

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Karel Veverka

Mešní tvorba Antonia Caldara v Praze

Mass compositions by Antonio Caldara in Prague

Praha 2011

Mgr. Marc Niubó, Ph.D.

Moje srdečné a upřímné poděkování patří všem, kteří mi byli nápomocni a ochotně mi vycházeli vstříc během celé doby, kdy tato práce vznikala. Jmenovitě bych rád vyzdvihl dva členy Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou, dnes již bývalého velmistra a generála Mgr. Jiřího Kopejsko, O.Cr. a novicmistra Jaroslava Ptáčka, O.Cr., dále ředitele Správy majetku Řádu Mgr. Milana Němečka, Ph.D. Díky jejich ochotě a důvěře mi bylo umožněno prostudovat a zahrnout do své práce vybrané Caldarovy mše ze soukromé řádové sbírky.

Děkuji vedoucímu práce panu Mgr. Marcu Niubó, Ph.D, stejně tak patří mé poděkování paní Prof. PhDr. Bohumile Mouchové, Csc. za obětavou pomoc s překlady a interpretací latinských přípisů, Prof. PhDr. Haně Pátkové, Ph.D, PhDr. Tomáši Slavickému, Ph.D. a Mgr. Janě Spáčilové, Ph.D. za cenné rady a trpělivost, se kterou ochotně zodpovídali všechny mé dotazy. Dále bych rád vyslovil vděčnost pracovníkům všech institucí, ve kterých jsem bádal. Jmenovitě prof. dr. Pateru Gregoru M. Lechnerovi, OSB, který má na starosti sbírky benediktýnského kláštera v rakouském Göttweigu, zaměstnancům Hudebního oddělení Národní knihovny v Praze, zejména vedoucí Mgr. Zuzaně Petráškové a Mgr. Václavu Kapsovi Ph.D., a všem pracovníkům Archivu Pražského hradu.

Svou vděčnost bych rád vyjádřil všem svým známým, rodině a zejména oběma rodičům, kteří mne všestranně podporovali a prožívali se mnou celou strastiplnou cestu až ke konečnému cíli.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Kladně dne

Abstrakt

Každá ze tří částí práce pojednává o rozdílném aspektu výzkumu mešní tvorby Antonia Caldary v Praze. První kapitola mapuje dosavadní stav bádání a pramennou základnu k této problematice na území Čech. Kapitola dvě se zaměřila na detailní popis a následné kolace sedmi Caldarových mší, zcela výjimečně získaných z hudební sbírky Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou, s dalšími konkordantními prameny. Ukázky vodoznaků a rukopisů jsou přiloženy v příloze. Za doplněk pramenného výzkumu slouží dílčí analýza vybraných mší provedená v kapitole tři. Hlavní pozornost je věnována makrostrukturálnímu členění mešních kompozic ve vztahu k liturgii.

Klíčová slova

Antonio Caldara, mešní kompozice, Čechy, Praha, Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou, chrám svatého Víta, Kryštof Karel Gayer, Josef Sehling, Josef František Novák, Josef Görbig, první polovina 18. století, klášter Göttweig (Rakousko), Archiv Gesellschaft der Musifreunde ve Vídni (Rakousko), popis pramenů, kolace, dobová provozovací praxe, liturgie, analýza, makrostruktura, „Kaiserstill“, hudba a liturgie.

Abstract

Each of the three parts of the present thesis treats one aspect of researching Antonio Caldara's masses written in Prague. Chapter One maps the current state of research and relevant basic sources on the Czech territory. Chapter Two focuses on a detailed description and following collations of Caldara's seven masses, quite exceptionally obtained from the musical collection of the Knights of the Cross with the Red Star, with other concordant sources. Examples of watermarks and manuscripts can be found in the Attachment. The partial analysis of selected masses described in Chapter Three serves as a complement to the research of sources. Much attention is given to the macro-structural division of mass compositions in relation to the liturgy.

Key Expressions

Antonio Caldara, mass composition, Czech, Praha, order of the Knights of the Cross with the Red Star, St. Vitus' Cathedral, Kryštof Karel Gayer, Josef Sehling, Josef František Novák, Josef Görbig, 1st half of the 18th century, Göttweig Monastery (Austria), Archives of the "Gesellschaft der Musikfreunde", Vienna (Austria), description of sources, collation, period performance practice, liturgy, analysis, macro structure, "Kaiserstill", music and liturgy.

Obsah

Úvod	9
1. Kapitola – historické souvislosti a pramenná základna k mešní tvorbě Antonia Caldary v Čechách.....	11
1.1 Stav bádání.....	11
1.2 Životopis Antonia Caldary	19
1.3 Antonio Caldara v pražských hudebních sbírkách a inventářích.....	22
1.3.1 Hudební sbírka chrámu svatého Víta	24
1.3.2 Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou	26
1.3.3 Pražská Loreta.....	30
1.3.4 České muzeum hudby	32
1.3.4.1 Fond Strahov	32
1.3.4.2 Pozůstalost Ondřeje Horníka.....	33
1.4 Mimopražské hudební sbírky a inventáře.....	34
1.4.1 Mělník	34
1.4.2 Piaristické gymnázium ve Slaném	36
1.4.3 Piaristické gymnázium v Kosmonosích	38
1.4.4 Cisterciácký klášter v Oseku	39
1.4.5 Stará Boleslav	41
1.4.6 Schwarzenberská hudební sbírka v Českém Krumlově	42
1.5 Závěr.....	42
2. Kapitola.....	44
2.1 Úvod	44
2.2 Pravidla popisu pramenů	45
2.3 Missa ad B. M. V. - Venerationis	49
2.3.1 Autograf A 321	49
2.3.2 CZ Pkříž XXXV A 101	50
2.3.3 CZ Pak 222	52
2.3.4 CZ Pak 224	55
2.3.5 Göttweig č. 61	56
2.3.6 Kolace.....	58
2.3.7 Závěr.....	62
2.4 CZ Pkříž XXXV A 79	64
2.4.1 CZ Pkříž XXXV A 79	64
2.4.2 CZ Pak 305	65
2.4.3 Otázka autorství	66
2.4.4 Kolace.....	67
2.5 CZ Pkříž XXXV A 92	69
2.5.1 CZ Pkříž XXXV A 92	69
2.5.2 CZ Pak 215	71
CZ Pak 215 (Štef. 213).....	71
2.5.3 CZ Pak 223	72
CZ Pak 223 (Štef. 242).....	72
2.5.4 Kolace pramenů	73
2.5.5 Závěr.....	80
2.6 CZ Pkříž XXXVI A 89.....	82

2.6.1	CZ Pkřiž XXXVI A 89.....	82
2.6.2	CZ Pak 958	83
2.6.3	VM 20.....	84
2.6.4	Göttweig č. 385.....	85
2.6.5	Otázka autorství	86
2.6.6	Kolace.....	87
2.6.7	Závěr.....	92
2.7	CZ Pkřiž XXXV D 94.....	94
2.7.1	CZ Pkřiž XXXV D 94.....	94
2.7.2	CZ Pak 229	95
2.7.3	Kolace.....	95
2.8	CZ Pkřiž XXXVI A 51.....	99
2.8.1	CZ Pkřiž XXXVI A 51.....	99
	CZ Pkřiž XXXVI A 51	99
2.9	Bez konkordancí	101
2.9.1	CZ Pkřiž XXXVI A 47.....	101
2.10	Závěr	103
3	Kapitola Analýza mešního kompozičního stylu Antonia Caldary	109
3.1	Úvod	109
3.2	Stav bádání o Caldarově mešním komozičním stylu	110
3.3	Charakteristika mší.....	115
3.3.1	„Missae solennes“	115
3.3.2	„Missae mediocres“/ „breves“	115
3.4	Vlastní analýza.....	117
3.4.1	Kyrie eleison.....	117
3.4.2	Gloria.....	119
3.4.3	Credo	126
3.4.4	Sanctus.....	134
3.4.5	Benedictus	135
3.4.6	Agnus dei.....	136
3.5	Závěr.....	138
	Závěr - shrnutí.....	146
	Přílohy	Chyba! Záložka není definována. 153

Seznam zkratek

A
a – Trb.
a – Vla.
Aj.
B
Bc
C
Cca
Clno
conc.
Cor.
Ob.
Org.
Pozn.
Rip.
t-Trb.
Theorbe
Timp
t-Vla
Tr.
Trb.
Vl.
Vla.
Vlc
Vlne

Alt
Altový pozoun
Altová viola
a jiné
Bass
Basso continuo
Soprán (canto)
circa
Clarina
Concertato
Lesní roh
Hoboj
Varhany
Poznámka
Ripieno
Tenorový pozoun
Theorba
Tympány
Tenorová Viola
Trubka
Pozoun
Housle (violino)
Viola
Violoncello
Violone

Úvod

Předkládaná práce na téma „*Mešní tvorba Antonia Caldary v Praze*“ si klade za cíl přispět k výzkumu díla tohoto významného skladatele období přelomu 17. a 18. století ve vztahu k českému prostředí. Prvotní zájem o tuto problematiku ve mně vzbudila ročníková práce mého milého kolegy Ondřeje Sokola, který se zabýval dílčí rekonstrukcí mše VIII B 22 ze sbírky Ondřeje Horníka v Českém muzeu hudby v rámci předmětu *Spartace hudebních pramenů 17. a 18. století* na Ústavu hudební vědy FF UK v Praze.¹ Prostřednictvím toho jsem měl možnost poprvé se blížeji seznámit jak s osobou Antonia Caldary, tak i s touto oblastí jeho tvorby.

Výsledná podoba práce se poměrně liší od původního záměru. Příčinou je, že mi bylo zcela výjimečně umožněno pracovat s hudebninami ze soukromé sbírky Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou. To si ovšem v samotném důsledku vynutilo upravit celý výzkum tak, aby bylo zprostředkováno, možná takřka až vyčerpávajícím způsobem, pokud možno co největší množství informací, které by byly využitelné i pro další badatele. Z tohoto důvodu byla velká pozornost věnována vnější a vnitřní kritice pramenů v rámci druhé kapitoly. V souvislosti s tím byly v podobě přílohy vypracovány dva soupisy, první dokumentuje užívaný papír, na kterém byly hudebniny opsány, druhý ukázky rukopisů opisovačů.

V rámci první kapitoly je zmapován aktuální stav bádání a pramenná základna ke Caldarově mešní tvorbě na území Čech. S pomocí Souborného hudebního katalogu [dále pouze SHK] a databáze RISM byly hudebniny z českých archivů a sbírek alespoň rámcově zasazeny do širšího kontextu v podobě identifikace zahraničních konkordantních materiálů i možných českých unikátů. Na základě toho lze alespoň rámcově získat představu nejenom o dobové caldarovské recepci na území Čech, ale i o významu tuzemských pramenů pro další výzkum.²

Druhá kapitola se úzce zaměřuje na popis a kolaci šesti vybraných kompozic získaných z křižovnické hudební sbírky. Hlavním smyslem je, jak již bylo výše uvedeno, přiblížit podobu vlastního provozovacího materiálu, srovnat jej s opisy z jiných sbírek, včetně dvou zahraničních, a prozkoumat tak pravděpodobnost vzájemných filiačních vztahů. Výzkum

¹ Pozn.: tato kompozice byla mnou kompletně spartována a zahrnuta do analýzy v rámci kapitoly III.

² Pozn.: mimo zájem zůstávají opisy mešních kompozic z 19. století, viz kapitola I, neboť výzkum je zacílen pouze na kontext doby, kdy Caldara žil (cca 1670-1736) s přesahem do druhé poloviny 18. století. Pokud bychom sem zahrnuli i mladší opisy, dostali bychom se do zcela jiných konotací, což by si ovšem zasloužovalo vlastní specializovaný výzkum, na který zde není bohužel prostor.

v této oblasti s sebou přinesl mnohé zajímavé otázky, zejména co se týče podoby vlastních hudebnin ve vztahu k dobové provozovací praxi na jednotlivých kůrech.

Množství zpracovaného materiálu je sice poměrně obsáhlé, ovšem s ohledem na celkové množství pramenů nedovoluje vyslovit jednoznačné hodnotící závěry. V podstatě se jedná o dílčí sondu do doposud ne zcela probádaného materiálu, na kterou bude nutné v budoucnosti dále navázat. Otázkou je, do jaké míry to bude možné, neboť se jedná o poměrně časově náročnou práci a nová zjištění nemusí zcela odpovídat vynaloženému úsilí. Jsem však přesvědčen, že bez výzkumu podobného zameření nelze významněji dále posunout stav bádání nejen o Caldarovi samotném, ale taktéž i o problematice pražského hudebního života v první polovině 18. století, kde hrála duchovní hudba významnou roli.

Třetí kapitola se analyticky zaměřuje na čtyři velké slavnostní mše a tři malé. Základ tvoří velké mše, které jsou z hudebního hlediska zajímavější, zejména co se týče množství použitých kompozičních prostředků. Malé mše slouží jako doplněk pro srovnání a demonstraci dílčích rozdílů s ohledem na funkci hudby v rámci liturgie. Celou třetí kapitolu je však nutné chápat co by doplňkovou část k předchozímu výzkumu. Hlavním smyslem je konfrontace vybraného hudebního materiálu s odbornou literaturou a zaujetí kritického stanoviska k některým doposud uváděným závěrům. Míra subjektivity interpretace některých problémů je v tomto případě ovlivněna náhledem na vlastní hudební materiál a jeho následnou interpretací, ovšem se snahou nalézt maximální oporu v dostupné odborné literatuře.

Poměrně velký rozsah práce je dán jak množstvím prostudovaného materiálu, tak zvoleným metodickým postupem. I přes možné námitky jsem však plně přesvědčen o jeho správnosti, neboť se odvíjí od komplexního výzkumu dobových pramenů, což je základem každého historicky zaměřeného bádání. Pokud by nebyla uvedena všechna i zdánlivě nepodstatná fakta, mohly některé závěry působit nelogicky, či vytržené z kontextu. Dílčí problémy byly v tomto ohledu konzultovány s řadou odborníků, včetně profesorky Hany Pátkové z katedry Pomocných věd historických FF UK v Praze, která moji práci obohatila o cenné postřehy z pohledu svého oboru. Z důvodu větší přehlednosti a úspornosti byly základní popisy hudebnin shrnuty do tabulkové podoby, jednotlivé komentáře pak obohaceny o poměrně velké množství notových příkladů.

Doufám, že tato práce přispěje nejenom ke caldarovskému výzkumu samotnému, ale taktéž obohatí o nová fakta probíhající bádání o pražském hudebním životě v období první poloviny 18. století.

1. Kapitola – historické souvislosti a pramenná základna k mešní tvorbě Antonia Caldara v Čechách

1.1 Stav bádání

Antonio Caldara patří zcela určitě mezi nejvýraznější hudební skladatele období přelomu 17. a 18. století. I přes tuto skutečnost však o něm, mimo životopisných hesel v rámci základních muzikologických příruček *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [dále pouze *The New Grove*] a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [dále pouze MGG], existují v současnosti spíše dílčí pojednání v odborných periodikách, jak poukázala již dříve Ursula Kirkendale, autorka doposud jediné caldarovské monografie *Antonio Caldara, sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*.³ Jednu z možných příčin lze nalézt v Caldarově životě, viz dále, kdy často pod vlivem různých vnějších okolností měnil svá působiště, zejména v Itálii. Když se v roce 1716 ve věku 46 let nastálo usídlil u císařského dvora ve Vídni, měl tedy již za sebou dlouholetou a bohatou kompoziční činnost. Dále je nutné zohlednit, že Caldara patřil za svého života beze sporu mezi vyhledávané skladatele, jejichž díla se často šířila opisováním po celé Evropě, včetně území Čech.⁴

Z pohledu výzkumu pramenů ke Caldarově mešní tvorbě lze za stále aktuální pro současné badatele označit disertační práci vídeňského muzikologa Felixe Krause z roku 1894⁵, kterou mi zprostředkovala brněnská muzikoložka Jana Spáčilová. Kraus se pokusil sestavit kompletní soupis nejenom mší, ale veškeré Caldarovy tvorby dochované ve vídeňských, německých a ojedinele i v italských archivech. České sbírky zde oproti tomu nejsou zahrnuty vůbec, bohužel bez bližšího odůvodnění.

Důležitou skutečností je, že Kraus ve své práci uvádí notové incipity jednotlivých mešních dílů a že zachytil počet dochovaných autografů (16). Že se jedná o definitivní počet, potvrzuje konfrontace údajů s prací Manfreda Thalhammera *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldara (um 1670-1736)*, která je bezmála o 80 let mladší.⁶

³ KIRKENDALE, Ursula, *Antonio Caldara, sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 6, Graz-Köln 1966.

Pozn. v novém přepracovaném vydání vyšlo v roce 2007: KIRKENDALE, Ursula, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman oratorios*. Revised and translated by Warren Kirkendale, Firenze 2007.

⁴ Tamtéž, s. 14-19.

⁵ KRAUS, Felix, *Biographie des. k. k. Vice-Hof-Kapellmeister A. Caldara*, disertační práce, Wien 1894. [pozn. elektronická kopie].

⁶ THALHAMMER, Manfred. *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldara (um 1670-1736)*, dizertační práce, Julius-Maximilians-Universität, Würzburg 1971.

V návaznosti na Krause si Thalhammer za hlavní cíl klade popsat a charakterizovat Caldarův mešní kompoziční styl, stejně jako o něco mladší disertace americké badatelky Elaine Raftery Walter *Selected Masses of Antonio Caldara (1670-1736)* z roku 1973. Vzhledem ke krátkému časovému období mezi oběma pracemi není ani velkým překvapením, že oba autoři dospěli k podobným závěrům. Thalhammerova práce je ovšem přínosnější díky většímu množství nashromážděných hudebnin i literatury. Velmi cenná je ovšem jeho snaha o pořízení aktualizovaného soupisu Caldarových mešních kompozic a prověření údajů ve starších pracích, jako je např. Eitnerův *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon* a zejména výše zmiňovaná Krausova disertace.⁷

Thalhammer se oproti Krausovi rozhodl rozdělit Caldarovy mše do dvou skupin. První je označena jako „*Missa in contrapuncto*“, druhou skupinu představují koncertantní mše označené jako „*Missa concertata*“, viz kapitola III. Každá mše je v rámci soupisu nově očíslována, dále jsou uvedeny: název, místo uložení, počet hlasů, případně i číslo v rámci Krausovy disertace, pokud se zde nachází. České prameny zde, podobně jako v předchozím případě, nenalezneme, pravděpodobně z důvodu jejich nedostupnost, viz níže.⁸

Závažným nedostatkem Thalhammerovy práce však je absence hudebních incipitů, v důsledku čehož není možné spolehlivě identifikovat jednotlivé kompozice, včetně nově nalezených. Tuto skutečnost autor poněkud překvapivě vysvětluje, že by se jednalo o předčasný krok, neboť se mu nepodařilo získat informace z archivů, klášterů, kostelů aj. ve východní Evropě uváděných Eitnerem, tedy včetně tehdejšího Československa: „*Dennoch scheint es verfrüht, ein zunächst geplantes Incipit-Verzeichnis, bereits jetzt mitzuteilen. Vor allem gelang es meistens nicht, die bei Eitner angegebenen osteuropäischen Länder einzubeziehen.*“⁹ Lze se domnívat, že Thalhammer do budoucna počítal se zkompletováním vlastního soupisu a následným opatřením hudebními incipity. K velké škodě pro další caldarovský výzkum však k tomuto již nedošlo. Hlavním cílem této práce však nebyl vlastní výzkum pramenů Caldarovy mešní tvorby, ale analýza kompozičního stylu. Nelze mu proto tedy příliš zazlívat, že záhy opustil tuto problematiku, aniž by došel k jednoznačnému závěru, a zaměřil se na práci jiného charakteru, viz kapitola III.

Thalhammerova disertace byla základem pro bibliografický slovník *Die Messe in der Musik* dvojice autorů Petera a Vereny Schellertových.¹⁰ Ti se snaží doplnit chybějící

⁷ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 17.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ SCHELLERT, Peter, SCHELLERT, Verena, Caldara Antonio, in: SCHELLERT Peter, SCHELLERT Verena (ed.), *Die Messe in der Musik*, Bd. 1, Arlesheim 1999, s. 161-165.

informace s pomocí katalogu Jiřího Štefana *Ecclesia metropolitana Pragensis*.¹¹ Oba autoři však do aktualizovaného soupisu zahrnuli pouze názvy mší bez dalšího kritického zkoumání vlastního materiálu. V důsledku toho jsou zde evidovány i kompozice se sporným Caldarovým autorstvím (např. Štef. 237), čímž slovník pozbývá na věrohodnosti. S ohledem na omezený výběr pramenů zde zároveň ani nenalezneme informace o dalších hudebních sbírkách, které doposud nemají oficiálně vydané katalogy. Konkrétně se jedná o křižovnickou hudební sbírku, vídeňskou Gesellschaft der Musikfreunde, Nationalbibliothek aj.

Nově se zde objevují Caldarovy mše deponované v rakouských kláštorech v Göttweigu a v Ottobeurenu. Hlavním kritériem pro jejich výběr byl však evidentně pouze název, což nereflektuje výskyt duplikátů či multiplikátů stejné skladby. Na rozdíl od Thalhammera oba autoři neuvádějí výčet samostatně zhudebněných mešních částí, ačkoliv by sem, podle jejich vyjádření, měly být zahrnuty: „*Dabei wurde unter »Messe« sowohl ein vollständiges [...] Ordinarium in lateinischer und nicht-lateinischer Sprache als auch ein Teilzyklus (z. B. die alleinige Vertonung des Kyrie und Gloria) verstanden.*“¹²

Celkově lze stav a hierarchii pomůcek pro bádání o problematice Caldarovy mešní tvorby shrnout následovně. Základní literaturu představují dvě disertační práce Felixe Krause a Manfreda Thalhammera, kde je alespoň rámcově stanoven základní počet mešních kompozic. Zásadní problém ovšem představují duplikáty a multiplikáty stejné mše, rozcházející se buď v názvech, nebo dokonce v autorství. Bez komparace vlastního hudebního materiálu tak nebude možné vyrovnat se s těmito otázkami. Částečně tuto možnost nabízí databáze RISM, zde ovšem nejsou zahrnuty všechny potřebné prameny a sbírky, viz výše. Vzhledem k tomu nejsme v současné době schopni stanovit skutečný počet Caldarových mešních kompozic.¹³ Otázkou navíc zůstává reálná proveditelnost zlepšení tohoto stavu, neboť práce na kompletním soupisu by si vyžádala přístup k mnoha doposud nedostupným pramenům, jejich následné zpracování a vyhodnocení, vše navíc za podmínky mezinárodní spolupráce. Zde lze podle všeho spatřovat i důvod, proč doposud neexistuje oficiální katalog Caldarovy mešní tvorby, jehož přípravou se již po řadu let, zatím však bez reálného výsledku, zabývá novozélandský muzikolog Brian W. Pritchard.¹⁴

V kontextu české muzikologie se v dřívějších dobách systematicky Antoniem Caldarou nezabýval žádný badatel. Ve starší literatuře o něm nacházíme zmínky především v souhrnných pojednáních, která popisují hudební život v Čechách, nebo přímo v Praze.

