částečně přirovnat k typu ritornelové árie s hudebním těžištěm na konci, jak ji popisuje Claudio Bacciagaluppi ve své kapitole o ritornelové formě,²²² protože hudební materiál z prvního dílu je po ritornelu rozdělen do dvou dalších dílů, ve kterých je zvláště zpracován a v rámci druhého i třetího dílu dochází k dílčí modulaci. Bacciagaluppi však popisuje pouze dvojdílné árie staršího období.

První díl árie Domine Deus Rex coelestis v Misse in Es se svým zpracováním v podstatě neliší od stavby prvních dílů zbylých analyzovaných árií. Začíná v hlavní tónině a ke konci zmoduluje do vedlejší tóniny, ve které proběhne i následující instrumentální ritornel. Další průběh se však mírně odlišuje. Druhý díl je podobně u zbylých dvou mší modulační, ale zhudebňuje pouze první dva verše textu. Třetí díl zhudebňuje pak pouze poslední verš a nezačíná citací hlavy tématu, ale již rovnou upravenou verzí tématu. Přestože je již třetí díl celkově zhudebněn v základní tónině árie, dochází v rámci něj ještě k dílčímu harmonickému vybočení a tónina naprosto jednoznačně utvrzena až posledním taktům vokální strofy. Zkoumaná árie v Misse in Es se mi navíc jeví jako nejvíce virtuózní ze zkoumaných tenorových árií.

Mírná odlišnost árie Domine Deus Rex coelestis od árií Quoniam je samozřejmě dána také použitím rozdílného textu a jiným umístěním v rámci mešního ordinária. Ovšem celková stavba, práce s tématy a vysoká virtuozita je všem zkoumaným áriím společná. Stejný způsob

²²² Bacciagaluppi, str. 63. Citace viz Seznam literatury.

vytváření frází a stavby melodických oblouků, i jistá podobnost vlastního charakteru motivického materiálu včetně stejného způsobu pojetí doprovodu těchto árií podle mého názoru nasvědčují na Vaňhalovo autorství *Missy in Es*.

3.4 Poznámky k přepisu árií

Přepis analyzovaných árií slouží jako příloha ke kapitole *Analýza árií*, nejedná se o kritickou edici. Pro přepis jednotlivých árií jsem si zvolila vždy jeden hlavní pramen. Hlavní pramen jsem vybírala podle jeho kompletnosti, stáří a datace. Upřednostnila jsem prameny, u kterých je znám rok jejich vzniku. Přepis jsem v případě potřeby doplnila také o záznam z pramenů vedlejších.²²³

Árie jsou přepsané bez větších zásahů vůči hlavnímu prameni. Podložení textu v přepisu zachycuje stav v předlohách. Ve všech pramenech je kompozice zapsána ve starých klíčích, které jsem v přepisu akceptovala a notový zápis jsem do moderních klíčů nepřeváděla. Evidentní omyly písaře (chybné zapsání tónu o sekundu nebo o tercii níž či výš) a chybějící posuvky a artikulaci, která byla na některých místech jednoznačně opomenuta, jsem doplnila bez komentáře. Nepouštěla jsem se však do žádných rozsáhlých změn. Chybějící dynamické značky a jiná další označení jsem doplnila po srovnání hlavního pramene s vedlejšími, případně podle smysluplnosti celku. Znaký pro označení dynamiky doplněné podle smyslu jsem uvedla v hranatých závorkách.

Pokud se někde v pramenech objevila repetice nebo *Da capo*, v přepisu jsou rozepsány bez komentáře. Sjednocovala jsem také psaní trámců a ve vokálním hlase upravovala dle současné normy.

3.4.1. Přepis árie *Quoniam* ze mše G2

Výchozím pramenem pro přepis árie *Quoniam* ze mše G2 je želivský pramen se signaturou XL.A.266, protože je datovaný a téměř kompletní. Part prvních housle byl převzat z pramene XXXIII.A.134, protože ten v prameni XL.A.266 chybí. Artikulace prvních houslí byla zapsána nedůsledně, proto jsem ji doplnila podle partu sólových houslí a druhých houslí.

3.4.2. Přepis árie *Quoniam* ze mše A2

Hlavním pramenem pro přepis árie *Quoniam* ze mše A2 je alžbětinský pramen se signaturou L.A.242, protože ze zkoumaných pramenů je nejstarším datovaným pramenem.

²²³ Tento zákrok si vyžadoval hlavně přepis mše G2, která nemá ani jeden pramen obsahující delší verzi mše zcela kompletní, více viz kapitolu *Popis vybraných pramenů*.