¹¹ ŠTEFAN, Jiří, *Ecclesia metropolitana Pragensis*, sv. 1, Praha 1983.

¹² SCHELLERT, Peter, SCHELLERT, Verena, (cit. v pozn. 4), [Vorwort].

¹³ Na základě údajů v databázi RISM A/II.

Pozn.: jak v MGG, tak The New Grove se uvádí orientační počet kolem 110, jedná se však spíše o hrubé odhady.

¹⁴ Za tuto informaci děkuji Janě Spáčilové, která je v kontaktu s prof. Pritchardem.

Pro území Moravy je zcela zásadní kniha *Hudba na jaroměřickém zámku* Vladimíra Helferta. Ta sloužila mimo jiné i jako informační zdroj pro monografii Ursuly Kirkendale v rámci kapitoly zabývající se tuzemskou recepcí Caldarových kompozic.¹⁵

Podobný význam má kniha Otakara Kampera *Hudební Praha XVIII. věku*. Tato monografie tvoří, i přes pokročilou dobu svého vzniku, jeden ze základních pilířů výzkumu hudebního života v Praze v 18. století. Postava Otakara Kampera je pro nás mimořádně zajímavá už jen z tohoto důvodu, že se jako jeden z prvních pokusil podrobněji zdokumentovat křížovnickou hudební sbírku,¹⁶ dále je též autorem doposud nepřekonané pamětní knihy k 700-letému výročí tohoto řádu *Knih památní na sedmisetleté založení českých křížovníků s č. hv. (1233-1933)*, viz dále. Možnost pracovat zejména s tímto fondem umožnila Kamperovi zmapovat podobu jak chrámového, tak světského hudebního provozu v Praze v 18. století. Bohužel, s ohledem na autorův tragický osud, nejsme v současnosti schopni zcela zrekonstruovat okruh pramenů, ze kterých vycházel.¹⁷

Knih *Hudební Praha XVIII. věku* v sobě zahrnuje celou řadu témat, která jsou v současné době dále rozvíjena. Prvním z nich je otázka zdejšího recipování chrámové hudby zahraničních autorů a jejich vlivu na české skladatele, a to jak „vídeňských Italů“, pokud bychom měli použít toto označení A. Romagnoli, viz níže, v čele s Antoniem Caldarou, tak neapolských. V tomto ohledu Kamper, co by hlavní zástupce, jmenuje Alessandra Scarlattiho a Francesca Durante.¹⁸

Druhé rozsáhlé pojednání je věnováno italské operě v Praze. Velikou pozornost zde Kamper věnuje pražským korunovačním slavnostem v roce 1723, zejména provedení Fuxovy opery „*Costanza e Fortezza*“. V tomto ohledu na něj navazuje brněnská muzikoložka Irena Veselá, která shrnula své dosavadní poznatky v knize „*Karel VI. & Alžběta Kristýna, česká korunovace 1723*“¹⁹, viz dále. Mimo pozornost nezůstávají ani italské operní společnosti, které v průběhu 18. století působily střídavě v Praze a v zahraničí.

V návaznosti na operu pojednává Kamper dále i o tradici provádění oratorií v pražských kostelech i divadlech. V souvislosti s tím i s předchozí kapitolou je velice cenný soupis, který zachycuje opery, oratoria a intermedia provedené v pražských divadlech italskými operními společnostmi v letech 1724-1799.²⁰ Dále pak oratoria provedená v letech 1724-1782 u

¹⁵ KIRKENDALE, Ursula, (cit v pozn. 3), s. 92-93.

¹⁶ Pozn.: jedna vrstva signatur na křížovnických hudebninách pochází právě od něj. Děkuji za tuto informaci správci křížovnické hudební sbírky Tomáši Slavickému

¹⁷ Otakar Kamper byl popraven během heydrichiády nacisty, jeho soukromý archiv byl zkonfiskován. Ani pozůstalí neznali bližší okolnosti osudu jeho listin. Děkuji za tuto informaci Tomáši Slavickému

¹⁸ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha XVIII. věku*, Melantrich Praha, s.17-41.

¹⁹ Kolektiv autorů, *VI. & Alžběta Kristýna, česká korunovace 1723*, Paseka 2009.

²⁰ KAMPER, Otakar, (cit v pozn. 18), s. 243-250.

Křížovníků s červenou hvězdou v Praze.²¹ Výzkum zejména v těchto oblastech probíhá v současné době na Ústavu hudební FF UK v Praze v rámci seminářů hudby 17. a 18. století.

Poslední velké téma, které Kamper ve své knize nastiňuje, se týká českých skladatelů působících ve šlechtických službách či v soukromých divadlech.²² V návaznosti na to vyšla v minulém roce monografie Václava Kapsy dokumentující hudební provoz na dvoře hraběte Václava Morzina.²³

Z nedávné minulosti je nutné uvést především článek Jiřího Sehnala *Das mährische Musikleben in der Zeit Antonio Caldara*, který byl zařazen do sborníku Briana W. Pritcharda *Antonio Caldara, Essays in his life and times* z roku 1987.²⁴

O rozvoj výzkumu italské hudby 17. a 18. století na našem území se v nedávné minulosti zasloužila italská badatelka Angela Romagnoli. Její příspěvek „*Una musica grandiosa*“: *Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech*“ z roku 1999 je pro tuto práci inspirativní zejména tím, že zde poukazuje na nebývale velké množství dochovaných mešních kompozic Antonia Caldary v Praze. Tento stav dává A. Romagnoli do přímé souvislosti s velkou popularitou, kterou zde Caldara získal při korunovačních slavnostech v roce 1723.²⁵ V souvislosti s tím provedla výzkum pražských i mimopražských hudebních inventářů a sbírek, včetně Vídně, což jí umožnilo poukázat na mnohé repertoárové shody mezi českými a zahraničními fondy. Její výzkum inicioval i další otázky, zejména co se týče odlišné podoby hudebnin ve vztahu k dobové provozovací praxi na pražských kůrech, ze kterých pocházejí. Na závěr svého příspěvku vytyčuje A. Romagnoli směr pro budoucí výzkum, včetně nutnosti lépe zhodnotit význam českých pramenů.²⁶ Všemi těmito směry se ubírá i tato práce.

V návaznosti na A. Romagnoli se v posledních letech slibně vyvíjí caldarovské bádání na půdě Ústavu hudební vědy FF MU v Brně, kde se dílčím tématům jeho života a tvorby věnují badatelky Jana Spáčilová – v oblasti Caldarových oratorií a mešní tvorby, Irena Veselá – Caldarův pobyt v Čechách při korunovaci Karla VI. českým králem, a Jana Perutková – nové zhodnocení Caldarových kontaktů s Jaroměřicemi nad Rokytnou.²⁷

²¹ KAMPER, Otakar, (cit v pozn. 18), s. 251-253.

²² Tamtéž, s. 179-223.

²³ KAPSA, Václav, *Hudebníci hraběte Morzina: příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka: s tematickými katalogy instrumentální tvorby Antonína Reichenauera, Christiana Gottlieba Postela a Františka Jiránka*, Praha 2010.

²⁴ SPÁČILOVÁ Jana, Antonio Caldara a české země-malé ohlédnutí při příležitosti 270. výročí úmrtí skladatele, *Opus musicum*, 2006, roč. 38, č 6, s. 39.

²⁵ ROMAGNOLI, Angela: 'Una musica grandiosa: Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech', In: HEROLD, Vilém, PÁNEK, Jaroslav, ed.: *Baroko v Itálii, baroko v Čechách: Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem/Barocco in Italia, Barocco in Bohemia: Uomini, idee, forme d'arte a confronto*, Sborník příspěvků z italsko-českého symposia, Praha 2003, s. 296.

²⁶ Tamtéž, s. 297.

²⁷ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 24), s. 39.

Jana Spáčilová je v současné době zcela bez pochyby jednou z předních odbornic v problematice mešní tvorby Antonia Caldary u nás. Dosavadní závěry svého výzkumu shrnula jak v článku v časopisu *Opus Musicum* v roce 2006,²⁸ tak v podobě otištěného příspěvku z muzikologické konference, kde provedla analýzu dvou vybraných Caldarových mší v kontextu vztahu slova a hudby, viz kapitola III.²⁹ Jedním z důležitých výsledků dosavadního výzkumu Jany Spáčilové je vlastní pracovní verze katalogu mešních kompozic Antonia Caldary. Autorka částečně vyšla z výše zmiňované disertační práce Felixe Krause, kterou však obohatila o vlastní podrobný pramenný průzkum, zejména rakouských archivů, knihoven, a hudebních sbírek. U každé mše je v abecedním pořadí nejprve uvedena lokace a signatura, dále datace a název, kterým je pramen označen. Následují informace o provedení a srovnání nástrojového obsazení v podobě tabulky. Pracovní verze katalogu je cenná především tím, že vychází z vídeňských pramenů, které nejsou uvedeny v rámci databáze RISM A/II, a pro zahraniční badatele je poměrně obtížné získat o nich jakékoliv informace.

Mimo výše uvedených specializovaných studií a pojednání o Caldarově mešní tvorbě, existuje celá řada disertačních prací a publikací zabývajících se duchovní hudbou ve Vídni první poloviny 18. století.³⁰ Za zcela klíčovou v tomto ohledu považuji monografii Friedricha W. Riedela *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*.³¹ Autor se vedle širších kulturně-sociálně-politických aspektů liturgického provozu na vídeňském dvoře v období panování Karla VI. zabývá jednotlivými druhy a žánry duchovní hudby, kam jsou v širším kontextu zahrnuty taktéž mešní kompozice Antonia Caldary. S pomocí této práce lze získat obecnou představu, pro jaké účely se chrámová hudba na vídeňském dvoře komponovala a jaké byly její hlavní stylové rysy, k čemuž beze vší pochybnosti přispěl i Antonio Caldara. Podrobněji o této knize viz úvod kapitoly III.

Ačkoliv se zájem o Caldarovu mešní tvorbu doposud neprojevil například v podobě souvislé ediční řady, lze konstatovat, že jednotlivá díla vycházejí tiskem již od poloviny 18. století až do současné doby. Za pozornost stojí především dobové souborné vydání 6

²⁸ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 24), s. 39.

²⁹ SPÁČILOVÁ, Jana, Vztah hudby a slova v chrámové hudbě vídeňského baroka na příkladu kompozice Credo Antonia Caldary, in: *Slovo a hudba jako strukturální-architektonický celok hudobného myšlenka 17.-18. storočia. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*, Súzvuč 2006, s. 57-73.

³⁰ Na základě konzultace Janou Spáčilovou.

³¹ RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 1, Emila Katzbichler, München-Salzburg 1977.

Caldarových mší, 1749 Bamberk, *Chorus musarum divino Apollini accinentium*.³² V dobovém kontextu se jedná o poměrně výjimečnou událost, a to i s ohledem na fakt, že autor byl v té době již 13 let po smrti. Skutečnost, že byly vydány tiskem právě mše, jen potvrzuje, že Caldara zcela jistě patřil mezi uznávané autority tohoto žánru i v pozdější době.

Období 19. století ovšem příliš Caldarově tvorbě v tomto ohledu nepřálo, z mešních kompozic bylo vydáno pouze *Crucifixus* pro 16 hlasů, G. W. Techner (1840), nově pak v roce 1987 C. H. Shermmanem.³³

Ve 20. století se přistoupilo jak k vydávání nových mší, tak k reprintům některých starších výtisků, viz výše *Crucifixus*. V roce 1906 vydal Eusebius Mandiczewski Caldarovu *Missu dolorosa* jako 26. svazek rakouské edice staré hudby *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, přetisk Gratz 1959. Jiné vydání téhož díla pochází z roku 1980, vydavatelem je v tomto případě T. Kohlhas.³⁴

Nejvíce se vydáváním Caldarových mší věnoval W. Furlinger, díky němuž se v tisku objevily dohromady 3 kompozice. Jedná se o: *Missa in G für Soli, Chor, 2 V. und Continuo* (1964); *Missa in B »sancti Josephi«* (Altötting 1975, jako 4. svazek ediční řady *Süddeutch Kirchenmusik des Barock*); *Missa in g - minore, für gem. Chor, 2 Vl., Vla. ad lib., Vlc. ad lib., Kb., Org.* (Augsburg 1988, v rámci ediční řady *Denkmäler liturgischer Tonkunst zum praktischen Gebrauch*).³⁵

Faksimilové vydání Caldarovy *Missa a 4 Voci D-Dur »Vix orimur morimur«* v úpravě Jana Dismase Zelenky vydal novozélandský muzikolog B. W. Pritchard v roce 1987 v Lipsku. O rok později v roce 1988 vyšla tiskem v Berlíně Caldarova *Missa venerationis*, v následujícím roce 1989 ve Svatém Augustinu *Missa in D*, ed. J. Butz.³⁶

Z jednotlivých zhudebnění částí mešního ordinária bylo, vedle 16ti hlasného *Crucifixus*, podle autografu vydáno *Credo for Double Chorus of Mixed Voices, Soprano Solo, Strings, and Basso continuo*, ed. R. G. Pauly, Boston 1986.³⁷ Je však nutné zmínit, že mimo Mandiczewského vydání *Missy dolorosa* nejsou tyto tisky dostupné v českých knihovnách a archivech. Domnívám se, že tato skutečnost taktéž nepříznivě ovlivňuje recepci Caldarových mší u nás, neboť by bylo nutné buď zapůjčit provozovací materiál ze zahraničí, nebo provést vlastní spartaci. V případě velkých mší navíc představuje druhá možnost časově poměrně

³² ROMAGNOLI, Angela, Caldara, Antonio, in: FINSCHER, Ludwig von (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 3 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 2000, sl. 1672.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž.

náročnou záležitost, což mohu potvrdit z vlastní zkušenosti, viz kapitola III. Odhlédnout nelze bohužel ani od finanční stránky takového podniku, neboť velké mše, které jsou posluchačsky vděčnější a časově dostatečně dlouhé pro koncertní provedení, počítají s velkým počtem hudebníků a zpěváků. V důsledku toho lze uvádění Caldarových mší u nás označit spíše za příležitostné. Lze si jen přát, aby se v budoucnu ruku v ruce s postupujícím výzkumem rozvíjel i zájem hudebníků a veřejnosti o tato díla.

1.2 Životopis Antonia Caldary

Místo a rok narození Antonia Caldary nejsou doposud známy. Z jeho úmrtního listu můžeme odvodit přibližný rok narození na 1670, jako rodiště přicházejí v úvahu dvě severoitalská města, a to buď Benátky, nebo Padova. Otec Antonia Guiseppe Caldara (1654? – 1710?) byl houslistou a příležitostně i hráčem na theorbu v kostele sv. Marka v Benátkách. Jméno jeho syna Antonia se zde objevuje v 80. a 90. letech 17. století mezi sboristy. O Antoniově matce dostupná literatura zcela mlčí.³⁸

Vzdělání v kompozici se Antoniu Caldarovi dostalo pravděpodobně též v chrámu sv. Marka. Kdo byl jeho učitelem, v současnosti nevíme, ovšem s ohledem na období svého zdejšího působení by v úvahu mohl připadat Giovanni Legrenzi. Tuto domněnku však nelze s jistotou potvrdit pro nedostatek dalších potřebných pramenů, navíc výsledek srovnávací analýzy kompozičního stylu obou skladatelů by byl sám o sobě příliš vágní.³⁹

Vedle komponování studoval Antonio u sv. Marka v Benátkách i hru na violoncello, zřejmě u Domenica Gabrielliho. Do přelomu května/června roku 1699 zde Antonio Caldara působil jako cellista a chrámový zpěvák. V této době se již prokazatelně věnoval s velkým úspěchem kompozici, což jednoznačně dokazují dobové tisky některých jeho skladeb. V roce 1693 vydal benátský tiskař Giuseppe Sala jeho triové sonáty op. 1, v roce 1699 sonáty op. 2 a kantáty op. 3.⁴⁰

Od 31. května 1699 nastoupil Antonio Caldara službu u mantovského vévody Ferdinanda Karla Gonzagy na postu kapelníka komorní a divadelní hudby (*maestro di capella da chiesa e del teatro*), avšak v praxi byl povinen zásobit dvůr kompozicemi všech žánrů jak hudby chrámové, tak světské. Bohužel, skladby z tohoto období jsou z velké části ztraceny.⁴¹

Caldarovo působení na mantovském dvoře bylo ovlivněno vypuknutím Války o dědictví španělské (1701-1713), do které vévoda vstoupil po boku Francie. Vzhledem k vývoji válečných událostí byl vévoda s celým dvorem v roce 1702 nucen opustit Mantovu a uchýlit se nejprve do Casale a posléze do Francie. O tom, že by Caldara provázel mantovského vévodu i mimo Itálii, neexistují v současné době žádné záznamy.⁴² Jako více pravděpodobné se totiž jeví, že po opuštění Casale se Caldara střídavě pohyboval po celé Itálii a živil se komponováním na zakázku. Tuto teorii podporují dochované záznamy z jednotlivých míst,

³⁸ PRITCHARD, Brian W., Caldara Antonio, in: SADIE, Stanley (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, Macmillan Publishers 2001, s. 819.

³⁹ KIRKENDALE, Ursula, (cit. v pozn. 3), s. 23.

⁴⁰ PRITCHARD, Brian W., (cit. v pozn. 38), s. 819.

⁴¹ KIRKENDALE, Ursula (cit. v pozn. 3), s. 30.

⁴² Tamtéž, s. 33-34.

kde byla uváděna jeho díla, ovšem za předpokladu, že se sám těchto uvádění účastnil, nebo je přímo i řídil.

Po návratu Ferdinanda Karla Gonzagy do Mantovy (1705-1706) Caldara opět figuruje u jeho dvora, avšak definitivně ze služby odešel v roce 1707, kdy Mantovské vévodství připadlo Habsburkům jako součást jejich italských držav.⁴³

Poté, co Caldara opustil svůj kapelnický post u Gonzagů, přemístil se nejprve do Benátek a brzy na to do Říma, kde od roku 1708 jeho jméno figuruje v kruhu kardinála Pietra Ottoboniho, jehož některé texty zhudebnil ve svých kantátách a oratoriích.⁴⁴ Díky Ottobonimu zde navázal důležité kontakty i s dalšími římskými významnými rody, jako například Ruspoli, Pamphili aj.

V této době působila v Římě celá řada slavných skladatelů, z nichž lze jmenovitě uvést Archangella Corelliho, Bernarda Pasquiniho, Carla Francesca Cesariniho a Domenica Scarlattiho, později sem na jaře 1708 přicestovali i mladý Georg Friedrich Händel a Alessandro Scarlatti. Je velmi pravděpodobné, že se zde všichni mezi sebou stýkali a navzájem účastnili provádění svých děl. Toto tvrzení navíc podporuje společná kompozice Cesariniho, Caldary a Alessandra Scarlattiho opera *Guinio Bruto* z let 1710/1711.⁴⁵

V létě roku 1708 dostihly Caldaru válečné události i v Římě, který byl obležen císařskými vojsky. Všichni zmiňovaní skladatelé záhy opustili město, aby se uchýlili do bezpečí. Händel, Scarlatti a pravděpodobně i Corelli odcestovali do Neapole, zatímco Caldara do Španělska k habsburskému dvoru sídlícímu v Barceloně.⁴⁶ Zde byla hudba díky osobě Karla III. (později Karel VI. jako německý císař) intenzivně pěstována na vysoké umělecké úrovni. Do této doby sahají počátky Caldarových snah získat místo u habsburského dvora, které vyvrcholily jeho jmenováním místokapelníkem až v roce 1716 ve Vídni. V roce 1708 tedy Caldara ještě neuspěl, a proto se vrátil na podzim do Benátek, kde zůstal přibližně do března následujícího roku. Poté se stal vedoucím kapely „*Maestro di Capella*“ na dvoře prince Ruspoli v Římě, proslulého patrona umění.⁴⁷

Během působení ve službách rodiny Ruspoli (1709-1715) v Římě se Caldara velice intenzivně věnoval komponování. Za sedm let složil více jak 200 skladeb různých žánrů jako byly kantáty, opery, oratoria, intermezza aj.⁴⁸

⁴³ KIRKENDALE, Ursula (cit. v pozn. 3), s. 37.

⁴⁴ PRITCHARD, Brian W., (cit. v pozn. 38), s. 819.

⁴⁵ KIRKENDALE, Ursula (cit. v pozn. 3), s. 60.

⁴⁶ Tamtéž, s. 41.

⁴⁷ PRITCHARD, Brian W., Caldara Antonio, (cit. v pozn. 38), s. 820.

⁴⁸ ROMAGNOLI, Angela, (cit. v pozn. 32), sl. 1661.

V květnu roku 1711 se Antonio Caldara oženil se zpěvačkou (altistkou) Caterinou Petrolli, která také působila na Ruspoliho dvoře. V tomto a v následujícím roce (1712) se pak dvakrát marně snažil opět získat místo u dvora Karla VI., který nastoupil po smrti svého bratra Josefa I. na trůn ve Vídni. Ovšem i tento pokus nakonec ztroskotal.⁴⁹

Teprve po smrti císařského kapelníka Marca Antonia Zianiho v roce 1715 se Caldarovi podařilo získat místokapelnický post u dvora Karla VI. Důvod, proč nebyl jmenován přímo na Zianiho místo, spočívá v dobovém úzu, kdy dosavadní místokapelník, konkrétně Johann Joseph Fux, automaticky postoupil na post zesnulého, čímž se uvolnilo jeho místo. Podle Urschuly Kirkendale bylo Caldarovo postavení u dvora velice dobré. Samotný Karel VI. i ostatní členové císařské rodiny patřili s největší pravděpodobností i mezi jeho žáky. Caldarovu oblíbenost u císaře dokumentuje i výše platu, který nejenom že byl neustále navyšován, ale dokonce během doby předčil i plat prvního kapelníka Johanna Josepha Fuxe.⁵⁰

Během svého pobytu ve Vídni se Caldara nevěnoval pouze kompozici pro dvůr, ale navázal kontakty i s okolními oblastmi. Jeho hudba se stala velice žádanou v celé střední Evropě, zejména v Salcburku, v Čechách a na Moravě.⁵¹ Díky tomu se zachovalo velké množství Caldarových skladeb, zejména duchovní hudby, i mimo Vídeň.

⁴⁹ ROMAGNOLI, Angela, (cit. v pozn. 32), sl. 1662.

⁵⁰ KIRKENDALE, Ursula (cit. v pozn. 3), s. 88.

⁵¹ ROMAGNOLI, Angela, (cit. v pozn. 32), sl. 1663.

1.3 Antonio Caldara v pražských hudebních sbírkách a inventářích

Jedním z hlavních úkolů této práce je průzkum a zmapování českých, resp. pražských sbírek mešních kompozic Antonia Caldary (cca 1670-1736). Důvod, proč se práce zaměřuje především na české mešní notové prameny a vědomě pomíjí moravské sbírky, spočívá především ve zdejších odlišném hudebním kontextu, vývoji a tradici. Praha si, jako správné středisko Čech, udržovala vlastní přímé kontakty s Vídní i okolními státy, zatímco Morava byla mnohem více provázána s Vídní.⁵²

S osobou Antonia Caldary se v kontextu českého, potažmo pražského hudebního života nejčastěji setkáváme v souvislosti s řízením provedení Fuxovy opery „*Costanza e Fortezza*“ při příležitosti oslav korunovace Karla VI. českým králem v srpnu roku 1723.⁵³ Ačkoliv Caldara, jak alespoň vyplývá z dostupné literatury, navštívil Prahu v tomto roce poprvé, jeho hudba, a to zejména chrámová, zde musela být již známa. Tuto domněnku dosvědčuje datace některých hudebnin, která sahá do roku 1717,⁵⁴ což je pouhý rok po Caldarově nástupu na post vícekapelníka na dvoře Karla VI. S ohledem na celkový objem dochovaných kompozic i na jejich stáří lze jasně poukázat na velký zájem o Caldarovu nejenom mešní tvorbu v Praze téměř po celé 18. století, a to zejména ze strany Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou a kapelníků chrámu svatého Víta na Pražském hradě.

Co se týče pramenné základny k této problematice, jsme v současné době odkázáni na dva druhy materiálů. Prvním z nich jsou dochované hudebniny jak z pražských, tak mimopražských sbírek. Za klíčové lze v tomto ohledu označit České muzeum hudby [dále pouze ČMH], Archiv metropolitní kapituly na Pražském hradě a archiv Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou. Na základě průzkumu databází hudebních rukopisů a tisků SHK a RISM A/II lze konstatovat, že drtivá většina dochovaných Caldarových mší na území Čech je uložena na Pražském hradě (36), u křižovníků (53) a v ČMH (26).⁵⁵

Druhým typem pramenů jsou dochované dobové inventáře pražských i mimopražských kostelů a klášterů, které nám umožňují alespoň orientačně zachytit budování caldarovského repertoáru v 18. století. V pražském prostředí se jedná zejména o zachovaný soupis sbírky loretánského kapelníka Konstantina Antonína Taubnera, který je cenný zejména díky

⁵² SEHNAL Jiří, Pobělohorská doba (1620-1740), v: LÉBL, Vladimír (ed.), *Hudba v českých dějinách*, Praha 1989, s. 163.

⁵³ KPAMPER Otakar, (cit. v pozn. 18), s. 51-52.

⁵⁴ Na základě průzkumu údajů o křižovnické hudební sbírce v rámci databáze RISM. Datace všech pramenů však nemusí být přesná, jak se následně prokázalo v případě CZ Pkříž XXXV A 92, viz kapitola II.

⁵⁵ Na základě údajů v RISM a SHK

Pozn.: v ČMH jsou ovšem uchovávány hudebniny jak z pražských, tak mimopražských hudebních sbírek, například z oseckého kláštera, či Mělníka

zaneseným záznamům o cenách jednotlivých opisů (viz dále). Většina inventářů použitých v této práci se však týká především mimopražského prostředí, proto o nich pojednáme samostatně v následující kapitole.

Instituce	Fond/Sbírka	Počet mešních kompozic A. Caldary			Poznámka
		Jistých	Nejistých	Celkem	
Archiv Pražského hradu	A. Görbig + J. F. Novák + J. Sehling	39	3	42	
Hudební sbírka Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou	Kryštof Karel Gayer	24	Nelze zatím blíže specifikovat	53	
	Vlastní řádová sbírka	29			
České muzeum hudby	Fond Strahov	11	0	11	Hudebniny až ze 30. a 40. let 19. století
	Pozůstalost Ondřeje Horníka	3	0	3	Hudebniny původně patřily kostelu sv. Mikuláše na Malé Straně - v současné době chybí VIII B 18
	Fond Mělník	10	1	11	Depositum v rámci ČMH
	Fond Osek	1	0	1	
SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov	Schwarzenberská hudební sbírka	8	1	9	Nejistý svazek je bez dalších konkoradancí

Tabulka 1 – Přehled českých hudebních sbírek s dochovanými mešními kompozicemi A. Caldary

1.3.1 Hudební sbírka chrámu svatého Víta

Fond archivu Pražského hradu, do kterého spadá i rozsáhlá sbírka hudebnin, představuje první klíčovou instituci pro výzkum díla Antonia Caldary. Celkově zde nalezneme z jeho díla 90 kompozic různých žánrů výhradně chrámové hudby, například duchovní árie, moteta, offertoria, kantáty. Z tohoto počtu představuje mešní tvorba, jak zhudebnění celých cyklů, tak jednotlivých částí, 42 pramenů k 39 kompozicím. V jednom případě je Caldarovo autorství nejisté.⁵⁶

Historie hudebního provozu a vzniku notové sbírky kůru metropolitního chrámu sv. Víta je poměrně důkladně zpracovaná Antonínem Podlahou v rámci předmluvy k prvnímu katalogu z roku 1926.⁵⁷ Na ten navazuje modernější zpracování Jiřího Štefana *Ecclesia metropolitana pragensia catalogus collectionis operum artis musicae* z roku 1983, které je oproti prvnímu mimo jiné doplněno o notové incipity jednotlivých skladeb.⁵⁸ Ačkoliv Podlahův katalog svojí podobou neodpovídá dnešním badatelským nárokům a obsahuje, podle Jiřího Štefana, i některé nepřesnosti,⁵⁹ nacházíme v něm mnohé cenné informace, zejména z historie svatovítské kapituly, které v novém zpracování nejsou uvedeny. Konkrétně se jedná o jména některých hudebníků působících na kůru chrámu sv. Víta, jako byl např. basista Václav Kotínský z Kotweisterinu⁶⁰, tenorista Kryštof Egidi⁶¹, trombonista a hráč na klarinu (klarinista) Jan Strobach⁶² aj.

V modernějším zpracování Jiří Štefan zcela evidentně vychází ze starší Podlahovy verze a pouze dále rozpracovává některé údaje na základě nových badatelských poznatků. Protože Podlahovo líčení událostí vychází z archiválií uložených ve svatovítské kapitule, stále si zachovává si vysokou výpovědní hodnotu a spolehlivost. Na druhou stranu se však u Podlahy nedočteme např. o osudu notové sbírky jednoho z ředitelů svatovítského kůru Kryštofa Karla Gayera, kterou získal a do dnešní doby vlastní řád Křižovníků s červenou hvězdou.⁶³ Bližší vysvětlení osudu Gayerovy hudební sbírky přinesla až disertační práce Jiřího Fukače pojednávající o křižovnickém dobovém inventáři z let 1736/1737.⁶⁴

⁵⁶ ŠTEFAN, Jiří, (cit. v pozn. 11), s. 221-262.

Pozn. přesný počet Caldarových kompozic zde nelze stanovit, neboť se v rámci sbírky nachází i díla s rozcházejícím se autorstvím, které prozatím nebylo potvrzeno.

⁵⁷ PODLAHA, Antonín, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur*, Praha 1926.

⁵⁸ ŠTEFAN, Jiří (cit. v pozn. 11), s. 10.

⁵⁹ Tamtéž, s. 10-11.

⁶⁰ PODLAHA Antonín (cit. v pozn. 57), s. XVIII, XX-XXIII.

⁶¹ Tamtéž, s. XXI.

⁶² Tamtéž, s. XXXIX.

⁶³ ŠTEFAN, Jiří (cit. v pozn. 11), s. 7.

⁶⁴ FUKAČ, Jiří, *Křižovnický hudební inventář*, Brno 1959.

Nespornou výhodou Štefanova nového přepracovaného katalogu je rozšíření dějinného nástinu svatovítského kůru sepsaného Marií Kostílkovou.⁶⁵ V jejím výkladu nalézáme mimo jiné i informace o hudebním provozu na kůru svatého Víta i před rokem 1690, kdy začíná své líčení Podlaha.

Důležitým faktorem, který i přímo ovlivňuje caldarovské bádání, je skutečnost, že zdejší hudební sbírka nevznikala jako soustavně budovaný celek, nýbrž svoji současnou podobu získala spojením hudebních sbírek jednotlivých svatovítských kapelníků. Proto i zde dochované Caldarovy hudebniny původně měly původně různé majitele.⁶⁶ V souvislosti s tím se jedná (chronologicky) o ředitele kůru: Kryštofa Karla Gayera (ředitel kůru 1705-1734), Antonína Görbiga (ředitel kůru 1734-1737), Jana Františka Nováka (ředitel kůru 1737-1758) a Jana Evangelistu Antonína Koželuha (ředitel kůru 1784-1814).⁶⁷ Z hudebníků to byl především Josef Antonín Sehling, činný na kůru jako druhý houslista od roku 1739 do své smrti 1756.⁶⁸

Caldarovy mše se dostaly do svatovítské sbírky společně s díly dalších významných skladatelů, a to zejména za účelem obohacení a udržení vysoké úrovně zdejšího hudebního provozu. Jak píše Jiří Štefan: *„I přes okolnost, že kapitula ztratila hodně na významu odchodem panovnického dvora z Prahy do Vídně [pozn. 1612] zůstalo jí přece jen výsadní postavení v Praze i v českých zemích. [...] Kapitula se postarala i o dobré nástroje a notový materiál v reprezentativním výběru, který snese srovnání s předními evropskými kůry.“*⁶⁹ Toto tvrzení zcela podporuje reprezentativní výčet jmen autorů, zejména italského baroka a galantního slohu, jejichž díla jsou ve sbírce v podobě opisů zastoupena. Mezi jinými to jsou Leonardo Leo, Antonio Lotti, Francesco Mancini, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi. Zvláštní postavení má mezi nimi evidentně, zejména co se týče počtu skladeb, Antonio Caldara, o jehož některých dílech v rámci této sbírky Jiří Štefan tvrdí, že jsou unikátní.⁷⁰ Jeho tvrzení však nelze, s ohledem na úzké tematické zaměření naší práce, potvrdit, neboť Štefan blíže nespecifikuje, o jaký druh skladeb se jedná. Jsou-li mezi domnělými unikáty zastoupeny i mše, nelze konstatovat, s ohledem na nedostatečný stav bádání v této problematice. Průzkum v mezinárodní databázi RISM však naznačil, že u dvou exemplářů Caldarových mší nenacházíme žádné další konkordance. Konkrétně to jsou mše s katalogizačním číslem Štef.

⁶⁵ ŠTEFAN, Jiří (cit. v pozn. 11), s. 14-33.

⁶⁶ Tamtéž, s. 6-10.

⁶⁷ Tamtéž, s. 5-13.

⁶⁸ ČERNUŠÁK, Gracián, Sehling Josef Antonín, v: Čenušák Gracián, Štědroň Bohumír, Nováček Zdenko (ed), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2., Praha 1965, s. 475.

⁶⁹ ŠTEFAN, Jiří (cit. v pozn. 7), s. 5.

⁷⁰ Tamtéž, s. 6.

234 (*Missa Justitiae*), Štef. 238 (*Missa Patientiae*). Zda se však skutečně jedná o pražské unikáty, nelze s jistotou tvrdit.⁷¹

1.3.2 Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

Další významnou pražskou institucí s bohatou sbírkou Caldarových mešních kompozic je hudební archiv Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze. Křižovníci jsou jediným církevním řádem, který byl založen na území Čech. Jeho historie sahá až do 13. století, tedy do období vlády panovnického rodu Přemyslovců.⁷²

U samého zrodu řádu stála Anežka Přemyslovna, která v Praze roku 1233 založila špitál sv. Františka. Pro potřeby špitálu a zvláštního bratrstva, které v něm působilo, byl listinou královny Konstancie, matky Anežky Přemyslovny, prisouzen kostel sv. Petra na Poříčí a statky zakoupené od Řádu německých rytířů. Bulou papeže Řehoře IX. ze 14. IV. 1237 bylo dosavadní hospitální bratrstvo, působící ve špitálu sv. Františka, přeměněno na církevní řád přímo podléhající papežskému stolci.⁷³ Papež přidělil nově vznikнувšímu řádu řeholi sv. Augustina založenou na lásce ke kráse ducha „*spiritualis pulchritudinis amatores*“.⁷⁴ Křižovníci se tedy od svého počátku věnovali dvěma činnostem, a to hospitální činnosti a duchovní správě.

Během své dlouhé historie zažil řád vlivem historických okolností období úpadku, např. během husitské revoluce,⁷⁵ i opětovného rozkvětu. To zejména za působení arcibiskupa Valdštejna v druhé polovině 17. století. Přibližně od stejné doby se začíná datovat i vznik zdejší hudební sbírky, jejíž celkový počet dnes činí 2457 hudebnin.⁷⁶ Největší rozkvět spojený s čilým opatřováním nových kompozic byl však zaznamenán v době panování císařů Leopolda I. a Karla VI., kdy se z Vídně stalo důležité evropské hudební středisko.⁷⁷ Mimo to byli i mezi samotnými řádovými členy mnozí nadaní skladatelé, jejichž díla jsou zde zachována dodnes. Z nejvýznamnějších jmenujme Františka Ludvíka Poppeho, který se skladatelsky prosadil dokonce u vídeňského dvora, či Jana Michaela Angstenbergera.⁷⁸

⁷¹ Pozn.: Databáze RISM je neustále kontinuálně doplňována o nová data, takže nelze vyloučit, že se s postupem katalogizace v rámci zúčastněných evropských institucí objeví další doposud neznámé exempláře těchto děl. Můžeme tedy pouze konstatovat aktuální stav katalogizace v rámci jednotlivých institucí.

⁷² KAMPER, Otakar, *Kniha památní na sedmileté založení českých křižovníků s č. hv. (1233-1933)*, Praha 1933, s. 39.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, s. 41.

⁷⁵ Tamtéž, s. 48.

⁷⁶ Tamtéž, s. 191.

⁷⁷ Tamtéž, s. 191-196.

⁷⁸ Tamtéž, s. 200-203.

Při získávání hudebnin mohly sehrát důležitou roli i další řádové kláštery a konventy, které se nacházely na celém území tehdejšího rakouské monarchie. Jak křižovnický špitál otevřený v Bratislavě v roce 1723, tak zejména fara se špitálem při kostelu sv. Karla Boromejského ve Vídni, kterou řád získal v roce 1733, mohly být důležitými zprostředkovateli hudebnin pro pražský konvent. Tyto otázky však čekají doposud na svoje zodpovězení.

Křižovnické hudební sbírce bylo v předchozích letech věnováno několik odborných muzikologických prací. První z nich je doktorská práce Jiřího Fukače z druhé poloviny 50. let 20. století. Ten se zaměřil na nalezený dobový inventář hudebnin pocházející z let 1737/1738 dokumentující stav sbírky od této doby do roku 1759.⁷⁹ Na základě tohoto pramene se Fukač mimo jiné snažil popsat kulturní provoz a význam křižovnického kůru, posoudit vztah mezi ním a dalšími domácimi i zahraničními centry a konečně i: „[...] *prokázat, že křižovnický kůr byl v 18. století místem, odkud působily na domácí hudbu přední světové vlivy.*“⁸⁰

Na Fukače částečně navazuje ve své diplomové práci na Katedře hudební vědy FF UK Vladimír Koronthály. Ten se však soustředil pouze na jednu část křižovnické notové sbírky, na pozůstalost bývalého kapelníka chrámu svatého Víta Kryštofa Karla Gayera. V rámci své práce Koronthály konfrontuje údaje o Gayerově sbírce uvedené Fukačem s prameny samotnými, které byly v té době uloženy v tehdejším Muzeu české hudby, dnes ČMH, viz dále.

Dalším velmi obsáhlým počinem je dvoudílná disertace Barbary Ann Renton z roku 1990. Záměrem autorky bylo prozkoumat hudební inventáře dvou různých důležitých církevních institucí, konkrétně kláštera v Oseku a Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou. V rámci pojednání o křižovnické hudební sbírce vychází Barbara A. Renton z Fukačovy práce, a proto lze konstatovat, že v kontextu zde zastoupené Caldarovy mešní tvorby nepřináší žádná nová zjištění.⁸¹

Dříve než přistoupíme k samotnému líčení zastoupení mešní tvorby Antonia Caldary v rámci křižovnického notového archivu, je nutné připomenout, že tato notová sbírka nemá moderní katalog, nebo inventář, který by spolehlivě zachycoval její současný stav. Výše zmíněná Fukačova práce vychází pouze z dobového inventáře, jehož vznik se odhaduje mezi léty 1737/1738. S přihlédnutím k tomu, že Fukač nepracoval s konkrétními hudebninami, ale

⁷⁹ FUKAČ, Jiří, (cit. v pozn. 62), s. 5-6.

⁸⁰ Tamtéž. s. 12.

⁸¹ RENTON, Barbara Ann, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of requirements for the degree of Doktor of Philosophy, The City University of New York 1990, Vol. 2., s. 428-431.

pouze s dobovým soupisem, jsou jím uvedené počty kompozic jednotlivých autorů svázány pouze s dobovým stavem k roku 1737. Na to poukazuje i Vladimír Koronthály v kontextu Gayerovy sbírky, který uvádí, že z původních 1057 hudebnin jich bylo fyzicky nalezeno pouhých 187.⁸² To ovšem reflektuje stav z roku 1977, kdy byl celý notový archiv uložen v tehdejšímu Muzeu české hudby. Sám Koronthály poukazuje na skutečnost, že neměl k dispozici všechny hudebniny, a to z důvodu nepřístupnosti kompletního fondu. V době, kdy pracoval na své práci, nebylo zpracováno 30 kantonů hudebnin.⁸³ Tento stav se do dneška prozatím nezměnil, lze proto předpokládat, že celkové číslo dochovaných hudebnin může být o něco vyšší, včetně Gayerových hudebnin.

Při současném známém stavu obsahuje křížovnická hudební sbírka podle RISM dohromady 118 Caldarových kompozic, z čehož je 54 mší, tedy téměř celá polovina. Toto číslo řadí křížovnickou hudební sbírku v současnosti na jedno z předních míst, ne-li zcela na první, co se týče uchovaného množství Caldarových mší.⁸⁴ Vzhledem k záměru zmapovat rozšíření a provoz Caldarových mešních kompozic na území Čech v 18. století ovšem lze vycházet z Fukačovy práce, a to bez ohledu na to, zda se uvedené hudebniny fyzicky zachovaly, či nikoliv. Na základě jmenného výčtu autorů zastoupených v křížovnické sbírce Jiří Fukač dokazuje, že se v největší míře objevují díla skladatelů italské národnosti, dále pak němečtí i čeští autoři.⁸⁵

Zcela nejhojněji je zde zastoupen Antonio Caldara.⁸⁶ Obdobně jako ve svatovítské sbírce najdeme i u křížovníků Caldara skladby různých žánrů chrámové hudby, jako např. mše, oratoria, hymny aj. Jejich celkový počet čítal v době vzniku starého inventáře 202 skladeb. V dnešní době se podle RISMu zachovalo „pouhých“ 107 kompozic, z čehož mešní tvorba představuje 61 položek, tedy více než polovinu. Toto číslo ovšem zahrnuje i duplikáty a multiplikáty téže mše, jako v případě CZ Pkříž XXXVI A 24, CZ Pkříž XXXVI A 52 a CZ Pkříž XXXV D 180. Skutečný počet mešních kompozic je tedy pravděpodobně o něco menší, než vyplývá z uváděný počet signatur.

Podle nástrojového obsazení jednotlivých kompozic lze konstatovat, že se z převážné části jedná o slavnostní tzv. „velké“ mše. Zastoupeny jsou zde nejenom kompletní zhudebnění mešního ordinária, ale i jeho jednotlivé části jako např. „*Credo a 8 Voci con Violini Viole &*

⁸² KORONTHÁLY, Vladimír, *Hudební sbírka Kryštofa Gayera*, diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK, Praha 1977, s. 188.

⁸³ Tamtéž, s. 12.

⁸⁴ Pozn. větší množství nebylo doposud nalezeno ani v rakouských archivech, včetně Vídně.

⁸⁵ KORONTHÁLY, Vladimír, (cit v pozn. 82), s. 124–149.

⁸⁶ Tamtéž, s. 12.

Organo. Del Sigre: Antonio Caldara“ (CZ Pkřiž XXXVI A 32), nebo „*Gloria a 8 Stromenti Oboe Trombe di Antonio Caldara*“ (CZ Pkřiž XXXV A 105) aj.

Nejstarší Caldarovy dochované mešní kompozice v rámci křižovnického archivu a možná i v celé Praze pocházejí podle RISM z roku 1717. Celkem jsou tímto rokem datovány čtyři hudebniny, ve třech případech se jedná o zhudebnění pouze jednotlivých dílů mešního ordinária, pouze CZ Pkřiž XXXV A 92 má podobu kompletní mše. Vlastní kritika tohoto pramene ovšem následně prokázala, že údaje v RISM nejsou v tomto případě přesné a že uváděná datace pramene pravděpodobně neodpovídá skutečnosti, viz kapitola II.

Jak vyplývá z katalogizačních údajů v databázích SHK a RISM, pochází prokazatelně zhruba třetina zdejší Caldarovy mešní tvorby (23 z 61)⁸⁷ z pozůstalosti Kryštofa Karla Gayera.⁸⁸ Ten tyto hudebniny používal, coby kapelník chrámu sv. Víta, až do své smrti v roce 1734.⁸⁹ Odkoupením Gayerovy sbírky ztratila kapitula zcela bez pochyby velký počet hudebnin, které jí musely scházet. Protože Gayerův následovník na postu svatovítského kapelníka Antonín Görbig vlastnil, podle Jiřího Štefana, pouze malou notovou sbírku,⁹⁰ nabízí se otázka, z jakých zdrojů si nejenom on (Görbig), ale i další jako např. Jan František Novák, Josef Sehling aj. mohli opatřovat nové hudebniny, které se pak následně zachovaly v kapitulním archivu. Původní domněnka, že by se vzhledem k četným repertoárovým shodám mohlo jednat o opisy z Gayerovy, se nakonec nepotvrdila, viz kapitola II.

Z dobových svědectví se dozvídáme, že samotní křižovníci velice bedlivě střežili svůj majetek, a to včetně hudebnin, jejichž pořizování bylo velice nákladné. Antonín Podlaha v tomto kontextu popisuje incident, při kterém se bývalý člen křižovnického kůru František Wagner dostal do sporu s řádovým velmistrem Beinlichem, když se snažil vynést a opsat pro svatovítskou kapitolu některé kompozice. Roztržka vedla až k fyzickému střetu a následnému sporu mezi křižovníky a kapitulou.⁹¹ Nevíme však, zda se jednalo o jediný pokus, či o jeden z mála odhalených. Vzhledem k velkým ztrátám hudebnin však nebude, podle mého názoru, možné tuto otázku zodpovědět.