Navíc má bohatší figurální bas. Na některých místech byl výjimečně bohatší figurální bas u pramene XL.A.265. V tom případě byl do přepisu doplněn podle pramene s bohatším basem bez komentáře. Podobně doplnění melodických ozdob se řídí pramenem L.A.242, který je v tomto směru vypracovanější. Ojediněle byly ozdoby doplněny podle XL.A.265. Artikulace byla doplněna podle pramene L.A.242 a dále podle souvislostí. Jelikož prameny ke mši A2 mají v některých taktech navzájem odlišné melodické a rytmické varianty, jsou tyto vypsány v následujícím přehledu.

3.4.2.1. Různočtení u *Quoniam* mše A2

Při přepisu jsem se i v případě různočtení řídila hlavním pramenem L.A.242. Pouze v případě taktu 50 v tenoru, kdy byla v prameni L.A.242 melodická linka zapsána vůči instrumentálním partům chybně, zvolila jsem pro přepis druhou variantu.

Tenor

50

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

96

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

Violino I

4

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

35

L.A.242
XL.A.265
XLVI.A.147

62

L.A.242
XL.A.265
XLVI.A.147

Violino II

18 a 125

L.A.242
XL.A.265
XLVI.A.147

29

L.A.242
XL.A.265
XLVI.A.147

Viola

54

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

60

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

70

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

Organo

116

L.A.242

XL.A.265

XLVI.A.147

3.4.3. Přepis árie Domine Deus Rex coelestis v Misse in Es

Při přepisu árie *Domine Deus Rex coelestis* z Missy in Es jsem si zvolila jako hlavní pramen XVIII.B.24b, přestože není jednoznačně datovaný. Tento pramen jsem zvolila proto, že obsahuje zvláštní part pro sólové housle. V prameni XVIII.B.24a je hudební materiál

sólových houslí součástí partu pro první housle. Také zápis ornamentiky a artikulace je v případě pramene XVIII.B.24b důslednější. Navíc je v tomto prameni bohatší číslovaný bas. Jinak si prameny hudebně odpovídají a nenalezla jsem žádnou vzájemnou variantu v oblasti melodie ani rytmiky. V obou pramenech téměř nikde není uvedeno značení dynamiky. Tato označení jsem doplnila jen ve zcela zjevných případech po porovnání všech instrumentálních partů.

Závěr

Jan Křtitel Vaňhal je významným skladatelem českého původu. Býval a je ceněn za svou symfonickou tvorbu, ale dle mého názoru rovněž v oblasti mešní kompozice vykazuje skladatelskou zručnost. Oblibu jeho mešní tvorby na území dnešní České republiky dokládá velké množství i rozličná provenience pramenů. Vaňhalovy mše se vyskytovaly jak v klášterních sbírkách, tak na malých diecézních kůrech po celém území našeho dnešního státu.

Jan Křtitel Vaňhal je v porovnání se svými současníky v oblasti mešní kompozice poměrně plodným skladatelem. Na vzorku mší, které byly předmětem zkoumání v této práci, lze pozorovat, že kvantita zde rozhodně není na úkor kvality těchto skladeb. U slavnostního typu mše má Vaňhal v oblíbě poměrně rozsáhlé árie (délka více než 100 taktů), u nichž upřednostňuje spíše třídílnou formu. Vaňhal také v áriích klade důraz na virtuositu sólového hlasu s množstvím koloratur a dlouhými melismaty. Dle očekávání jsou u analyzovaných kompozic hlavním nositelem melodické linky v instrumentální složce první housle, ovšem v některých případech jsou předepsány housle sólové a značně virtuózní. Za zmínku stojí u Vaňhalovy mešní tvorby postavení violy, která se v mnoha případech osvobozuje od varhanního doprovodu a má svůj vlastní melodický průběh. Přestože je většinou ještě stále ve funkci harmonizujícího basového doprovodu, v některých větách je viola melodická, případně předepisuje Vaňhal dokonce violy dvě. Důležitým formotvorným prvkem v mnohých áriích jsou instrumentální ritornely. Jan Křtitel Vaňhal ve zde uvedených mešních kompozicích pracuje též se sbory, většinou homofonními, deklamačními. V závěru některých částí mše Vaňhal komponuje sbory polyfonní na principu fugy.

Tato práce je malou sondou do problematiky Vaňhalovy mešní tvorby a doufám, že podnítí další badatele v prohlubování poznatků o Vaňhalovi a jeho působnosti na poli duchovní hudby. Absence moderní monografie o Vaňhalovi je čím dál citelnější, mnohdy je nutné hledat informace v dnes již zastaralých publikacích a chrámová tvorba je obvykle pojednána velmi málo. K dalšímu rozvoji poznatků by jistě přispěly analýzy dalších mší a případně pokusy o určení sporných autorství některých kompozic, které nejsou uvedeny ve Weinmannově tematickém katalogu. Weinmannův tematický katalog by ostatně zasloužil revidovat. Věřím, že téma Vaňhalovy mešní tvorby ještě skýtá široký prostor pro další a potřebný výzkum.

Seznam použité literatury

Soupis obsahuje výčet použitých oficiálně vydaných publikací. Literatura je řazena abecedně podle jmen autorů. Na jednotlivé prameny (nevydané rukopisy) je odkazováno v průběhu textu.

BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Bärenreiter 2010, str. 60 – 63.

BADATELNA.CZ <www.badatelna.cz>

BADLEY, Allan (ed.), *Wanhal, Johan Baptist, Missa in C major*, Artaria 2000.

BADLEY, Allan (ed.), *Wanhal, Johan Baptist, Missa in G major (Pastorell)*, Artaria 2000.

BASTLOVÁ, Eliška, *Stabat mater Jana Křtitele Vaňhala*, bakalářská práce FFUK, 2011.

BERGER, Rupert, *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008.

BRYAN, Paul, *Johann Waňhal, Viennese symphonist : his life and his musical environment*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press 1997.

BUDŽGA, Jaroslav, KOUBA, Jan, *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: fondy a sbírky uložené v Čechách*, Praha, Academia 1969.

ČESKÁ LITURGICKÁ KOMISE, *Mešní zpěvy*, Praha 1989.

ČERMÁKOVÁ, Eva, *Duchovní hudba Domenica Sarriho v Čechách: Virgam virtutis – sólová árie a ritornelová forma*, diplomová práce FFUK, 2011.

ČERNUŠÁK, Gracian, *Československý hudební slovník osob a institucí*, 2 sv., Praha, Státní hudební nakladatelství 1963 – 1965.

DLABACZ, Bohumír Jan, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon Für Böhmen und zum teil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815.

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

EINEDER, Georg, *Monumenta charta papyrae historicam illustrantia*, The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks, Hilversum Holland, The Paper Publication Society 1960.

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, *Slovník české hudební kultury*, Praha, Editio Supraphon, 1997.

heslo Vanhal, in: BLUME, Friedrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Encyklopädie der Musik*, Personenteil 16, Bärenreiter, Kassel 2006.

heslo Vaňhal, Jan Křtitel, in: BLUME, Friedrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Encyklopädie der Musik*, Band 13, Bärenreiter, Kassel 1966

- heslo Vanhal, Johann Baptist, in: SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, vol. 26, New York, Oxford University Press 2001.
- HNILIČKA, Alois, *Portréty starých českých mistrů hudebních*, Praha, Fr. Borový 1922.
- HOCHRADNER, Thomas, *Messe und Motette*, in: Leuchtmann Horst, Mauser Siegfried (Hrsg.), *Handbuch musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.
- KAMPER, Otakar, *František X. Brixl. K dějinám českého baroka hudebního*, Praha, Mojmir Urbánek 1926.
- KLÍMA, Stanislav Václav, *K biografii Jana Vaňhala (1739-1813)*, in: *Hudební věda* 27, 1990, S. 327-343.
- MACINTYRE, Bruce C, *Johann Baptiste Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge 1966c.
- MACINTYRE, Bruce C, *The Viennese Concerted Mass of Early Classic Period*, Ann Arbor, Michigan 1986.
- NĚMEČEK, Jan, *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha – SNKLHU, 1955.
- NICOLAI, Friedrich Chr, *Von der Musik in Wien*, in: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781: nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Vierter Band, Zehnter Abschnitt, Berlin, Stettin 1784.
- OPAC.NM.CZ/OPACCMH <<http://opac.nm.cz/opaccmh/index.php>>
- PILKOVÁ, Zdeňka, *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, in: KOL. AUTORŮ, *Hudba v českých dějinách*, Od středověku do nové doby, Praha Editio Supraphon 1989.
- TOMANDLOVÁ, Eva, *Bakovské hudebniny...*, in: *Miscellanea Musicologica*, sv. XI, Praha 1959, S. 61-123.
- TOMANDLOVÁ, Eva, *Horčičkův seznam hudebním z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera*, in: *Miscellanea Musicologica*, sv. V, Praha 1958, str. 7-131.
- VEVERKA, Karel, *Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*, diplomová práce FFUK, 2011.
- WEINMANN, Alexander (Hrsg.), *Themen-Verzeichnis der Kompositionen von Johann Baptist Wanhall*, Wien, Musikverlag Ludwig Krenn 1987.
- WURZBACH, Constant von, *Biographisches Lexikon des kaiserthums Oesterreich : enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, 60 sv., Buchdruckerei von L.C.Zamarski, 1856-1891.
- ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století*, Praha, 1932

TYSON, A.: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Serie X, Supplement, Werkruppe 33:
Dokumentation der Autographen Überlieferung, Abteilung 2: Wasserzeichen – Katalog,
Bärenreiter, Kassel 1992.

Přílohy

Příloha č. 1 – Opisovači ke mši G2

Příloha č. 2 – Opisovači ke mši A2

Příloha č. 3 – Opisovači k Misse in Es

Příloha č. 4 – Filigrány

Příloha č. 5 – Titulní listy pramenů

Příloha č. 6 – Spartace vybraných árií