Dále je též nutné zohlednit velké množství dalších kostelů a chrámů v Praze 18. století, a tedy i existenci dalších chrámových sbírek, o jejichž obsahu již dnes nemáme žádnou

⁸⁷ U 23 mešních kompozice je v databázi RISM s jistotou potvrzeno Gayerovo vlastnictví, u dalšího exempláře, CZ Pkřiž XXXV B 253b, není zcela jisté. Zároveň je nutné počítat s určitým procentem ztracených a nezkatalogizovaných svazků. Číslo 61 představuje současný aktuální počet.

⁸⁸ Jsou zde zařazena díla, u kterých je s jistotou prokázán vlastník

⁸⁹ V archivu Metropolitní kapituly nejsou, alespoň podle katalogizačních údajů, starší exempláře Caldarových mší než v Gayerově sbírce. Na základě toho lze usoudit, že před pořízením této sbírky nebyly na Hradě pravděpodobně přítomny žádné jiné Caldarovy mše.

⁹⁰ ŠTEFAN, Jiří (cit. v pozn. 7), s. 7.

⁹¹ PODLAHA, Antonín, (cit. v pozn. 57), s. XV-XVI.

představu. V úvahu mimo jiné přichází Strahovský klášter, dále sbírka sv. Mikuláše na Malé Straně, ze které se však dochovalo jen torzo díky O. Horníkovi (viz dále).

Částečně by snad k tomu mohla přispět druhá kapitola této práce, ovšem jinak všechny tyto otázky patří v současné době mezi stále řešené problémy pro české muzikology.

1.3.3 Pražská Loreta

Hudební sbírka pražské Lorety, tak jak ji zkatalogizoval Oldřich Pulkert, není podle jeho vlastních slov: „*provenienčně zcela jednolité archivní komplet.*“⁹² Katalog eviduje 801 dochovaných inventárních jednotek, z čehož tři čtvrtiny fondu tvoří notová pozůstalost loretánského houslisty Josefa Strobacha. Ta byla následně doplněna jak o původní loretánské hudebniny, tak hudebniny z pozůstalostí dalších pražských hudebníků a ředitelů kůrů.⁹³

Vznik sbírky, v podobě jak se dochovala do současné doby, lze datovat až do druhé poloviny 18. století.⁹⁴ S ohledem na měnící se dobový hudební vkus, může tato skutečnost též vysvětlovat, proč zde již není Caldara prakticky zastoupen a naopak se zde vyskytují jména skladatelů až z pozdější doby, jako například Michael Haydn, Vincenc Mašek, Josef Mysliveček aj.⁹⁵

V kontextu hudebních dějin pražské Lorety i Antonia Caldary je pro nás zajímavější soupis hudebnin, které nechal opsat pro zajištění tamějšího hudebního provozu v letech 1727-1728 Konstantin Antonín Taubner.⁹⁶ Tyto hudebniny, které zcela jistě tvořily základ pro novou hudební sbírku, se však nedochovaly, snad pouze s jedinou výjimkou děl Antonia Caldary.⁹⁷ Je třeba poukázat na rozpor v jednotlivých výpovědích v rámci Pulkertova katalogu: „*Původní loretánské hudebniny se v nynější sbírce zachovaly jen ve velmi malém množství. Ze soupisu loretánského ředitele kůru C. A. Taubnera [...] není dokonce dochována ani jediná.*“⁹⁸ Josef Křivka oproti tomu tvrdí: „*Z těchto opisů pořizených K. A.*

⁹² PULKERT, Oldřich, *Domus Lauretana Pragensia. Catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 1, Praha 1973, s. 5.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ VOLEK, Tomislav, Pražská Loreta jako hudební instituce, v: Pulkert Oldřich (ed.), *Domus Lauretana pragensis*, sv. I, Praha 1973, s. 13.

⁹⁵ PULKERT, Oldřich, (cit. v pozn. 92), s. 93-327.

Pozn.: v rámci takto vzniklého konvolutu se dochovala pouze dvě Caldarovy kompozice *Offertorium duplex* (sig. 108).

⁹⁶ KŘIVKA, Josef, Pražská Loreta, v: Pulkert Oldřich (ed.), *Domus Lauretana Pragensia. Catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 1, Praha 1973, s. 11.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ PULKERT, Oldřich, (cit. v pozn. 92), s. 5.

*Taubnerem se však s výjimkou díla Antonia Caldary nic nedochovalo.*⁹⁹ Otázkou tedy zůstává, jaký byl skutečný osud opisů Caldarových děl, mezi které mimo jiné patřilo i 12 jeho mší?¹⁰⁰ Jako jedno z možných vysvětlení se nabízí, že Josef Křivka mohl omylem započítat do Taubnerovy sbírky dvě dochovaná Caldarova offertoria. Takto lze uvažovat i s ohledem na skutečnost, že neuvádí počet dochovaných kompozic, ani jejich lokaci.¹⁰¹ Lze se tedy spíše přiklonit k Pulkertově tvrzení, že se z Taubnerovy sbírky nedochoval žádný exemplář, ačkoliv je rozpor v obou výpovědích poměrně matoucí.

Bez ohledu na to je možné načerpat ze soupisu velké množství informací, a to především díky uvedeným cenám, za které byly jednotlivé opisy pořizovány. Kritéria pro stanovení výše částek jsou však nejasná. Na základě soupisu lze usuzovat, že rozhodující mohlo být v tomto případě množství, které by zajistilo dostatečný provozovací materiál pro nově vytvořený loretánský chrámový sbor.¹⁰² V tomto ohledu by pomohlo, pokud bychom věděli, zda měl Taubner již dopředu danou částku, kterou mohl za hudebniny utratit, nebo čerpal jednotlivé obnosy průběžně a celkové náklady pak byly stanoveny zpětně.¹⁰³ V každém případě však systematicky necílil na Caldaru, jak tomu bylo například u K. K. Gayera.¹⁰⁴

Ceny Caldarových mší zde nijak nevynikají nad ostatními. Rámcově se pohybují v rozmezí od 15 krejcarů (*Missa brevis*; v Taubnerově soupisu č. 15) do 2 zlatých (*Missa Solennis S: Joachimi*; v rámci Taubnerova soupisu č. 3).¹⁰⁵ Pouze pro srovnání lze uvést, že v této době byl měsíční plat hobojisty a violonisty pouhé 4 zl.¹⁰⁶ Je tedy evidentní, že opisy mší byly obecně pořizovány za poměrně vysoké částky, což platí zejména u dvou nejdražších exemplářů *Missa Solennis S: Matris R: P: Amanda Rofelta* (v Taubnerově soupisu č. 4) a *Missa Dominicalis* Günthera Jakoba (v Taubnerově soupisu č. 35), oba shodně pořizeny za 3 zlaté a 30 krejcarů.

Celková Taubnerem vydaná částka za 70 mší činila 74 zlatých a 6 krejcarů, zároveň se jedná o nejvyšší ze všech ostatních položek. Pouze pro srovnání uveďme, že za 107 různých offertorií, árií, motet a dalších zpěvů bylo vydáno „pouhých“ 28 zlatých a 8 krejcarů, obdobně

⁹⁹ KŘIVKA, Josef, (cit. v pozn. 96), s. 11.

¹⁰⁰ VOLEK, Tomislav, (cit. v pozn. 94), s. 13.

¹⁰¹ Za zformulování možného vysvětlení děkuji vedoucím práce Marcu Niubó.

¹⁰² KŘIVKA, Josef, (cit. v pozn. 96), s. 11.

¹⁰³ Pozn.: Pokud by měl Taubner dopředu danou částku, kolik může za hudebniny utratit, mohl si sám s ohledem na potřebné množství nových kompozic stanovit cenový strop za každou položku. Důvod, proč do své sbírky zařadil pouze 12 Caldarových mší by tak mohl spočívat v tom, že se tyto kompozice mohly prodávat v průměru za vyšší ceny, než si mohl Taubner dovolit. Tuto domněnku by potvrdzovala Gayerova hudebnina CZ Pkříž XXXV A 101, kde se nachází dobový přípis „Costa 8 fl.“

¹⁰⁴ Domnívám se, že je toto použito jako relevantní srovnání, zejména s ohledem na počet nashromážděných kompozic v Gayerově sbírce (202), viz výše.

¹⁰⁵ PULKERT, Oldřich, (cit. v pozn. 92), s. 43, 44.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 63.

tomu bylo i v dalších případech. Suma vydaná za mešní opisy představovala tedy více jak polovinu celkových výdajů, které činily 138 zlatých a 29 krejcarů za celkem 262 kompozic.

1.3.4 České muzeum hudby

1.3.4.1 Fond Strahov

Sbírka hudebnin ze Strahovského kláštera byla do tehdejšího Muzea české hudby přesunuta v roce 1952, jak se dozvídáme z katalogových lístků. S výjimkou jediného exempláře zde nalezneme opisy pocházející až z 1. poloviny 19. století.¹⁰⁷ S ohledem na všeobecně známý způsob zacházení s hudebninami, zcela běžně se ničily, nebo se využívaly nehudební účely, není tento stav příliš překvapující. Je ovšem velkou škodou, že se ze Strahovského kláštera, kde se hudební život dynamicky rozvíjel od 16. století, dochovalo tak málo zpráv a pramenů.

Klášter byl založen již v roce 1140, ovšem bližší informace o hudebním provozu nám chybějí až do roku 1420, kdy byl klášter zničen Husity.¹⁰⁸ Teprve až od konce 16. století jsou k dispozici prameny dokumentující pěstování hudby.¹⁰⁹ Ačkoliv v prvních letech 17. století bylo strahovským premonstrátům zakazováno provozovat figurální hudbu, a to zejména během působení opatů Lohela a Questenberga, nepovedlo se její provozování zcela vymýtit, a to zejména v podřízených kláštorech např. v Teplé, nebo v Polsku.¹¹⁰

Po smrti opata Questenberga počátkem 40. let 17. století dochází k celkovému uvolňování v provozování figurální hudby,¹¹¹ z čehož lze usuzovat, že se v důsledku toho zvýšila i poptávka po nových skladbách. Jejich existenci předpokládá ve své studii i Romuland Perlík, ovšem jak sám píše: „*Litovati jest, že nepodařilo se mi nalézt z této doby (stol. XVII a poč. XVIII) pramenů vlastních, tj. samotných skladeb, které by nám ukázaly, co se tu hrálo a zpívalo, a s jakými prostředky hudba ta provozována.*“¹¹² Jediným dostupným pramenem jsou podle Perlíka historické záznamy a zmínky.

Ze strahovského fondu se dochovalo jedenáct Caldarových mší pocházejících až ze 30. a 40. let 19. století. Tyto materiály nám sice do velké míry mohou být nápomocny při zkoumání

¹⁰⁷ Na základě údajů na katalogových lístcích fondu Strahov uloženém v Českém muzeu hudby.

¹⁰⁸ PERLÍK, Romuland, *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první pol. XVIII. století*, Praha 1925, s. 7.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 8.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 12.

¹¹¹ Tamtéž, s. 13.

¹¹² Tamtéž, s. 14.

celkové recepcce Caldarovy mešní tvorby v Praze, pro účely této práce však nepředstavují významnější materiál.

1.3.4.2 Pozůstalost Ondřeje Horníka

Druhým fondem v rámci ČMH obsahujícím tři mše Antonia Caldary je sbírka Ondřeje Horníka. Ten je získal: „*Darem ze zádušního úřadu Král. hlav. města Prahy 29. 8. 1901*“, prapůvodně však hudebniny patřily do sbírky kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, tedy jezuitskému řádu. Ačkoliv v lístkovém katalogu není určena datace, lze podle filigránu konstatovat, že dvě mše VIII B 20 a VIII B 22 vznikly přibližně ve stejnou dobu. V obou případech nalezneme vodoznak pouze na obalech, zatímco party nemají žádný. Obaly mohou být tedy jiného staří, než jednotlivé hlasy. Ačkoliv se filigrán nepodařilo určit ani s pomocí odborné literatury, lze stanovit stáří hudebniny alespoň rámcově na 30.- 40. léta 18. století. Na stejném druhu papíru je totiž zapsána jiná Caldarova mše CZ Kříž XXXV A VI A 47, která má dobový datační přípis 1748.¹¹³ V případě obou Horníkových opisů se tedy jedná o historicky cenné dobové exempláře.

Třetí exemplář VIII B 18 není v současné době v ČMH k dispozici, proto jej nebylo možné zkoumat. S ohledem na stejnou provenienci je však, podle mého názoru, velmi pravděpodobné, že se bude jednat o stejný případ.

U dvou exemplářů (VIII B 18; VIII B 22) nacházíme konkordance jak na Pražském hradě, tak u křižovníků. V případě VIII B 18 to jsou signatury Štef. 226 (Pražský hrad) a CZ Kříž XXXVI A 104 (Křižovníci). U exempláře VIII B 22 signatury Štef. 240 (Pražský hrad), CZ Kříž XXXV A 99 a CZ Kříž XXXV A 156 (křižovníci). U zbylé třetí mše (VIII B 20) lze najít konkordanci pouze na Pražském hradě (Štef. 238). Ve všech třech případech se tedy jedná o kompozice, které byly v Praze poměrně čteně rozšířeny. V budoucnu by bylo zajímavé srovnat všechny tyto exempláře a pokusit se mezi nimi stanovit možné filiace. Výsledek kolace by mohl prokázat případný vztah mezi zmíněnými pražskými hudebními středisky.

Hlavní problém při studiu hudby u jezuitů ovšem je, jak poukazuje J. Sehnal, v nedostatečné pramenné základně. „*V Praze, kde měli jezuité tři velké koleje [...], se [...] dochovaly jen jednotlivé skladby roztroušené v různých fondech. [...] z Klementina nebo od*

¹¹³ Tento exemplář je uložen v křižovníckém hudebním archivu pod názvem *Missa perfectiae charitatis ex G*, více o ní viz kapitola II.

sv. Mikuláše v Praze se nedochoval ani sumární soupis skladeb.¹¹⁴ O to cennější jsou tak dochované Horníkovy hudebniny, neboť poskytují dílčí informaci o úrovni repertoáru, který byli schopni jezuité provozovat.

1.4 Mimopražské hudební sbírky a inventáře

Následující podkapitola se zabývá dalšími mimopražskými hudebními sbírkami a inventáři. Hlavní snahou je alespoň okrajově zdokumentovat mimopražské rozšíření Caldarových mší na území Čech v 18. století. Z tohoto důvodu jsou sem zařazeny i sbírky uložené v současnosti v Praze v ČMH (Mělník a Osek), a naopak ne loretánská, která se nachází v lobkovickém rodinném archivu v Roudnici. Ve všech případech byla totiž původní lokace změněna až v průběhu 20. století. To ovšem nemá podle mého názoru žádný vliv na jejich význam v dobovém kontextu, ve snaze o identifikaci dalších mimopražských center provozování Caldarovy mešní tvorby na českém území.

1.4.1 Mělník

Hudební sbírka z kůru kostela sv. Petra a Pavla v Mělníku se v současné době nachází v podobě depozita v ČMH. Zde byla v roce 2002 zinventarizována Šárkou Štědrorskou.¹¹⁵ Staré signatury, částečně pocházející od Kvida Nossbergera, dílem od Emiliána Troldy (viz dále), byly nahrazeny novými, zkratka VM. Tato sbírka je v současné době mimo hlavní zájem badatelů, proto bylo nutné při jejím popisu vycházet z článku Emilian Troldy vytištěného v IX. ročníku časopisu *Hudební revue*¹¹⁶ a údajů uvedených v databázích RISM a SHK. Celkově se zde nachází 300 hudebnin z 18. a částečně i 19. století.¹¹⁷

Mělnická hudební sbírka původně patřila kůru proboštského kostela sv. Petra a Pavla, kde ji počátkem 20. století objevil Kvido Nossberger.¹¹⁸ Ten ji tématicky rozčlenil do 4 základních skupin: A mše a requiem, B části mší, C litanie a nešpory, D gradualia, offertoria atd. Emilian Trolda ve svém článku pracuje s abecedním výčtem jmen jednotlivých autorů, jejichž díla jsou ve sbírce zastoupena, přičemž u každé skladby uvádí příslušné zařazení

¹¹⁴ SEHNAL, Jirí, *Hudba u jezuitů české provenience v 17. a 18. století*, Brno 1957, s. 238.

¹¹⁵ ŠTĚDRONSKÁ, Šárka, *Mělník, Hudební sbírka z kůru kostela sv. Petra a Pavla*, Národní muzeum – České muzeum hudby Praha 2002.

¹¹⁶ TROLDA, Emilián, *Kostelní archiv mělnický, Hudební revue*, roč. IX, 1915-1916, s. 6-10, 75-81, 127-133, 176-180.

¹¹⁷ Kolektiv autorů, *Průvodce po pramenech k dějinám hudby*, ČSAV Praha 1969, s. 144.

Pozn. Od mé poslední návštěvy v ČMH se vinou rozsáhlých manipulačních prací ztratil výše citovaný inventář, z tohoto důvodu bylo nutné při doplňování dílčích informací vycházet ze starší literatury. V tomto ohledu bude tedy nutné do budoucna některé údaje zpětně ověřit.

¹¹⁸ TROLDA, Emilián, (cit. v pozn. 116), s. 7-8.

v rámci Nossbergerova katalogu (např. *Salve regina...*[D 31]).¹¹⁹ Z Caldarovy mešní tvorby je do kategorií A a B zařazeno 11 skladeb.¹²⁰ Z toho je v sedmi případech jako původce (opisovač) uveden Sebastian Böhm. V dalších dvou případech není opisovač uveden vůbec. U zbývajících exemplářů jsou za autory opisů určeni Šimon Brixi a blíže neznámý Pöhmb (??) Joannis Christophorus.¹²¹

Nossbergerem uvedený počet Caldarových mší odpovídá údajům v SHK. Při konfrontaci s mezinárodní databází RISM však zjišťujeme, že nelze u všech identifikovaných kompozic skutečně potvrdit Caldarovo autorství. Prvním takovýmto případem je *Missa S. Laurentii ex D Molo [...]* uložená v mělnickém archivu pod signaturou CZ ME 13. Na základě notového incipitu v databázích RISM a SHK však nenacházíme žádné další konkordance, než samotný mělnický exemplář. Může se tedy v tomto případě jednat o mylně stanovené autorství, neboť nelze spoléhat pouze na jména udaná na obálce kompozice. V rámci RISM se katalogizátor odvolává na disertační práci Manfreda Thalhammera (viz výše), kde je evidována pod číslem 20 s odvoláním na kremsmünsterský benediktýnský archiv.¹²² Vzhledem k tomu, že Thalhammer v rámci soupisu neuvádí notové ukázky, se můžeme domnívat, že katalogizátor potvrdil autorství pouze na základě shody v názvech obou hudebnin. To však není dostačujícím důkazem, jak se ostatně projevilo i v rámci dalšího výzkumu. Autorství by se mohlo případně potvrdit pouze na základě srovnání s příslušným kremsmünsterským opisem.

Podobný případ je i u hudebniny CZ ME 291 s označením *Mše D dur Caldara*. V rámci SHK nenalzáme žádné další konkordance, stáří hudebniny je odhadováno kolem roku 1770. V RISM můžeme podle incipitu vyhledat pouze „Kyrie I“, jehož autorství je ovšem připisováno Šimonu Brixi. Hudebnina pochází původně z Loretánského hudebního archivu v Praze, žádné další upřesňující informace však nejsou k dispozici.

U hudebniny se signaturou CZ ME 348 opět nemůžeme potvrdit Caldarovo autorství, a to ze stejného důvodu jako v předchozích případech, tedy z nedostatku konkordancí. Ani zde zatím nenacházíme žádný konkordantní exemplář v rámci RISM a SHK. Podle katalogizačních údajů v RISM je stáří vzniku hudebniny odhadováno na rok 1740, nejisté je i jméno opisovače – Pöhmb (viz výše).

¹¹⁹ TROLDA, Emilián, (cit. v pozn. 116), s. 9.

¹²⁰ Pozn.: Počet Caldarových skladeb uvedený Nossbergerem, ze kterých Trola vychází, se shodují s údaji v SHK a RISM.

¹²¹ Na základě údajů v databázích SHK a RISM.

Pozn.: jména opisovače Pöhmba (??) není katalogizátory stanoveno s jistotou, podle jimi uvedenými údaji nebylo jméno možné zcela s jistotou přečíst, může se tedy jednat i o osobu zcela jinou.

¹²² THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 21.

U ostatních mělnických hudebnin můžeme na základě již uvedených skutečností Caldarovo autorství více či méně potvrdit, ačkoliv v případě CZ ME 20 se rozchází s opisy ve sbírkách Archivu metropolitní kapituly na Pražském Hradě a kláštera v Gottweigeu. V obou případech je připisováno rakouskému skladateli a zpěvákovi Matthiasu Oettelovi.¹²³ Týž exemplář je však v křižovnické sbírce připisován Caldarovi (CZ Pkřiž XXXVI A 89), viz kapitola II.

1.4.2 Piaristické gymnázium ve Slaném

Královské město Slaný je pro tuto práci zajímavé zejména díky zdejší piaristické koleji. Hlavním zaměřením tohoto řádu bylo bezplatné vzdělávání mládeže a zpřístupňování katolické víry.¹²⁴ První piaristé přišli do Slaného koncem roku 1658, trvalo však ještě téměř dalších 10 let, do roku 1667, než bylo vybudováno potřebné zázemí a mohla být zahájena výuka.¹²⁵ Ve stejnou dobu začala vznikat i vlastní hudební sbírku, jak dokazují první záznamy v hudebním inventáři z roku 1667.¹²⁶

Inventář je tématicky členěn podle jednotlivých žánrů duchovní hudby: mše, litanie, nešpory, duchovní árie, Te deum aj. Přírůstky jsou v rámci rubrik souvisle vedeny do roku 1715. Další záznamy jsou nepravidelné, pocházejí z let 1745, 1751-1756 a 1760, tímto rokem zároveň končí i vedení inventáře.

Co se týče konkrétně Caldarovy mešní tvorby, nenacházíme před rokem 1715 žádný záznam. První pochází až z roku 1745, kdy proběhla opět po delší odmlce inventarizace nových hudebnin. Jedná o *Missa á C. A. T. B.*, ovšem ani v tomto, ani v ostatních případech, viz dále, nelze uvedený rok, pod kterým je přírůstek uveden, považovat za přesný, neboť pouze vypovídá, kdy byla konkrétní hudebnina zinventarizována, nikoliv skutečně získána.

Stejně tak je tomu i u dalších záznamů z let 1751 (2 mše) a 1752 (1 mše). Celkově tedy v rámci slánského hudebního inventáře nalezneme pouhé 4 záznamy o vlastnictví Caldarových mší, což je ovšem překvapivě nízký počet. Zároveň však postrádáme údaje z 20.-30. let 18. století, kdy se u nás Caldarova tvorba, jak vyplývá z výzkumu dílčích sbírek a inventářů, těšila největšímu zájmu. Naopak od 40. a 50 let se začínají projevovat repertoárové změny související pravděpodobně se změnou dobového vkusu, viz níže Osek. Při současném stavu

¹²³ ChF [RASTL,], Oettl (Oettel, Ocul, Oëttl) Matthias (Mathias, Mattheus), in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.), *Oesterreichisches Musiklexiko*, Bd. 4, Wien 2005, s. 1652.

¹²⁴ FRANKOVÁ, Božena, *Piaristé ve Slaném 1658-2008*, 350 výročí příchodu Piaristů do Slaného, Slaný 2008, s. 4

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Inventář se v současné době uložen SOKA Kladno.

pramenné základny sice nelze s jistotou konstatovat, jakou podobu měla piaristická hudební sbírka ve 20. a 30. letech 18. století, z dochovaných záznamů však vyplývá, že o Caldaru zde nebyl pravděpodobně projevován větší zájem. Jako jedno z možných vysvětlení se nabízí, že se sami někteří členové řádu věnovali kompozici, jako například Jan Offner, nebo P. Remigius, jejichž skladby jsou ve Slánském inventáři velice hojně zastoupeny.¹²⁷ Tím byla kolej dostatečně zásobena potřebnými kompozicemi a nevznikala tak potřeba získávání opisů jiných autorů. Dále nelze ani vyloučit estetické preference osoby zodpovědné za pořizování nových hudebnin, o pravých důvodech by se dalo samozřejmě dále spekulovat, s ohledem na nedostatečnou pramenou základnu nelze v tomto ohledu vyslovit jednoznačnou odpověď.

Téma piaristické koleje ve Slaném a jejího hudebního provozu by si zasloužilo věnovat mnohem více pozornosti, to však není předmětem této práce. Co se týče podoby budování fondu, lze jej alespoň stručně podle mého názoru ve vztahu k známým okolnostem charakterizovat následovně. Základ piaristické hudební sbírky ve Slaném pravděpodobně tvořily nejprve skladby autorů působících v druhé polovině 17. století v Rakousku, a to buď přímo ve Vídni (např. Bertali, Schmelzer), nebo i mimo ni (např. Biber).¹²⁸ Jedním z možných vysvětlení by mohlo být, že si po vzniku slánské koleje piaristé nejprve přinášeli hudebniny s sebou z předchozích působišť. Z míst narození a úmrtí jednotlivých členů řádu jasně vyplývá, že v této době byla zcela běžná fluktuace mezi jednotlivými kolejami.¹²⁹ Navíc byl centrem řádu Mikulov, tedy oblast bezprostředně sousedící s Rakouskem.

Po usazení piaristů ve Slaném je pak v souladu s místním inventářem evidentní orientace na autory žijící v Čechách, zejména v Praze, například Johann Poppe, Vincentio Albrizzi, Kryštof Karel Gayer, Mikuláš Wentzeli aj. Tato skutečnost může souviset se snahou piaristů rychle se sžít s českým prostředím s konečným cílem založit vlastní kolej v Praze, což se jim ovšem nikdy nepodařilo.¹³⁰ Pro tuto hypotézu hovoří i fakt, že řád zakládal své koleje v místech, která umožňovala dobré spojení s Prahou, tedy zpravidla podél poštovních linek.¹³¹ To umožňovalo nejenom snadnou komunikaci s hlavním městem, ale zcela jistě i získávání nových hudebnin. Je nasnadě, že pokud by piaristé měli o Caldarovu tvorbu eminentní zájem, mohli si jeho skladby poměrně snadno obstarat, alespoň ve 20. a 30. letech 18. století, kdy se v Praze nacházelo velké množství jeho skladeb, viz výše.

¹²⁷ HUGO, Robert, Hudba slánských piaristů – příprava a realizace hudebního projektu, in: *Slánské rozhovory 2008, Piaristé*, Slaný 2009, s. 66.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ BARTUŠEK, Václav, Z historie piaristické koleje ve Slaném 1658-1778, in: *Slánské rozhovory 2008, Piaristé*, Slaný 2009, s. 35.

¹³⁰ Tamtéž, s. 33.

¹³¹ Tamtéž.

Stále nevyřešená zůstává otázka bílých míst v inventáři, kdy se přestaly nově získané hudebniny evidovat. Znamenají snad úpadek pěstování hudby, nebo byly hudebniny získané v této době ztraceny dříve, než mohly být ve 40. a 50. letech dodatečně zaevidovány. Zarážející je i poměrně mále množství přírůstků ve srovnání s předchozím stavem. Na všechny tyto otázky nejsme doposud schopni odpovědět, další výzkum v této oblasti by navíc znamenal poměrně velký odklon od stanoveného tématu práce. Na základě dostupných informací se lze však domnívat, že slánští piaristé neměli o tvorbu Antonia Caldary pravděpodobně příliš velký zájem, čemuž odpovídá i obsah inventáře další řádové koleje v Kosmonosech.

1.4.3 Piaristické gymnázium v Kosmonosích

O něco mladší než slánská je piaristická kolej v Kosmonosích u Mladé Boleslavi, kterou roku 1688 založil hrabě Jakub Černín z Chudenic. Na základě josefínských reforem v 80. letech 18. století museli piaristé Kosmonosy opustit a přestěhovat se do Mladé Boleslavi, kde škola pokračovala až do konce 2. světové války.¹³²

Piaristickou hudební sbírku kláštera v Kosmonosech zachycuje dvojice inventářů. Starší exemplář z roku 1707 je předlohou pro mladší z roku 1712, který je rozšířením a doplněním prvního.¹³³ Celkový časový rozsah, který oba inventáře dohromady obsáhnou, je 1707–1739. Sem spadá z větší části i období, kdy lze předpokládat největší zájem o Caldarovu tvorbu u nás. O to více je však zarážející, že se v inventáři nalézají pouze jediný záznam o jeho kompozici, konkrétně *Missa cum Kyrie et Gloria*, která se do kosmonoské hudební sbírky pravděpodobně dostala v roce 1731.¹³⁴

Jak slánský, tak oba kosmonoské inventáře naznačují, že Caldara byl spíše jedním z mnoha autorů, jejichž díla piaristé shromažďovali. Rozhodně ovšem nelze tvrdit, že by se piaristé systematicky snažili shromažďovat jeho dílo v takové podobě, jako je tomu u křižovníků, K. K. Gayera, či v případě sbírky kláštera v Oseku (viz dále).

¹³² CULKA, Zdeněk, Inventář hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích, v: KUNA, Milan (ed.), *Příspěvky k dějinám české hudby*, roč. II, Praha 1972, s. 5

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž, s. 10.

1.4.4 Cisterciácký klášter v Oseku

V dnešní době jsou jak hudebniny, tak ostatní inventáře z oseckého kláštera deponovány v ČMH. Hudebniny zde byly nově inventarizovány, jejich počet obsahuje úctyhodných 3265 jednotek.¹³⁵ Toto číslo ovšem nepostihuje celou velikost fondu, nýbrž nejcennější opisy. Zahrnutý nejsou novodobé tisky či multiplikátní exempláře.¹³⁶ Z Caldarových děl se fyzicky nachází pouhých 7 kompozic, z toho jsou 4 offertoria, 2 duchovní árie a pouze jediná mše *Kyrie alla Capella* (inv. č. 1176).¹³⁷ Na základě datace pramenů můžeme konstatovat, že se jedná pravděpodobně o přírůstky z let 1735-1754, všechny Caldarovy skladby pocházející z doby kolem roku 1740- 1747.¹³⁸

Cisterciácký klášter Osek u Duchcova, založený již na konci 12. století, patřil v 18. století k nejvýznamnějším hudebním mimopražským centrům. To jasně dokazují jak dochované hudebniny, hudební inventáře a nástroje, tak jména jednotlivých řeholníků, kteří buď sami opisovali skladby, nebo se dokonce věnovali kompozici.¹³⁹

Dvojici inventářů a katalogem hudební sbírky kláštera v Oseku se ve své disertační práci velice podrobně zabývala americká badatelka Barbara Ann Renton.¹⁴⁰ Nejstarší osecký inventář pochází z roku 1706. Podle údajů Barbary A. Renton v něm není Caldara autorsky vůbec zastoupen.¹⁴¹ Tato skutečnost poukazuje na fakt, že v této době u nás nebyl buď vůbec znám, nebo že o jeho skladby neprojevíli cisterciáci zájem.

Druhý mladší inventář vznikl postupně mezi léty 1720-1722. Podle výzkumu Barbary Renton je většina titulů zapsána ze starého inventáře a nově získané hudebniny až do roku 1722.¹⁴² Na základě údajů o přírůstcích pro období mezi léty 1706-1722 zjišťujeme, že v této době byl Antonio Caldara autorsky zastoupen pouze jedinou skladbou.¹⁴³ Z přírůstků, které byly do druhého inventáře dále zaznamenány mezi léty 1723 - cca 1733, vyplývá, že se v tomto období stav radikálně změnil v roce 1723. Kolem roku 1733 čítal počet Caldarových

¹³⁵ ČMH, Lokační kniha, fond Osek.

¹³⁶ Děkuji za tuto informaci pracovníci badatelny ČMH Marii Šťastné.

¹³⁷ ČMH, Lokační kniha, fond Osek: s. 48, 52, 53.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ MIKULÁŠ, Jiří, ROSSI-ŽÁČKOVÁ, Michaela, *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a v první polovině 19. století*, in: 900 let cisterciáckého řádu, Sborník z konference konané 28.-29.9. 1998 v Břevnovském klášteře v Praze, Praha 2000. s. 297.

¹⁴⁰ RENTON, Barbara Ann, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of requirements for the degree of Doktor of Philosophy The City University of New York 1990, sv. 1, s. 209-212.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 209, 330.

¹⁴² Tamtéž, s. 211.

¹⁴³ Tamtéž, s. 364. [pozn. pod čarou č. 308]

kompozic v osecké sbírce 111 jednotek.¹⁴⁴ Nebývalý nárůst zájmu o jeho dílo je podle Barbary A. Renton v přímé souvislosti s pražskými korunovačními slavnostmi v roce 1723: „*That there was a Prague connection rather than a direct connection with Vienna, can be inferred by the dates of aquisition. Before 1723, Fux and Caldara [...] were each represented in Osek's 1720 inventory by fewer than three works, yet both were highly represented among the new acquisitions beginning in 1723.*“¹⁴⁵ Celkově byl tedy Caldara, alespoň v souladu s dobovým inventářem, nejhojněji zastoupeným skladatelem v rámci celé osecké hudební sbírky v období mezi léty 1723-1733. Poněkud překvapivá je tedy skutečnost, že z celkového počtu evidovaných skladeb v tomto období je pouhých 15 mší.¹⁴⁶ Na základě zjištěných údajů soudíme, že tato oblast Caldarovy tvorby nebyla v hlavním zájmu oseckých cisterciáků na rozdíl od pražských křižovníků, či Kryštofa Karla Gayera (viz výše). Naopak nejhojněji jsou dochována Caldarova graduale a offertoria.

Třetí tematický katalog hudební sbírky oseckého kláštera z let 1753-54 vznikl zřejmě vzhledem k potřebě reinventarizace fondu po skončení Válek o dědictví rakouské v letech 1741-1744, kdy bylo pravděpodobně zničeno, nebo ztraceno velké množství hudebnin.¹⁴⁷ Sepsání katalogu inicioval tehdejší osecký regenschori P. Nirvard Sommer, který vycházel, v případě dochovaných skladeb, ze staršího inventáře z 20. let 18. století, o zbytku nemáme žádné další zprávy.¹⁴⁸ Katalog ovšem nevznikl najednou, nýbrž byl průběžně doplňován v rozmezí téměř 50 - ti let až do roku 1802.¹⁴⁹ Jeho konečnou podobu co do obsahu ovlivnila i další Sedmiletá válka (1756-1763), kdy byl osecký klášter vypleněn Prusy. Nelze vyloučit ani tu možnost, že sami cisterciáci mnohé hudebniny skartovali, či rozprodali.¹⁵⁰

Co se týče Caldarových skladeb, lze konstatovat, že v letech zhruba 1735-1754 do osecké sbírky přibýlo 15 nových kompozic, přičemž nelze určit, zda byly zachovány hudebniny i z předchozích let, popřípadě v jakém rozsahu.¹⁵¹ Následně se jeví, že v dalších letech zájem o jeho tvorbu upadá, protože nejsou zaznamenány žádné nové přírůstky.¹⁵² To poukazuje na měnící se hudební vkus v druhé polovině 18. století,¹⁵³ kdy Caldarova tvorba již pravděpodobně přestala být v módě.

¹⁴⁴ RENTON, Barbara Ann, (cit. v pozn. 140), s. 355.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 363-364.

¹⁴⁶ RENTON, Barbara Ann, (cit. v pozn. 81), s. 505.

¹⁴⁷ RENTON, Barbara Ann, (cit. v pozn. 140), s. 307.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 307.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 308.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 307.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 375.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ MIKULÁŠ, Jiří, ROSSI-ŽÁČKOVÁ, Michaela, KRUTSKÝ, Norbert (ed.), (cit v pozn. 139), s. 245.

V celkovém popisu obsahu katalogu k roku 1802 jsou pak Barbarou A. Renton, vedle několika dalších Caldarových duchovních skladeb, zachyceny pouze tři jeho mše.¹⁵⁴ Vzhledem k výše uvedeným okolnostem se s největší pravděpodobností jedná o zachovalé kompozice z dřívější doby, nejpozději z 50. let 18. století.

1.4.5 Stará Boleslav

Kapitula ve Staré Boleslavy, jejíž počátky sahají do poloviny 11. století n. l., je jednou z nejstarších hudebních institucí u nás vůbec, jak ve svém článku uvádí Eva Mikanová.¹⁵⁵ I přes tuto skutečnost se bohužel do současné doby nedochovala žádná hudebnina.¹⁵⁶ Představu o zdejších hudebním provozu si proto lze udělat pouze na základě trojice dochovaných inventářů z let 1773, 1781 a 1804, přičemž v případě nejstaršího se jedná pouze o inventář hudebních nástrojů.¹⁵⁷ Z Caldarových kompozic nalezneme záznam o jediné mši, ovšem bez konkrétního označení (mše v tónině F dur), a to v inventáři z roku 1781. Zcela jistě se jednalo o drobnější mši, neboť je zařazena v rámci rubriky „*Mssy Wssednich*“.¹⁵⁸ Navíc díky uvedenému notovému incipitu lze s pomocí RISM nalézt k této skladbě další konkordanci v podobě *Missa brevis* (CZ Pak 214), uloženou na Pražském hradě. Tato skladba je velice rozšířena i v zahraničí, další exempláře se nachází v Berlíně, Mnichově, Hamburku, Salcburku aj. Evidentně se tedy jednalo ve své době o oblíbené dílo, které tak mohlo být i lehce dostupné pro opsání. Pravděpodobně však byla ztracena společně s ostatními, jak poukazuje Eva Mikanová.¹⁵⁹

Repertoár uvedený v inventáři jasně naznačuje, že v tomto období již Caldara nepatřil mezi obzvláště vyhledávané skladatele jako dříve. Vzhledem k faktu, že neznáme přesné stáří hudebniny, nelze říci, zdali se může jednat o pozůstatek ze starší sbírky, nebo jestli byla tato skladba opsána v pozdější době.

V mladším inventáři z roku 1804, který je oproti staršímu rozšířen o jména skladatelů nové dekády, se pak Caldara již vůbec nevyskytuje.

¹⁵⁴ RENTON, Barbara Ann, (cit. v pozn. 81), s. 513-514.

¹⁵⁵ MIKANOVA, Eva, Staroboleslavské hudební inventáře z 18. a začátku 19. století, v: KUNA, Milan (ed.), *Příspěvky k dějinám hudby*, roč. I, Praha 1971, s. 7.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 9.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 13.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 25.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 13.

1.4.6 Schwarzenberská hudební sbírka v Českém Krumlově

Schwarzenberská hudební sbírka je další kolekcí hudebnin, která mimo jiné obsahuje i mešní tvorbu Antonia Caldary. Sbíрка není evidována v rámci databáze RISM, proto jsme v tomto případě odkázáni pouze na údaje v SHK. Za svůj vznik vděčí zejména knížeti Arnoštu Schwarzenberkovi (1773-1821), který byl ve své době známým hudebním nadšencem i amatérským skladatelem.¹⁶⁰ Problémem však je, že hudebniny nepocházejí pouze z jeho pozůstalosti, ale i z dalších sbírek Filipa Oettingen-Wallersteina, schwarzenberské dvorní kapely, Matyldy a Felixe ze Schwarzenbergu a dalších akvizic ze zámku Schwarzenberg (dnes SRN) a zámecké kaple v Českém Krumlově.¹⁶¹ Údaje v SHK však původního majitele hudebniny neuvádějí, a proto také dosud nevíme, z které z výše jmenovaných pozůstalostí Caldarovy mše pocházejí. Celkem jich v tomto fondu nalezneme 9, všechny shodně datované rokem 1800 bez dalších údajů o opisovačích aj.

Díky notovým incipitům uvedeným v SHK bylo možné následně s pomocí RISMu nalézt konkordance pro tyto skladby po celé střední Evropě. Jedinou výjimkou je *Missa ex C: a 4. Voc* (St. A No 201 K I) k níž zatím nebyly nalezeny žádné další prameny. Vzhledem k nedostatečné evidenci caldarian (viz výše „Stav bádání“) necháváme tuto otázku otevřenou do budoucna. S ohledem na dosud neurčené provenience nezahrnujeme českokrumlovské prameny do našeho dalšího výkladu. Teoreticky se může jednat jak o opisy pražských exemplářů, stejně tak např. salcburských nebo kremsmünsterských aj.

1.5 Závěr

Vyjdeme-li ze všech dostupných informací, které se podařilo doposud nashromáždit, můžeme konstatovat, že hlavním centrem pro Caldarovu tvorbu na území Čech byla Praha. Do roku 1723, odkdy zaznamenáváme neobvyklý všeobecný nárůst zájmu o Caldarovu tvorbu, jsme nenalezli žádné významnější prameny. Vše navíc nasvědčuje tomu, že zdaleka ne všude u nás byl zájem o Caldaru stejný. Jasně to dokumentují rozdíly v počtech kompozic v oseckém inventáři a v inventářích piaristických kolejí v Kosmonosích a ve Slaném. Zatímco se Osek v období zhruba po roce 1723 zařadil díky svým sbírkám mezi jedno z hlavních středisek pěstování Caldarovy hudby, piaristé ve stejné době dávali evidentně přednost jiným

¹⁶⁰ ZÁLOHA, Jiří, *Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen*, Hudební věda, roč. XXVIII, č. 2, 1991, s. 140.

¹⁶¹ Tamtéž., s. 149.

autorům. Svou roli v tom samozřejmě může hrát i náročnost tohoto repertoáru, a tedy provozovací možnosti jednotlivých institucí. Vyloučit nelze ani vkusové preference každého vedoucího kůru či hudebníka, který si opisy pořizoval.

Úpadek zájmu o Caldara můžeme na základě údajů o přírůstcích v inventářích pozorovat od druhé poloviny 18. století, ovšem toto zjištění nelze nikterak zevšeobecňovat. Vzdor obecnému trendu existovala zcela jistě místa, kde se jeho hudba i nadále udržovala při životě. To připouštíme minimálně v případech svatovítského kůru a křižovnického kůru, a to na základě záznamů o provedení.

V souvislosti s Caldara uvádí ve své slovníku J. G. Dlabacž: „*Von seiner Komposition wird noch sehr viel in Prag [...] aufbewahrt; auch der im Jahre 1809 noch lebende Herr Kapellmeister Koželuh besaß Manches [...]*.“¹⁶² Koželuh ve své sbírce vlastnil pouze 1 mši (sig. Pak 213; Štef. 221), a dalších 7 offertorií. Toto množství není samo o sobě tak velké a nasvědčuje spíše, že sám Koželuh již nikterak nepátral po nových Caldarových skladbách a že jejich recipování bylo spíše příležitostné. Je však nutné mít na mysli, že v době, kdy Koželuh zastával kapelnický post (1784-1814), mohl využívat i hudebniny ze starších sbírek svých předchůdců. Že se tak v praxi skutečně dělo, dokazují zmiňované záznamy na hudebninách, například u Caldarovy mše CZ Pak 218 (Štef. č. 211) ze sbírky J. Sehlinga, která zazněla 3. 10. 1765, tedy téměř 10 let po jeho smrti.

Data na hudebninách jsou velice důležitá pro osvětlení významu Caldarových mší pro pražský chrámový provoz v 18. století. Ovšem i v tomto ohledu nám doposud chybí dostatečné množství informací, neboť nelze spoléhat pouze na oslavy církevních svátku podle římského kalendáře, ale i na další příležitosti vztahující se pouze k lokálnímu dění.

I když se těmito otázkami bude částečně zabývat i v další kapitole práce, nelze při současném stavu bádání o pražských chrámových sbírkách hovořit o jedolité tradici. Výběr repertoáru pro určité příležitosti navíc zcela jistě závisel i na osobních preferencích každého kapelníka či vedoucího kůru. Otázka kontextu provozování Caldarových mší v druhé polovině 18., ale i v 19. století a jeho vliv na českou chrámovou tvorbu tak zůstává zcela otevřena pro další výzkum.

¹⁶² DLABACŽ, Gottfried Johann, Caldara Anton, in: Berger Paul (Hrsg.) *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 1, Hildesheim-New York 1973, s. 259. (Z [Caldarových] kompozic se v Praze dochovalo velké množství; též ještě v roce 1809 žijící kapelník Koželuh některé vlastnil.)

2. Kapitola

2.1 Úvod

V druhé kapitole zaměříme bližší pozornost na vnější a vnitřní kritiku sedmi Caldarových mešních kompozic, které byly vybrány ze sbírky Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou podle následujících kritérií: stáří, množství konkordancí, potvrzené, či naopak sporné autorství. Vzhledem ke skutečnosti, že zejména křižovnické hudebniny nebyly doposud podrobeny bližšímu zkoumání, bylo snahou získat co nejpodrobnější informace o jejich podobě a stavu. K výchozím pramenům byly následně nashromážděny konkordantní materiály nejenom z pražských archivů, ale i ze zahraničí, se záměrem prověřit možné filiační vztahy mezi opisy. Z domácích institucí to jsou archiv Pražského hradu, ze zahraničních hudební sbírka rakouského kláštera v Göttweigu a Archiv Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni. Důvod, proč byla pramenná základna rozšířena i o zahraniční materiály, spočívá v kompozicích CZ Pkřiž XXXV A 101 a CZ Pkřiž XXXVI A 89.

V prvním případě byl díky pracovnímu katalogu J. Spáčilové identifikován stejnojmenný exemplář v göttweigské hudební sbírce a dále i autograf. Na základě předcházejícího pramenného výzkumu lze konstatovat, že se v případě shody v názvu stejné kompozice v různých sbírkách jedná o poměrně výjimečný případ, který může poukazovat na přímý vztah mezi prameny, popřípadě na stejného původce.

Autograf mše CZ Pkřiž XXXV A 101 byl zkoumán se záměrem prověřit možné propojení mezi pražskými prameny a Vídní, dále za účelem správného vyhodnocení variantních míst či úseků v rámci kolace, viz oddíl 2.3.6. S ohledem na celkový rozsah a zaměření práce bylo ovšem opuštěno od výzkumu dvou berlínských a jednoho salcburského opisu, neboť se ani u jednoho z nich neprojevila možná vazba s pražskými prameny v podobě stejného názvu či původu hudebniny. Jsem si plně vědom skutečnosti, že bez těchto zbylých opisů nelze považovat provedenou kolaci za zcela kompletní. Jejich použitím by se ovšem téma rozšířilo na problematiku zahraničních pramenů jako takovou, čímž by došlo k poměrně výraznému odklonění od hlavního smyslu práce.

U druhé hudebniny CZ Pkřiž XXXVI A 89 bylo snahou prověřit doposud ne zcela vyřešenou otázku autorství díla, viz níže. V tomto případě se navíc podařilo shromáždít všechny doposud známé exempláře této mše, které se ovšem vzájemně rozcházejí v autorství. V tomto ohledu se shodují pouze göttweigský a mělnický opis, což by, obdobně jako v předchozím případě, mohlo poukazovat jak na přímou vazbu mezi oběma prameny, tak

v širším smyslu na propojení mezi Prahou a Göttweigem. Této hypotéze nasvědčuje i poměrně velké množství dochovaných kompozic českých, nebo v Čechách působících skladatelů v göttweigske hudební sbírce.¹⁶³

2.2 Pravidla popisu pramenů

Jedním z hlavních cílů bylo ověřit a zároveň i doplnit informace uvedené v databázích RISM A/II a SHK. Z tohoto důvodu byly popisy rozděleny jak podle typu papíru, na kterém jsou opsány, tak podle opisovačů. Veškeré informace jsou zařazeny v podobě tabulky v úvodu každého samostatného oddílu, souhrnně následně v rámci příloh 1, 2, a 3. Vzorem pro popis pramenů, včetně názvosloví a zkratk, byl systém užívaný v rámci databáze RISM A/II. S ohledem na rozcházející se označení pramenů jsou dílčí podkapitoly, s výjimkou první, kde je známo originální znění díky autografu, označeny signaturou výchozího pramene, tedy křížovnického. Popisu každé hudebniny je v rámci podkapitoly věnován samostatný oddíl označený signaturou z příslušné sbírky. V případě rozcházejícího autorství se tato otázka řeší v podobě vlastního pojednání.

Největší pozornost je v každé podkapitole věnována kolacím, které byly provedeny mezi opisy. Detailní srovnání však nemohlo být provedeno u všech části mešního ordinária, ale pouze v rámci dílů Kyrie, Gloria a Credo. V souvislosti s tímto bylo nutné respektovat smluvní dohodu s křížovnickým řádem, která umožňovala použít materiály pouze k těmto třem dílům. Ve zbylých případech, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei, byla pouze kontrolována podoba zhudebnění jednotlivých úseků za účelem prověření možných variant, jak se následně projevilo v případě CZ Pkříž XXXV A 101. V případech, kdy ze zjištěných fakt nevyplývaly jasné závěry, bylo vytvořeno hypotetické vysvětlení, ovšem se snahou vyhnout se zbytečné spekulativnosti.

Hlavním smyslem bylo nalezení signifikantních variant, nebo jejich skupiny.¹⁶⁴ Mimo toho byly identifikovány i tzv. „separativní chyby“, poukazující na nezávislost jednotlivých opisů, či naopak „konjunktivní chyby“, naznačující jejich příbuznost.¹⁶⁵ V rámci kolací se

¹⁶³ RIEDEL, Friedrich Wilhelm, *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik Bd. 3, Emil Katzwichler München-Salzburg 1979.

Pozn.: V göttweigske hudební sbírce se nachází díla českých autorů z 18. i 19. století: J. J. Brentnera; F. X. Brixiho; P. B. Černohorského; G. P. Jacoba; J. F. Klugera; A. Laubeho; A. Maschka; A. Reichenauera; J. W. Tomáška.

¹⁶⁴ JAKUBCOVÁ, Alena, ROMAGNOLI, Angela, KROUPA, Jiří K. (ed.), *Kritika hudebního textu, Metody a problémy hudební filologie*, KLP Praha 2001, s. 129.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 126.

nereflektovaly rozdíly založené do vysoké míry na individuálním přístupu každého opisovače, jako například trámcování, klíče, opakované psaní posuvek v rámci taktu, popřípadě interpretační pokyny.

Samostatný problém představuje podložení textu u vokálních hlasů, zejména co se týče dělení slov. V tomto případě nelze totiž vyloučit, že samotný opisovač byl zároveň i interpretem, přičemž výslednou podobu partu mohl přizpůsobit vlastním představám. Z tohoto důvodu bylo na tyto rozdíly pohlíženo zejména jako na doplňkové informace, které však sami o sobě nemusí vylučovat možnou souvislost mezi prameny.

Terminologicky vychází kolace z pojednání „Metody určování souvislostí pramenů“ Allana W. Atlase v českém překladu Jarmily Gabrielové.¹⁶⁶ Ačkoliv Atlas pracuje s příklady získanými z výzkumu renesančních chansonů, lze jím stanovené obecné zásady, podle mého mínění, aplikovat i na pozdější období. Atlasem popsanou metodiku však nebylo možné použít ve všech případech, neboť svojí podstatou podmiňuje větší množství konkordantních pramenů. To umožňovaly pouze mše CZ Pkřiž XXXV A 92, CZ Pkřiž XXXV A 101 a CZ Pkřiž XXXVI A 89.

Ve dvou případech, CZ Pkřiž XXXV A 79 a CZ Pkřiž XXXV D 94, mohly být vzájemně porovnány pouze dva dostupné opisy, a to s ohledem na roztroušenou pramennou základnu po celé střední Evropě. V případě rozdílů byla, alespoň hypoteticky, řešena otázka pravděpodobného správného znění, ne vždy však bylo možné vyslovit jednoznačný závěr. U zbylých dvou hudebnin, CZ Pkřiž XXXVI A 51 a CZ Pkřiž XXXVI A 47, nebyly dostupné potřebné konkordantní materiály, popřípadě se nedochovaly vůbec, proto bylo v těchto dvou případech nutné omezit se pouze na samotný popis.

Vytvořit stemma filiačních vztahů na základě výsledku kolací však nebylo možné z několika důvodů. Prvním je špatný stav pramenné základny v případě Prahy. Dochované exempláře totiž představují pouze malou část předpokládaného původního počtu, navíc nemáme dostatek informací o budování jak křižovnické hudební sbírky, tak sbírek jednotlivých svatovítských kapelníků, viz kapitola I.

Druhý problém představuje nejasná datace většiny dochovaných opisů, čímž nelze stanovit chronologický sled vzniku jednotlivých hudebnin.¹⁶⁷ Při současném stavu pramenné základny můžeme pouze konstatovat podobnost mezi prameny.

Pozornost byla věnována i rozdílům v obsazení stejné mše, zajímavé skutečnosti v tomto ohledu prokázaly hudebniny patřící do hudebních sbírek Kryštofa Karla Gayera a Josefa

¹⁶⁶ JAKUBCOVÁ, Alena, ROMAGNOLI, Angela, KROUPA, Jiří K., (cit. v pozn. 164), s. 121-133.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 132.

Sehlinga. Komplexní zhodnocení všech dílčích zjištění na základě popisu pramenů a jejich kolací je zahrnuto v závěru kapitoly II.

Pořadí popisu v rámci tabulky:

1. **Signatura/ Katalog č.** – podle databáze RISM
2. **Titulní list** - diplomatický přepis
3. **Sbírka/Majitel**
4. **Obsazení** – pomocí výčtu vokálních a instrumentálních hlasů s příslušným počtem fólií, značeno pomocí kulaté závorky za každým parte se zkratkou „f“. U párově, či vícenásobně obsazených partů jsou fólia zaznamenána pomocí násobku, např. VI I, II (2x 4f). Pokud se jejich počet liší, jsou odděleny středníkem - VI I, II (4f; 3f). Pokud se u jednoho vokálního hlasu/nástroje vyskytuje více exemplářů, jsou vyznačeny pomocí horního indexu malým tiskacím písmenem, např. VI I^a, I^b, I^c.
- **Pozn.:** respektováno je členění na koncertantní a sborové (ripienové) hlasy, pokud tomu tak není, následuje samotný výčet v pořadí: vokální hlasy - od nejvyšších k nejnižším; smyčcové nástroje, dechové nástroje, bicí nástroje, basso continuo.
5. **Papír** – každý má přiřazené číslo, pod nímž je uveden jak v rámci vlastního popisu, tak souborné tabulky v rámci přílohy. Ke každému druhu papíru jsou přiřazeny i příslušné party, což zpřesňuje představu o podobě hudebniny.
- **Pozn.:** popis a informace o papíru, včetně rozměru a popisu filigránu, jsou uvedeny v příloze č. 2, aby se tak zabránilo zbytečnému opakování v rámci hlavního textu.
6. **Datace** – orientačně možná u většiny pramenů buď na základě stáří papíru, nebo v převažujících případech podle životních dat původního majitele hudebniny.
- **Pozn.:** v případě CZ Pkřiž XXXV A 101 bylo taktéž možné využít dataci odvozenou od autografu.
7. **Opisovač:** každý má pevně přiřazené značení pomocí velkého tiskacího písmene abecedy. Obdobně jako u papíru i zde je ke každému opisovači přiřazen part, který opsál. Opisovači jsou taktéž souhrnně shrnuti v příloze.
- **Pozn.:** V této fázi výzkumu se však projeví i jisté nedostatky, zejména co se týče posuzování typů písma u notového zápisu. V současné době totiž neexistuje spolehlivá kodifikovaná metodika pro hudební paleografii, která by zaručovala jistou identifikaci opisovačů. U vokálních hlasů, kde se mimo not objevuje i běžný rukopis, lze spolehlivě využít paleografická pravidla pro psaný text. Jinak je tomu

u instrumentálních partů, kde se posuzuje především podoba klíčů, pomlk, trámců, praporců, kustodů, koncových značek aj. Některé rukopisy jsou natolik charakteristické, že nepředstavovalo větší problém je rozeznat. Určité komplikace však nastaly v případech, kdy se jednotlivé podoby písma od sebe lišily pouze nepatrně, nebo byl part evidentně opsán ve spěchu, v důsledku čehož se částečně změnil i jeho vzhled. Dále je nutné zohlednit, že v některých případech mohl notový zápis opsat jiný opisovač, než podložený text, jak se projevilo v případě ripienových vokálních partů u hudebniny CZ Pkřiž XXXV A 92. Z výše uvedených důvodů nemusí být sestavný soupis opisovačů v rámci přílohy zcela přesný, a to i přes skutečnost, že byl konzultován s přední odbornicí v této problematice prof. Hanou Pátkovou.

8. **Stav** – informuje o kompletnosti hudebniny, případně jsou komentovány dílčí problémy.

Po vlastním popisu následuje výčet dobových přípisů s komentářem. Otázka dobových signatur nebyla prozatím řešena, i když by si zasloužovala větší pozornost. V současnosti nám však chybějí podrobnější informace o jednotlivých majitelích a sbírkách, ze kterých hudebniny původně pocházely. Proto se výklad omezil pouze na konstatování jejich přítomnosti na titulním listě.

2.3 Missa ad B[eata]. M [Mariae]. V [irginis]. – „Venerationis“

2.3.1 Autograf A 321

První podkapitola je věnována Caldarově *Missa ad B. M. V./ Venerationis*. Autografní partitura je uložena pod signaturou A 321 v hudebním archivu vídeňské Gesellschaft der Musikfreunde. Vedle tohoto exempláře se zde nachází dalších 14 autografů Caldarových mší, což činí tuto instituci zcela klíčovou pro celý caldarovský výzkum. S ohledem na příliš vysoké finanční nároky vídeňské za vyhotovení jediné kopie (50 euro za fotosnímek), však bylo nakonec odstoupeno od zamýšleného zakoupení ukázky autografu. V tuto chvíli je tedy nutné vycházet pouze z vlastního popisu pramene.

Autografní partitura má celkově 82 fólií. Koncertantní hlasy jsou: C; A; T; B I, II – pouze pro „Crucifixus“; vl I, II; trb I, II. Dále bez označení vla; clno I, II; tr I, II; timp. a org.

Podle titulního listu kompozice vznikla 25. 5. 1721. Dedikace mše „*ad B[eata] M[ariae] V[irginis]*“ a vlastní podoba zhudebnění odkazují na některý z velkých mariánských svátků. Datum prvního provedení není bohužel na autografu uvedeno, bližšími okolnostmi se nezabýval ani Friedrich Riedel v rámci své knihy o duchovní hudbě na dvoře Karla VI., viz níže.

Celkový vzhled partitury není příliš úhledný. Caldara pečlivěji vypracoval pouze vokální hlasy a varhanní part, text je podložen pouze u prvního a druhého koncertantního basu. V ostatních případech je zřejmá snaha ušetřit při psaní co nejvíce času. Zejména některá místa v houslových partech byla téměř nečitelná, což následně ztěžovalo kolaci s výchozím pramenem CZ Pkřiž XXXV A 101. Místo samotného notového zápisu užívá Caldara velice často písemné odkazy a komentáře, například: „*Il finale del Gloria servira per il Dona nobis pacem*“. Pouze tam, kde má některý z nástrojů/vokálních hlasů sólistickou či koncertantní úlohu, je zřejmá větší pečlivost.

Další otázku budí party prvního a druhého pozounu a jejich úloha v rámci mše. Oba nástroje nejsou totiž uvedeny v základním instrumentálním výčtu na první straně partitury. trb I se poprvé objevuje samostatně až v úseku „*Et in terra pax*“ a následně v rámci části „*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*“. Společně s druhým pozounem pak pouze v úseku „*propter magnam gloriam tuam*“, vždy v úloze koncertantních nástrojů. V důsledku toho není zcela jasné, jaký podíl, kromě výše zmíněného, tyto nástroje při provádění díla skutečně měly. S ohledem na podobu partitury, která budí dojem spíše materiálu sloužícího pro základní orientaci, a dobovou provozovací praxi se lze domnívat, že ve zbylých částech mše mohly být

pozouny vedeny obvyklým způsobem colla parte s vokálními hlasy. Jasnou odpověď na tyto otázky by nám mohly poskytnout originální party mše, které se ovšem s největší pravděpodobností nedochovaly. Nalezeny nebyly ani v rámci sbírky Gesellschaft der Musikfreunde, ani Nationalbibliothek.

2.3.2 CZ Pkříž XXXV A 101

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkříž XXXV A 101
2.	Titulní list:		<i>Missa Non plus ultra 1 Canto 1 Alto 1 Tenore 2 Bassi 2 Violini 2 Clarini 2 Trombe 2 Tromboni 1 Timpali Ripieni & Organo Del Sig^{re} Caldara Maestro di Capella di S. M. Caesarea</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Kryštof Karel Gayer (<i>Sumptibus Ch. Gayer</i>)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (6f.); A (6f.); T (6f.); B I, II (2x 6f.); vl. I, II (2x 6f.); Ob. I, II (2x 6f.); trb. I, II (2x 4f)
		Rip.	C (5f.), A (5f.), T (5f.), vl I, II (2x 6f.), clno I, II (2x 2f.), tr. I, II (2x 1f.), timp. (1f) a org. (2x 8f).
5.	Papír:	1	Titulní list; C conc.; A conc.; T conc.; B I a II conc.; vl. I, II conc.; trb. I, II conc.; C rip.; A rip.; T rip.; vl I, II rip.; clno I, II, tr I, II; timp.; org (1,2)
		3	ob. I, II
6.	Datace:		20.-30. léta 18. století
7.	Opisovač:	A (Gayer)	Titulní list; C rip.; A rip.; T rip.; vl I, II rip.; clno I, II, tr I, II; timp.; org (2x)
		B	C conc.; A conc.; T conc.; B I a II conc.; vl. I, II conc.; trb. I, II conc.
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

Mimo popisu titulního listu, který patří do první vrstvy zápisu, nacházíme z obou stran obálky další poznámky týkající se provozování skladby a nástrojového obsazení. Na základě zkoumání písma se lze domnívat, že jejich autorem je Karel Kryštof Gayer, ačkoliv ne ve všech případech je jeho rukopis jasně rozeznatelný. První poznámka informuje o zdvojení

počtu partů houslí a jejich doplnění o dva hoboje, které navíc přebírají od pozounů funkci koncertantních nástrojů „[2 violini] 2 raddopiati e 2 oboe invece dei Trombn conc“. Druhá poznámka se týká funkce trombonů jakožto koncertantních nástrojů „[2 Tromboni] Conc.“

Na druhé straně titulního listu nacházíme další tři poznámky, všechny rukou Karla Kryštofa Gayera. První „*Et in terra vedi le Cartine perl' oboe in vece dei Tromboni concert^o*“ se významově vztahuje k úseku „Et in terra“, kde lze využít hoboje místo koncertantních pozounů. Podle grafické podoby písma a inkoustu je možné poznámku zařadit do první, původní vrstvy zápisu.¹⁶⁸ Mohla tedy teoreticky vzniknout při opisování samotné mše, ovšem s ohledem na svůj obsah se jako pravděpodobnější jeví, že pochází z pozdější doby. Hoboje totiž evidentně nepatřily do původního obsazení, a proto je otázkou, zda s jejich použitím počítal Gayer hned od začátku.

Druhá poznámka se týká obsazení úseku „Crucifixus“ dvěma sólistickými basy s doprovodem nástrojů „*Crucifixus: a 2 Bassi con stromenti*.“ Podle grafické úpravy pochází přípis s největší pravděpodobností z pozdější doby, bližší časová specifikace však v tomto ohledu není možná. Obdobně tomu bude i u třetího přípisu, kde je Gayerem celá hudebnina ohodnocena na celých zlatých „*Costa 8 fl.*“, což je až překvapivě vysoká cena, porovnáme-li ji s dalšími Caldarovými mešními kompozicemi v rámci sbírky Konstantina Antonína Taubnera (viz kapitola I).

Další vrstvy zápisu jsou reprezentovány signaturami z různých období a institucí, jak byla hudebnina přesignována a stěhována z křižovnického hudebního archivu do ČMH.

¹⁶⁸ Na základě konzultace s Hanou Pátkovou

2.3.3 CZ Pak 222

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 222 (Štef. 232)
2.	Titulní list:		<i>S:[ancta] M:[etropolitana] E:[ecclesia] Missa Integra a Canto, Alto, Tenore, Basso 2: Violinis 2: Clar 2: Trombis, 2: Trombon: Conc:^{tant} Tymp: & Organo Del Sigl. Ant. Caldara</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Antonín Görbig ¹⁶⁹ → Jan František Novák
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (5f), A (4f), T (4f), B I, II (4f; 1f -samostatný part pouze pro část „Crucifixus“), vl I, II (2x 4f), trb I, II (4f; 3f)
		Sine	vl I, II (2x 4f), clno I, II (2x 2f), tr I, II (2x 1f), timp.(1f); org. (2x 6f)
5.	Papír:	1	Titulní list; C conc.; A conc.; T conc.; B I, II conc; vl I, II conc; vl. I, II rip.; trb. I, II conc; clno. I, II; tr. I, II; timp.; org.(1, 2)
6.	Datace:		cca 20.-30- léta 18. století
7.	Opisovač:	A	C conc.; A conc.; T conc.; B I, II conc; Vl I, II conc; trb. I, II conc; clno. I, II; tr. I, II; timp.; org.(1)
		B (Novák)	Titulní list; vl. I, II rip.; org.(2)
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/ Přípisy:

U více jak poloviny partů pořízených opisovačem A se na konci setkáváme se zkratkou „Re“. Její význam lze vysvětlit buď jakožto německé „revidiert“, nebo latinské „revidere“ ve smyslu přehlédnuto/revidováno. Na obdobný případ upozorňuje ve svém článku „Pro Choro

¹⁶⁹ Znění původního Görbigova titulního listu: *O: [mnia] A:[d] M:[aiorem] D:[ei] Gl.[oriam] | B:[eatae] S:[anctae] V:[irginis] M:[ariae] H:[??] | Missa Integraf| a | C: A: T: B: | Violinis 2 bis | Clarinis 2 | Trombon. 2 | Trombe 2: | Con | Organo | Auth: Cald.;* ve spodním pravém rohu je uvedena Görbigova vlastnická značka

Sacro Montano“ Jana Spáčilová, kdy tato zkratka informovala o přehlédnutí hudebniny dalším opisovačem za účelem eliminace zbytečných chyb.¹⁷⁰

První přípis na obalu hudebniny se obsahově vztahuje k okolnostem získání mše ze sbírky A. Görbiga, viz níže. Druhá „*apud. Sehling 34*“ (u Sehlinga 34) odkazuje na další exemplář této Caldarovy mše ve sbírce houslisty svatovítského chrámu Josefa Antonína Sehlinga CZ Pak 224. Třetí přípis, psaný prokazatelně Novákem na rubu titulního listu, informuje o provedení mše při příležitosti oslavy svátku svatého Josefa 5. května roku 1737: „*In Solennitate S: Josephi producta 1737 die 5. Mai*“.¹⁷¹

Zaměříme se nyní blíže na význam prvního přípisu: „*Haec Missa pariter in Locum deperditae et ab Emin.^m Card. de Althann donatae missa[e?] post Obitum pié def. D. Görbig accepta est*“. V českém překladu: „*Tato mše byla taktéž přijata místo ztracené a darované [mše] jeho eminenci kardinálem z Althannu po smrti v Pánu zesnulého pana Görbiga*“.¹⁷²

Jmenovaným kardinálem z Althannu je s největší pravděpodobností hrabě Michael Friedrich Althann (1680–1734).¹⁷³ Z obsahu textu vyplývá, že J. F. Novák vlastnil blíže neznámou mši, kterou získal darem od zmiňovaného kardinála, následně ji ovšem ztratil. Co by náhrada posloužila Novákovi právě tato původně Görbigova hudebnina. Otázkou je, zdali se jedná o identické dílo, jako v případě ztraceného. Kardinál Althann mohl Novákovi stejně tak darovat mši od jiného autora, než pouze od Antonia Caldary. Obě díla by se pak mohla navzájem podobat pouze typově, pokud se jednalo o slavnostní mše, viz kapitola III. V případě kardinála Althanna se nejednalo o ojedinělý případ, kdy do Prahy zaslal nějakou skladbu, na

¹⁷⁰ SPÁČILOVÁ, Jana, *Pro Choro Sacro Montano, Hudební sbírka ze Svatého Kopečku u Olomouce*, in: *Acta musicologica*, roč. 2005, č. 1, [nestránkováno].

¹⁷¹ ŠTEFAN, Jiří, (cit. v pozn. 11), s. 119.

¹⁷² Na základě konzultace Bohumilou Mouchovou

¹⁷³ [Anonym], Althann (Michael Friedrich Graf von), in: Zedler Johann Heinrich (Hrsg.), *Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Supplement Bd. 1, Leipzig 1751, s. 1220-1221. [naskenovaná elektronická verze]. Jak se dozvídáme z životopisu, k Českým zemím jej pojilo hned několik skutečností. První je rodiště Kladsku (Glatz) ve Slezsku, které v této době stále ještě patřilo k Zemím koruny české. Mohl se tedy hypoteticky do určité míry cítit spřízněn s tímto prostředím. Dále to je Althannova kanovnická činnost v Praze, kterou vykonával po ukončení teologických studií v Římě. Ačkoliv přesná doba, ani působiště nejsou známy, lze se domnívat, že by to s ohledem na dané okolnosti mohlo být někdy v prvním desetiletí 18. století. Kanovnickou funkci posléze Michael Althann vykonával ještě v Olomouci a v Bratislavě až do roku 1714, kdy byl jmenován rakouským auditorem u církevního soudního dvora v Římě. Od roku 1718 dále strmě stoupala jeho duchovní i politická kariéra, kdy jej nejprve císař Karel VI. jmenoval biskupem, o rok později (1719) obdržel od papeže Klementa XI. kardinálskou hodnost a v roce 1720 byl jmenován císařským tajným radou. Poté se v roce 1722 stal místokrálem v Neapoli a na Sicílii, a to až do roku 1728, kdy se této funkce vzdal a uchýlil se do ústraní ve svém biskupství ve Waizenu (dnešní Maďarsko). Zde strávil posledních šest let svého života. Od roku 1730 však upadl u vídeňského dvora v nemilost údajně z důvodu, že nechával veřejně vyvěšovat císařská nařízení a apelace papeže proti protestantům v Uhrách.

což poukázal na příklade mše Francesca Lea (CZ Pkříž XXXVI A 69) Claudio Bacciagaluppi.¹⁷⁴ Bližší okolnosti však nejsou doposud v tomto ohledu známy.

Třetí přípís uvádí datum a příležitost provedení mše: „*In Solennitate S: Josephi producta 1737 die 5. Mai*“ (Provedena při svátku sv. Josefa dne 5. května 1737). Poněkud zarážejícím je fakt, že se svátek sv. Josefa podle římského misálu slaví 19. března.¹⁷⁵ Na den 5. května připadá svátek *Sancti Pii Papae et Confessoris*, což není nikterak významná událost v rámci liturgického roku, „*Duplex*“,¹⁷⁶ aby si vyžádala slavnostní obsazení, jako je tomu u této mše. Důvod pro to je tedy nutné hledat někde jinde. Jako nejpravděpodobnější vysvětlení se zdá být jiný josefský svátek, konkrétně Patrocinium sv. Josefa, který se blíží uváděnému datu na hudebninách.¹⁷⁷

Ačkoliv hudebnina původně patřila do sbírky A. Görbiga, nebyl jím, kromě titulního listu, opsán ani jeden z partů. Naopak rukopis pisaře A nacházíme i na další hudebnině, konkrétně CZ Pak 71, ovšem již bez zkratky „*Re*“. Jako v předchozím případě i zde Görbig opět pouze nadepsal titulní list.

Další vrstvy zápisu představují signatury a poznámky psané tužkou, jejichž původce a dataci lze ovšem jen s obtížemi určit. Nejmladší vrstvou je beze vší pochybnosti modrou pastelkou psaná signatura 222 v pravém horním rohu titulního listu, pod kterou je hudebnina v současné době uložena v Archivu Pražského hradu.

¹⁷⁴ BACCAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden, Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 14, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Praha 2010, s. 103.

¹⁷⁵ LECOUVET, J., *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis*, Tournai 1937, s. 1401.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 1462.

¹⁷⁷ Děkuji za tyto informace vedoucímu práce Marcu Niubó.

2.3.4 CZ Pak 224

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 224 (Štef. 233)
2.	Titulní list:		<i>Missa Jucunditatis Canto. Alto. Tenore. Bassi 2. Violini 2 Viola Conc. Clarinis 2 Tympani con Organo Del Sigl. Antonio Caldara</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Josef Antonín Sehling (<i>Ex reb. Josephi Antonii Sehling</i>)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	A (4f); T (4f); B I, II (4f; 1f - pouze pro část „Crucifixus“), clno I (1f).
		Sine	C (4f); vl I, II (2x 4f); vla (2f); clno II (1f); tymp (1f); org. (8f)
5.	Papír:	1	Titulní list
		2	A conc.; T conc.; B I, II conc.; C ; vl I, II; vla; clno I conc; clno II; tymp; org.
6.	Datace:		cca 1. pol. 18. století
7.	Opisovač:	C (Sehling)	Titulní list; B I, II conc.; C; vl I, II; vla; org
		D	A conc.; T conc.
		E	clno I conc; clno. II; tymp.
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

Skutečnost, že se jedná skutečně o Novákem odkazovanou hudebninu „*apud Sehling 34*“, viz výše, dokazuje původní Sehlingem psaná signatura v pravém horním rohu titulního listu „*No 34*“ a zejména shodné znění skladby. Otázka přesného významu přípisu na Novákově exempláři „*apud Sehling 34*“ není zcela jasná. O vztahu mezi oběma prameny může napovědět výsledek kolace, viz níže.

2.3.5 Göttweig č. 61

1.	Signatura (Katalog. č.):		Göttweig č. 61
2.	Titulní list:		<i>Missa non plus ultra a 5 vocibus Canto 1 Alto 1 Tenore 1 Bassis 2 Violin 2 Trombon 2 Concert Clarin: 2 Trombe Tymp: Con Organo et Violone del Sigre Caldara.</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Benediktýnský klášter Göttweig (A)
4.	Obsazení (fólia):		C (6f), A (6f), T (6f), B I, II (6f; 5f), vl I, II (2x 5f); trb. I, II (2x 3f); clno I, II (2x 2f), tr I, II (1f; 1f), tymp. (1f) a org. (8f).
5.	Papír:	1	C; A; T; B I. II; trb I, II; clno I, II; tr. I, II; tymp.; org.
		2	vl. I, II conc
		3	Titulní list
6.	Datace:		Sine
7.	Opisovač:	A	C; A; T; B I. II; trb I, II; clno I, II; tr. I, II; tymp.; org.
		B	vl. I, II conc.
8.	Stav:		Nekompletní – chybí part violone - na titulním listu doplněno modrou propiskou: „ <i>fehlt</i> “

Poznámky/ Přípisy:

Z vnitřní a zadní strany obalu hudebniny se dochovalo šest dobových přípisů, které jsou cenným svědectvím podoby recepce mše. Zajímavým faktem je, že v pěti případech nezazněla kompozice celá, ale pouze vybrané díly. První přípis z roku 1736 informuje o provedení na velikonoční Neděli vzkříšení Páně, při kterém se zřejmě vynechalo celé Credo: „1736 sine Cr:[edo] Dom[inaca] Resurr: [ectionis] Dni [Domini]“. Druhý přípis z roku 1737 uvádí, že se mše provedla bez dvou hlavních dílů Gloria a Credo: „737 diem 21. X. sine gl.[oria] et cr.[edo]: prod.[ucta].“

Další dva přípisy nejsou datovány konkrétním rokem, v prvním případě je uveden pouze den a názvy dílů, které zazněly: „diem 30 Novémb. Kyrie et gl.[oria]“. Podobně je tomu i u druhé poznámky: „Die 15 Novémb. Cr: [redo] Sanctus et Agnus“.

Poslední dva záznamy se nacházejí na zadní straně obalu, první pochází z roku 1748, obdobně jako u předchozích případech zazněla mše bez dílu Credo: „*prod Dom: quinq: 1748 sine credo*“. Druhá poznámka zachycuje provedení 25. dubna 1782 „*25. April 1782*“. Zde je obzvlášť zajímavý samotný rok, který dokazuje, že se v Göttweigu udržela Caldara hudba na repertoáru i po 46 letech od jeho skonu. Tato skutečnost je, s ohledem na dobové zvyklosti, viz kapitola I, poměrně výjimečná a jen povrzuje, že se zde Caldara těšil přinejmenším stálému zájmu kapelníků. Více by nám v tomto ohledu mohly napovědět bližší informace o okolnostech jednotlivých provedení, které nejsou v současné době k dispozici.

Důvod, proč byly vynechávány jednotlivé díly mše, může spočívat v provozovací praxi, kdy se celé zhudebněné mešní ordinárium nevnímalo jako pevný cyklus, ale některé díly byly běžně nahrazovány buď hudbou jiných autorů, nebo případně i chorálem.¹⁷⁸ Dalším možným vysvětlením může být, že data provedení, alespoň podle římského misálu, poukazují na méně důležité svátky, s výjimkou Neděle vzkříšení Páně. Bohoslužba tedy nebyla tak slavnostní a ani časově náročná, aby si vyžádala provedení kompletní mše.¹⁷⁹ Na druhou stranu je však nutné zohlednit, že události spjaté se záznamy o provedení se mohly týkat pouze vlastního dění v göttweigském klášteře. Tato otázka by si ovšem do budoucna zasloužila vlastní specializovaný výzkum.

Autory připsů by s největší pravděpodobností mohli být buď vedoucí kůru kláštera, nebo řádoví bratři působící jako hudebníci. Z možných regenschori by to podle uvedených letopočtů mohli být Gebhard Daller (21. 1. 1734 – 1739), Aemilian Knoblach (1747 – 1750) a Marian Prazner (1774 – 1813).¹⁸⁰ Z hudebníků pak např. varhaník Johann Georg Zechner.¹⁸¹

¹⁷⁸ MAC INTYRE, Bruce C, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Studies in Musicology, No. 89, Ann Arbor, Michigan 1986, s. 109-110, s. 110-120.

¹⁷⁹ Pozn.: Dne 25. 4. se slaví svatý Fidelis ze Sigmaringu (duplex), 21. 10. svátek sv. Hilaria (duplex), 30. 11. svátek svatého apoštola Ondřeje (duplex II classis).

¹⁸⁰ LASHOFER, Clemens Anton, *Profesbuch des Benediktstiftes Göttweig, Zur 900-Jahr-Feier der Grundung des Klosters*, EOS Verlag Erzabtei st. Ottilien, s 452.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 465.

2.3.6 Kolace

Nejdůležitějším variantním místem, respektive celým úsekem, je závěrečná fuga mše „Dona nobis pacem“. Antonio Caldara v autografní partituře předepisuje použití zhudebnění ze závěru Gloria, tedy „Cum sancto Spiritu“: „*Ut finale del Gloria servira per it Dona nobis pacem*“, téma fugy viz obr. č. 1.



Obrázek č. 1 – téma fugy „Cum sancto Spiritu“

Předepsaná podoba byla ovšem dodržena pouze u opisu Josefa Sehlinga CZ Pak 224. Ve zbylých třech případech, CZ Pkřiž XXXV A 101, CZ Pak 222 a Göttweig č. 61, se pro stejnou část využívá zcela nové zhudebnění, viz obr. č. 2.



Obrázek č. 2 – téma variantní fugy

Oproti jiným Caldarovým mším zde tedy nenacházíme fugu z některé z předcházejících částí, zpravidla se jednalo o „Kyrie II“ nebo „Cum sancto spiritu“.¹⁸² Nová varianta navíc nebyla nalezena ani v databázi RISM A/II, čímž zůstává nevyřešena otázka jejího autorství. Nemuselo by se totiž vůbec jednat o Antonia Caldaru, což by v dobovém kontextu nepředstavovalo ojedinělý případ.¹⁸³ Nově vzniklá varianta poukazuje na rozštěpení opisu přinejmenším do dvou linií. Do první patří tři výše zmíněné exempláře, do druhé pak autograf a CZ Pak 224 ze sbírky Josefa Sehlinga.

V rámci první vymezené skupiny opisů, CZ Pkřiž XXXV A 101, Göttweig č. 61, CZ Pak 222, nelze též konstatovat absolutní shodu. Variantní místo nacházíme v partech Vl. I, II, v části „Kyrie I“ takty 9-32, viz obr. č. 3.



Obrázek č. 3

¹⁸² THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 50.

¹⁸³ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 109-110.

Zobrazená podoba odpovídá CZ Pkříž XXXV A 101 a Göttweig č. 61. U křížovnického opisu se navíc shodují party jak koncertantních, tak ripienových houslí, což dokazuje, že ripiena byla v tomto případě popisována od VI I, II conc. Odlišnou rytmickou podobu téhož úseku nacházíme v CZ Pak 222, dále pak u CZ Pak 224 a zejména u autografu. Lze ji proto označit za autentickou, viz obr. č. 4.



Obrázek č. 4

Další rozdíl, mezi CZ Pkříž XXXV A 101 + Göttweig č. 61 na jedné straně a CZ Pak 222 na straně druhé, se nachází opět v partu VI I části „Kyrie I“, takt 36-37. U prvních dvou hudebnin jsou první housle notovány podle altu, viz obr. č. 5.



Obrázek č. 5

Hlavním úkolem je v tomto případě zvukově podpořit vokální hlas. Jinou podobu má totéž místo u CZ Pak 222, dále i autografu a CZ Pak 224. Ve všech těchto případech jsou první housle vedeny zcela samostatně, nezávisle na vokálním hlasu v duchu předcházejících virtuózních figurací, viz obr. č. 6.



Obrázek č. 6

Na základě uvedených variantních míst lze oddělit exemplář CZ Pak 222 z první skupiny pramenů. Pomyslné stemma se tímto štěpí do tří oddělených částí, kdy CZ Pak 222 představuje vlastní variantu zčásti mezi autografem a křížovnickým a göttweigským opisem.

Zcela bez rozdílů však nejsou ani CZ Pkříž XXXV A 101 a Göttweig č. 61. Nemají ovšem podobu variant, ale chyb. Ty vznikly pravděpodobně při opisování partů, neboť vytvářejí buď nepatřičné disharmonie, nebo narušují logický tok hudby. Takovýchto případů nebylo nalezeno při kolaci obou pramenů příliš mnoho, zásadní pro určení filiačního vztahu mezi oběma opisy nalezneme v partech VI I v taktech 195-196 dílu Gloria. Omyl nastal u CZ Pkříž

XXXV A 101, kdy byl sekvenční postup v šestnáctinových hodnotách náhle přerušen osminami. Oba opisovači, A (Gayer) i B, shodně v taktu 196 vynechali předposlední část sekvence a místo ní augmentovali její závěr, aby délkou odpovídala předepsanému taktu, viz obr. č. 7.



Obrázek č. 7

Chybu lze vyhodnotit jako separativní, neboť se podle všeho vyskytuje pouze v Gayerově opisu. Takt 196 tedy poukazuje na skutečnost, že mezi křižovnickým a göttweigským opisem neexistuje přímá vazba ve smyslu, že by jedna hudebnina nesloužila jako předloha pro druhou. Správné znění, které je jak v autografu, tak u ostatních exemplářů, dodržuje sekvenční postup beze změny rytmických hodnot, viz obr. č. 8.



Obrázek č. 8

Zaměřně se nyní na třetí skupinu opisů, tedy na autograf a CZ Pak 224 ze sbírka Josefa Sehlinga. Ty se navzájem shodují v mnoha místech, kde byla u ostatních exemplářů nalezeno variantní znění. Pro příklad uveďme dva úseky v dílu Credo, takty 357-358 a 482-483. V prvním případě, takty 357-358, se liší nástup Vl I. U autografu i CZ Pak 224 nastupují první housle v druhé polovině taktu 157, viz obr. č. 9.



Obrázek č. 9

U ostatních exemplářů nastupují Vl. I až v taktu 158, viz obr. č. 10.



Obrázek č. 10

V druhém případě, takty 482-483, se výrazně liší figurace opět v rámci VI. I. U autografu a CZ 224 lze úsek charakterizovat jako prostší, založený na střídání osminových tónů f^2 a d^2 , viz obr. č. 11.



Obrázek č. 11

Jinak je tomu u ostatních opisů, kde je osminový pohyb zrychlen na šestnáctinový, čímž se doprovod stává mnohem virtuóznějším a zvukově dynamičtějším, viz obr. č. 12.



Obrázek č. 12

Toto místo lze zároveň označit za variantní, kdo je však jeho autorem, není v současné době jasné. Nicméně tento i další uvedené rozdíly dokazují, že CZ 224 měl zcela určitě jinou předlohu, než jak zbylé dva pražské exempláře, tak göttweigský opis. Zároveň se ovšem svojí podobou nejvíce blíží autografu, a to i přes pozměněnou instrumentaci (viz dále).

Ovšem ani Sehlingův opis CZ Pak 224 není bez dílčích odchylek od autografu. Prvním případem, je takt 33 v altu části „Kyrie I“, správné znění viz obr. č. 13.



Obrázek č. 13

V Sehlingově exempláři je, oproti ostatním opisům, změněn rytmus v altu. Vzniká tak určitá disproporce v místě, kde se ostatní hlasy pohybují homorytmicky, viz obr. č. 14. V tomto případě se ovšem jedná o chybu vzniklou při opisování a nikoliv novou variantu.



Obrázek č. 14

Obdobných míst bychom u CZ Pak 224 našli celou řadu. Pouze pro ilustraci lze dále uvést part sopránů, takt 62, oddíl „Christe eleison“, či tenor takt 172, část Gloria. Domnívám se, že nalezené rozdíly ovšem nedostačují k vyvrácení možnosti přímé vazby mezi CZ Pak 224 a autografem, více o tom viz závěr 2.3.7.

Původní obsazení mše, tak jak je uvedeno na autografu, dodržují téměř všechny prozkoumané exempláře. Nejvíce se mu vzdaluje CZ Pak 224, který, mimo dvojice clarin, neužívá ostatní předepsané žesťové nástroje. Naopak jako jediný zachovává předepsanou violu, ne však pro basso continuo jako v případě autografu, ale co by náhradu za trb. I a II.. Vynecháním obou nižších trubek by samo o sobě nedošlo k žádné větší změně, neboť byly užívány pouze v částech tutti společně s tympány, co by zvuková výplň středních hlasů. Jiný případ nastává u koncertantních pozounů, které jsou v Sehlingově opisu překomponovány mezi smyčcové nástroje, konkrétně VI I, II a violu. Nejedná se však o jejich doslovný přepis, dvojice houslí jejich úlohu přebírá pouze ve fugových a koncertantních pasážích, zatímco viola podle potřeby střídá part trb. I a II.¹⁸⁴ Pro ilustraci lze uvést část „Kyrie II“, kde jsou oboje housle vedeny unisono způsobem *colla parte* s altem, zatímco viola s tenorem. Podobně je tomu v částech „Cum sancto Spiritu“, či „Et vitam“. Vysvětlení pro tuto úpravu lze, podle mého mínění hledat v praktických důvodech, neboť se tím snížily především provozní nároky, kdy nebylo nutné najímat další hudebníky, více o tom viz závěr kapitoly II.

2.3.7 Závěr

Kolace opisů Caldaryovy *Missy venerationis* prokázala existenci přinejmenším tří přibližně stejně starých verzí této skladby v na území Prahy. Díky obohacení pramenné základny o autograf a göttweigský opis bylo možné identifikovat a zejména potvrdit druhou verzi znění v podobě závěrečné fugy „Dona nobis pacem“. Vše nasvědčuje tomu, že právě ta byla

¹⁸⁴ Pozn.: Tam, kde se housle drží vlastních partů, viola kopíruje part prvního pozounu, v opačném případě nahrazuje druhý pozoun.

pravděpodobně mnohem rozšířenější, než znění držící se autografu. Avšak i v této linii docházelo ke vzniku nových variant, jak prokázala kolace CZ Pkříž XXXV A 101, Göttweig č. 61 a CZ Pak 222.

Výše zmiňovaný přípis „*apud Sehling*“ naznačuje možnou spolupráci mezi J. F. Novákem a J. Sehlingem, kterou lze vysvětlit snahou případně se vyhnout nevědomému pořízování duplikátních opisů pro svatovítskou katedrálu. To by přicházelo v úvahu i s ohledem na skutečnost, že Sehling zastupoval Nováka na kapelnickém postu, viz kap. I. Dalším vysvětlením by mohlo být, že se Novák mohl probírat po Sehlingově smrti jeho pozůstalostí s úmyslem obě sbírky zkatalogizovat a následně spojit. Vzhledem k tomu, že prozatím u žádných dalších zkoumaných materiálů nebyla poznámka takového druhu nalezena, nelze tuto domněnku blíže ověřit.

V případě možného propojení CZ Pkříž XXXV A 101 a Göttweig č. 61 lze díky dílčím rozdílům konstatovat, že oba prameny, ačkoliv mají stejné označení, mohou být navzájem příbuzné spíše v podobě stejné předlohy, nikoliv však přímo. Lze tak předpokládat možnou existenci přinejmenším ještě jednoho stejnojmenného exempláře, který by tvořil spojnici mezi oběma porovnanými. V současné době ovšem není znám.

Zcela výjimečné postavení mezi hudebninami zaujímá opis CZ Pak 224 se sbírky Josefa Sehlinga. Ten se ze všech prozkoumaných pramenů nejvíce blíží podobě autografu. Změna v instrumentaci není sama o sobě příliš důležitá, navíc nedokazuje, že takovouto podobu musela mít i předloha pro Sehlingův opis. Naopak se zdá, že autorem úprav je on sám, k čemuž jej mohly vést buď praktické, nebo i estetické pohnutky, více o tom viz závěr kapitoly II.

Z hudebního hlediska zde však nebyly nalezeny téměř žádné rozdíly, zachovány byly dokonce i drobné detaily, v kterých se jinak ostatní hudebniny liší. Možnost, že by si Sehling opsal tuto hudebninu přímo z autografu je sama o sobě teoreticky možná, a to vzhledem k jeho životopisu. Literatura se v tomto ohledu zmiňuje, že se v mládí vzdělával hudebně ve Vídni.¹⁸⁵ S ohledem na tuto skutečnost mohl mít tedy za blíže neznámých okolností přístup buď k samotnému autografu, nebo alespoň prameni jemu hodně blízkému. S ohledem na skutečnost, že o Sehlingových vídeňských studiích nemáme v současné době bližší informace, nelze v tomto ohledu vyslovit jednoznačný závěr. Lze pouze konstatovat, že mezi jeho a ostatními pražskými opisy není žádná přímá vazba a že si přinejmenším v tomto případě obstaral opis ze zcela odlišných zdrojů.

¹⁸⁵ ČERNUŠÁK, Gracián, (cit. v pozn. 68), s. 475.

2.4 CZ Pkřiž XXXV A 79

2.4.1 CZ Pkřiž XXXV A 79

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXV A 79
2.	Titulní list:		<i>Messa a 4. Voci Conc.: con VV. et oboe conc. 2. Clarini e Timpali Conc.: 2. Tromboni & Organo con Violone. Del Sig:^{re} Antonio Caldara Maestro di Capella di S. M: Caesarea</i>
3.	Sbírka/Majitel:		K. K. Gayer (<i>Sumptibus Ch. Gayer</i>)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (8f), A (6f), T (6f), B (6f), Vl. I, II (2x 6f), Trb. I, II (2x 4f), Clno I (2f)
		Sine	Vl I, II (2x 6f); Clno II (2f), Timp (2f); Org. (8f.)
5.	Papír:	4	Titulní list; C conc., A conc., T conc.; B conc.; Vl. I, II; Cln. I, II; Trn. I, II; Tymp; Org.
6.	Datace:		cca 20. – 30. léta 18. stol ¹⁸⁶
7.	Opisovač:	A (Gayer)	Titulní list; Vl. I, II Cln. I, II; Tymp
		B	C conc.; A conc.; T conc.; B conc.; Trn. I, II; Org.
8.	Stav:		Kompletní? – možná chybí part violone, nelze však vyloučit, že hrálo společně varhanami; RISM ani SHK neřeší tento problém

Poznámky/ Přípisy:

Mimo titulního listu a signatur z ČMH se na hudebnině nedochoval žádný další dobový přípis.

¹⁸⁶ Na základě podoby vodoznaku lze konstatovat, že by se mohlo jednat o papír ze stejné dílny jako u CZ Pkřiž XXXVI A 47. Shodná je hlavní část filigránu, druhou tvoří písmeno „K“. S ohledem na dobu úmrtí Kryštofa Karla Gayera (1734) lze stáří hudebniny CZ Pkřiž XXXV A 79 odhadnout na 20. léta až počátek 30. let 18. století. Zmiňovaná datace by se poměrně výrazně rozcházel s datací CZ Pkřiž XXXVI A 47, kde bylo stáří rámcově stanoveno na základě dobového přípisu na rok 1748. Jako určité vysvětlení se nabízí fakt, že v případě Gayerova exempláře se sice jedná o papír ze stejné dílny, ovšem vyráběný starším výrobcem, který užíval písmeno T. Analogický případ bychom mohli najít u F. Zumanna, který popisuje grafickou změnu filigránu u papíru vyráběného v Bělé v Podolí. Papírník Jan Kristián Wagner zde původně užíval dvoučlenný filigrán, na prvním půlarchu s písmeny CW, na druhém W v korunované kartuši. Po jeho smrti převzal papírnu Martin Schmidt, který se oženil s vdovou po Wagnerovi a místo CW začal používat MS, které ovšem navíc umístil pod kartuš. Z dvojčlenného znaku se sice stal jednočlenný, podoba kartuše se však nezměnila.

2.4.2 CZ Pak 305

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 305 (Štef. 319)
2.	Titulní list:		<i>Missa celeberrimae recordationis Canto. Alto. Tenore. Basso. Violinis 2bus Trombonis 2bus Conc: Clarinis 2by Conc: Tympanis con Organo del Sigl. Domberger</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Josef Antonín Sehling (<i>Ex reb. Josephi Antonii Sehling</i>)
4.	Obsazení (fólia):		Titulní list; C (7f); A (7f); T (6f); B (6f); VI I, II (2x 6f); Trn I, II (2x 4f); Cln I, II (2x 3f); Tymp (2f); Org.(8f)
5.	Papír:	2	C; A; T; B; VI I, II; Trn I, II; Cln I, II; Tymp; Org
		3	Titulní list
6.	Datace:		Cca 20. – 30. léta 18. stol
7.	Opisovač:	C (Sehling)	Titulní list; C; A; T; B; VI I, II; Trn I, II; Cln I, II; Tymp; Org.
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

Na zadní straně titulního listu se nachází přípis pocházející pravděpodobně z pozdější doby, který informuje o provedení mše dne 1. října roku 1765, „*prod. 1^{mi} Octobri 1765*“. Otázkou zůstává, při jaké příležitosti mše zazněla, neboť v rámci liturgického roku vychází na tento den svátek „S. Remigii Episcopis et Confessoris“ (svátek svatého Remigia), který se je v rámci římského misálu označen jako „*Semiduplex*“, tedy méně důležitý.¹⁸⁷ V kontextu vídeňské ceremonie sice mívalo toto datum větší váhu, ovšem pravděpodobně pouze za vlády Karla VI. (1711-1740), který v tento den slavil narozeniny. Z tohoto důvodu se užívalo slavnostního typu mše „*solennes*“.¹⁸⁸ Pro provedení v roce 1765 mohlo existovat větší

¹⁸⁷ LECOUVET, J., (cit. v pozn. 175), s. 1663

¹⁸⁸ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 297.

množství ryze světských důvodů, jako například narozeniny některého z významných členů svatovítské kapituly aj. Bez přímých dobových záznamů lze však o skutečných okolnostech pouze spekulovat.¹⁸⁹

Další vrstvy zápisu představují signatury a poznámky psané tužkou, jejichž původce a dataci lze ovšem jen s obtížemi určit. Nejmladší vrstvou je beze vší pochybnosti modrou pastelkou psaná signatura 305 v pravém horním rohu titulního listu, pod kterou je hudebnina v současné době uložena v Archivu Pražského hradu.

2.4.3 Otázka autorství

Otázku autorství mše můžeme v současné době považovat za vyřešenou, a to zásluhou Raimunda Huga, který vydal dvousvazkovou monografii s katalogem díla Georga Josepha Donbergera.¹⁹⁰ Ne náhodou si autor za výchozí prameny zvolil dva soupisy hudebnin augustiniánského kláštera Herzogenburk z let 1751 a 1771, kde Donberger působil téměř celý svůj život, od roku 1728, až do své smrti v roce 1768.¹⁹¹ Oba soupisy mají proto význam primárních pramenů, na základě kterých lze posuzovat další konkordantní materiál. Informace z obou soupisů pak R. Hug dále rozšířil o výsledky výzkumu dalších rakouských i zahraničních hudebních sbírek, včetně České republiky. To mu umožnilo doplnit a vyhodnotit unikátní exempláře, případně opravit dílčí omyly.¹⁹²

Katalog je tématicky rozčleněn do dvaceti kategorií, mše, requiem, offertoria aj. Počet dochovaných mší je 52 plus dalších pět exemplářů, jejichž autorství je Donbergerovi přisuzováno, ale není zcela jisté. Na posledním místě v rámci oddílu jsou evidovány mše, jejichž autorem prokazatelně nebyl, ale bývají mu připisovány.¹⁹³

Drobným nedostatkem Hugova katalogu je zvolený metodický postup, kdy byly hudebniny vybírány pravděpodobně pouze na základě stanoveného Donbergerova autorství. To je z jedné strany zcela logické zejména s ohledem na množství materiálu, ovšem v konkrétním případě mše ke svatému Xaverovi (*Missa St. Xaverii*)¹⁹⁴ to zapříčinilo, že sem nebyl zahrnut ani jeden z křížovnických opisů, CZ Pkříž XXXV A 79 a CZ Pkříž XXXV A

¹⁸⁹ Děkuji za tuto radu vedoucímu práce Marcu Niubó,

¹⁹⁰ HUG, Raimund, *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, Bd. 1,2, in: Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Kirchenmusikalische Studien*, Bd. 5, Sinzig 2007.

¹⁹¹ HUG, Raimund, Donberger, Georg Joseph, in: FINSCHER, Ludwig von (ed), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 2001, sl. 1257-1258.

¹⁹² HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd. 1, s. 11.

¹⁹³ Tamtéž, Bd. 2, s. 7-8.

¹⁹⁴ HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd. 1, s. 57

95. V obou případech je totiž za autora označen Antonio Caldara.¹⁹⁵ Oba prameny bylo jinak možné dohledat s pomocí incipitového vyhledavače v rámci databáze RISM A/II. V důsledku toho není v Hugově katalogu poukázáno na sporné autorství obou hudebnin.

2.4.4 Kolace

Kolace obou pražských pramenů neprokázala existenci nové varianty díla v podobě odlišně zhudebněných úseků, nalezeny nebyly ani separativní chyby. Hudebniny se liší spíše grafickým zpracováním jednotlivých partů, u vokálních hlasů v dílčích úsecích způsobem podloženého textu, a zejména pak instrumentací.

Jediné místo, kde dochází k výraznějšímu rozdílu, se nachází v partu prvního pozounu v taktech 24-27 v úseku „Qui propter nos homines“ dílu Credo. V Gayerově opisu je pozounový part o tři takty kratší, než v případě Sehlingova. Lze jej však s jistotou vyhodnotit jako chybu opisovače (B), neboť by se počet taktů v tomto případě lišil od ostatních nástrojů. Nemusela se tedy vyskytovat v předloze pro opis.

U svatovítského exempláře CZ Pak 305 není notována závěrečná fuga „Dona nobis pacem“, neboť je v rámci této části použita fuga z předchozího „Kyrie II“. U vokálních hlasů je tedy text „Dona nobis pacem“ podložen společně s „Kyrie II“, ostatní instrumentální party mají písemný pokyn vrátit se zpět do příslušné části.

Obdobně jako u ostatních zkoumaných Gayerových opisů je i v tomto případě instrumentální obsazení obohaceno o dvojici hoboju. Nemají však své vlastní party, ale jsou připsány do houslí. Kopírují tedy jejich melodickou linku. U VI I je na první stránce hoboju nadepsán v podobě „*Violino Primo con oboe I: Conc:*“. V partu druhých houslí podobná poznámka schází, využití hoboje tak vyplývá až z koncertantního úseku „Gratias agimus tibi“ dílu Gloria. Ten byl původně pravděpodobně určen pro koncertantní pozouny, jako je tomu v případě CZ Pak 305. Podoba společného partu pro housle a hoboje však napovídá, že se s jejich využitím počítalo již při opisování hudebniny, neboť jsou uvedeny v rámci původního instrumentálního výčtu na titulním listu, viz tabulka popis.

Vzhledem ke skutečnosti, že kolace obou opisů neprokázala téměř žádné rozdíly, je otázkou, zda mezi nimi mohla existovat přímá spojitost? Na základě rozlišného autorství se lze spíše domnívat, že oba exempláře měly vlastní předlohu. Zdůvodnění vzniklého rozporu nabízí celou řadu vysvětlení. Mše mohla být vydávána za Caldarovu záměrně, aby se tím

¹⁹⁵ Pozn.: Navíc se v případě CZ Pkříž XXXV A 79, s ohledem na úmrtí původního majitele K. K. Gayera, jedná pravděpodobně o jeden z nejstarších dochovaných exemplářů, neboť se podle všeho nedochoval autografní materiál.

zvýšila její hodnota při opisování, viz kapitola I. Stejně tak mohla chyba vzniknout náhodně, neboť se dílo svojí podobou vnější i vnitřní podobou velice podobá skutečným Caldarovým mším, viz kap. III. Podobných hypotéz bychom mohli samozřejmě nalézt celou řadu, pro stávající účely práce však nemá větší význam se jimi v tuto chvíli zabývat.

2.5 CZ Pkřiž XXXV A 92

2.5.1 CZ Pkřiž XXXV A 92

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXV A 92
2.	Titulní list:		<i>Messa Panis quotidiani. á 5 [přeškrtnuto-původně 4] Voc: con Stromenti. 1717 Del Sig. Antonio Caldara</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Sine
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (6f); A (7f + 1f – samostatně pro část „Christe eleison“); T (6f); B I, II (6f; 1f – pouze pro část „Crucifixus“); Trn. I, II (2x 1f) – pouze pro část „Gratias“; Ob. I, II (2x 5f)
		Rip.	C (4f), A (5f), T (4f), B (4f)
		Sine	vl I, II (2x 7f); vla. I, II (2x 4f); clno I, II (3f; 4f); org. 1, 2 (2x 10f)
5.	Papír:	2	ob. I, II
		6 (cca 1717)	Titulní list Pozn.: Tento typ papíru patřil s největší pravděpodobností dříve pro jinou hudebninu, z této doby zde zůstalo též datum 1717.
		7	C I (conc.); A; T; B I, II (conc.); C; A; T; B (rip.-pouze notový zápis); vl. I, II; vla I, II; clno. I, II; trb. I, II conc.; org. 1, 2
6.	Datace:		cca 1. pol 18. století
7.	Opisovač:	A (Gayer)	ob. I. II
		L	Texty ripienových vokálních partů
		M	Titulní list – přípisy; C I, II conc.; A conc.; T conc.; B I, II conc. (pouze notový zápis); trb. I, II conc.; C rip.; A rip.; T rip.; B rip.; vl. I, II; vla I, II; clno I, II; org. 1, 2
8.	Stav:		Kompletní? – otázka, zda nechybí druhý koncertantní soprán C II (conc.). Z titulního listu nevyplývá, viz kolace.

Poznámky/ Přípisy

Na titulním listu hudebniny jsou patrné dvě vrstvy zápisu. První, psaná tiskacím písmem, zahrnuje černý kříž v záhlaví stránky, původní označení skladby a dataci. V této vrstvě zápisu je patrná oprava počtu vokálních hlasů ze 4 na 5, aby tak údaje odpovídaly skutečnému obsahu složky.

Druhou vrstvu představují přípisy psané psacím písmem, jejichž autorem je s největší pravděpodobností opisovač (L). Sem spadá doplnění názvu, „*Panis quotidiani*“, a určení autorství mše „*Del Sig. Antonio Caldara*“. Původní znění titulního listu tedy neodpovídá současnému oficiálnímu označení v rámci databázi RISM A/II a SHK. Důvodem pro to může být, že obal původně sloužil pro jinou mši. Tuto domněnku by potvrzoval jak jiný typ papíru, tak pozměněné znění titulního listu. Samotné party tedy mohou být i v řádu několika let starší, než se zpravidla uvádí. Rok 1717 totiž patří do první vrstvy zápisu na titulním listu. Tuto otázku by mohlo zodpovědět určení staří zejména papíru II, na kterém je téměř celá mše opsána. Dosavadní snahy v tomto směru však nevedly k žádnému pozitivnímu výsledku.

V rámci křížovnické hudební sbírky se ještě nachází druhý opis této Caldarovy mše, který původně patřil svatovítskému kapelníkovi Kryštofu Karlu Gayerovi. Hudebnina je uložena pod signaturou CZ Pkříž. XXXVI A 103 a označena je jako: „*Missa a 6. e 8 Voci*“. Tato skutečnost by mohla vysvětlovat, jak se dostaly Gayerem opsané hobojoyé party do této hudebniny, viz kolace.

2.5.2 CZ Pak 215

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 215 (Štef. 213)
2.	Titulní list:		<i>Messa Charitatis perfectae á Soprani 2 Alto Tenore Bassi 2 Violini 2 Viole o Tromboni 2 conc. Trombe 2 conc. Tympali Con Fundamento Del Sigl, Antonio Caldara</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Josef Antonín Sehling (<i>Ex rebus Josephi Antonii Sehling</i>)
4.	Obsazení (fólia):		C I, II (4f, 3f); A (4f); T (4f); B I, II (4f, 1f – pouze pro část „Crucifixus“); vl I, II (2x 4f); a-vla/ a-trb. (3f); t-vla/ t-trb.(3f); clno I, II (2x 2f), timp (1f), org. (5f)
5.	Papír:	1	Titulní list
		6	C I, II; A; T; B I, II; VI I, II; a-vla/ a-trb.; t-vla/ t-trb; clno. I, II; timp.; org.
6.	Datace:		cca 1. pol. 18. století
7.	Opisovač:	C (Sehling)	C I, II; A; T; B I, II; VI I, II; a-vla/ a-trb.; t-vla/ t-trb; clno. I, II; timp.; org.
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

Mimo popisu na titulním listu se nedochovaly žádné dobové připisy. Novou vrstvu zápisu představují pouze inventarizační čísla a údaje, včetně aktuální signatury 215, pod kterou je hudebnina uložena ve sbírkách Archivu Pražského hradu.

2.5.3 CZ Pak 223

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 223 (Štef. 242)
2.	Titulní list:		<i>Missa Scti Marcelli á Canto 1^{mo} Canto 2^{do} Alto Tenore Basso 1^{mo} Basso 2^{do} Violino 1^{mo} Violino 2^{do} Clarino 1^{mo} Clarino 2^{do} Clarino 3^{tio} Clarino 4^{do} Trombone 1^{mo} Trombone 2^{do} Tympali e Con Organo Ex rebus Jos. Kohout Del Sige Antonio Cladara Vice Maestro di Capella di S. M. Ce Cattca</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Josef Kohout (<i>Ex rebus Jos. Kohout</i>)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	vl I, II (2x 5f), clno. I, II (2x 3f), trb. I, II (2x 4f)
		Sine	clno. III, IV (2x 2f); timp. (2f)
5.	Papír:	7	Titulní list
		8	C I, II; A; T; B I, II; VI I, II; ; a-vla/ a-trb.; t-vla/ t-trb.; clno. I, II; timp.; org.
6.	Datace:		1. pol. 18. století
7.	Opisovač:	G (J. Kohout ?)	Titulní list; C I, II; A; T; B I, II; vl I, II; a-vla/ a-trb.; t-vla/ t-trb.; clno. I, II; timp.; org.
8.	Stav:		Nekompletní – chybí vokální hlasy

Poznámky/Připisy:

Mimo titulního listu se na hudebnině nedochovaly žádné dobové připisy. Za zmínku stojí pouze skutečnost, že původní dedikace „*Missa Scti Marcelli*“ byla následně tužkou změněna na „*Missa Scti Jacobi*“. Oficiálním označením, které je uvedeno jak v katalogu Jiřího Štefana, tak i v rámci databází RISM A/II a SHK, zůstal původní nadpis psaný inkoustem.

Ze současnosti pochází pouze různá inventarizační čísla a údaje, včetně aktuální signatury 223, pod kterou je hudebnina uložena ve sbírkách Archivu Pražského hradu. O původním

majiteli hudebniny Josefu Kohoutovi (1736 – 1793) „*Ex rebus Jos. Kohout*“ nelze v současné době nalézt příliš mnoho informací.¹⁹⁶

2.5.4 Kolace pramenů

Kolace trojice exemplářů prokázala existenci pouze několika variantních míst. Jedná se však spíše o dílčí úpravy, nežli o odlišně zhudebněné úseky, nebo celé části. Hlavní rozdíly byly nalezeny zejména v instrumentaci, ovšem vzhledem k neúplnosti CZ Pak 223 nebylo možné kompletně porovnat všechny hudebniny. V podstatě se jedná o místa, která byla buď upravena, nebo přizpůsobena jinému obsazení. První takovýto případ nacházíme u koncertantního sopránů. Zatímco jsou u obou svatovítských exemplářů předepsány dva (C I, II conc.), u křižovnického nacházíme pouze jeden (C conc.), mimo ripiena. Pro vyřešení této otázky lze využít znění titulních listů svatovítských opisů, ačkoliv se vlastní provozovací materiál dochoval pouze u CZ Pak 215, viz tabulky výše. Obě hudebniny se navzájem shodují šesti předepsanými koncertantními hlasy: C I, II; A; T; B I, II, na rozdíl od pěti v případě křižovnického exempláře. Jejich přesnou identifikaci zde ovšem komplikuje skutečnost, že nejsou uvedeny konkrétní názvy. Počet vokálních hlasů se však shoduje s fyzickým stavem, lze se proto domnívat, že part C II (conc.) nebyl v tomto případě vůbec pořízen. Analogicky s ostatními konkordantními prameny bude pátý hlas spíše B II (conc.).

Této skutečnosti odpovídá i podoba sopránového partu křižovnického opisu ve srovnání s CZ Pak 215. Zatímco jsou v prvním případě veškeré sólistické části svěřeny pouze C conc., u CZ Pak 215 jsou rozděleny mezi C I a II. Pro ilustraci lze uvést takty 17-20 části „Kyrie I“, viz obr. č. 15.



Obrázek č. 15

¹⁹⁶ ŠTĚDRŇ, Bohumír, Kohout, Josef, v: ČERNUŠÁK, Gracián, ŠTĚDRŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 690.

Pozn.: O Kohoutovi pouze víme, že zemřel ve Francii, kam se uchýlil poté, co dezertoval z rakouské armády. Mimo hry na loutnu byl též vyškoleným polním trubačem. Ve své kompoziční činnosti se věnoval především komickým operám, které psal pro pařížskou Comédie Italienne. Z oblasti duchovní tvorby je v současné době dochována jeho *Missa in C* ve Frýdku.

Z ukázky je patrná promyšlená kompoziční práce založena na kontrapunktické imitační protivěť v C II. U křížovnického opisu je veden pouze první soprán v nezměněné podobě, čímž je ovšem oslaben výsledný zvukový efekt, viz obr. č. 16. Z obou uvedených důvodů lze podobu v rámci CZ Pak 215 označit za správnou.



Obrázek č. 16

Jiný případ, který u CZ Pak 215 potvrzuje rovnocennost obou sopránů, nacházíme v úseku „Domine Deus Rex Coelistis“ dílu Gloria. Sólová árie je v tomto případě svěčena C II, znění árie jinak ovšem zůstalo z hudebního hlediska zcela beze změn. Z uvedeného plyne, že v případě křížovnického opisu musel mít opisovač k dispozici buď předlohu stejné podoby, nebo jím byly oba soprány, pravděpodobně z praktických důvodů, spojeny do jednoho partu. Jako autentičtější se proto jeví podoba ve svatovítském opisu.

Další variantní úsek se nachází v podobě obsazení sborové fugy části „Kyrie II“. V případě křížovnického opisu hrají obě violy způsobem colla parte s altem a tenorem. Stejnou podobu má i part prvního pozounu v případě CZ Pak 223, nezačíná však společně s altem od taktu 10, ale až o šest taktů později, tedy od taktu 16. Alt v této podobě tedy pravděpodobně zpívá nejprve sám. S ohledem na skutečnost, že u tohoto opisu postrádáme provozovací materiál vokálních hlasů, to však nelze potvrdit.

Zcela odlišná je podoba u CZ Pak 215. Altová viola a alt se v rámci celého „Kyrie II“ pohybují zcela nezávisle na sobě, viola začíná dokonce o dva takty dříve než vokální hlas, viz obr. č. 17.



Obrázek č. 17

V následujícím dílu Gloria se v úseku „Gratias agimus tibi“ u CZ Pkříž XXXV A 92 liší party viol, neboť jsou nahrazeny koncertantními pozouny. Z tohoto důvodu byly vla I, II upraveny po vzoru houslí, aby společně s nimi dohromady vytvářely akordické homofonní postupy, které slouží jako krátké mezivěty mezi jednotlivými úseky árie. Upravovatel

violových partů se však pravděpodobně zmýlil v taktích 7-8, neboť zde vla. I končí proti smyslu fráze o dvě doby dříve než ostatní nástroje, viz obr. č. 18.

The image shows a musical score for measures 7 and 8. The instruments listed are A. Tbn., T. Tbn., A., Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, and B.c. The A. Tbn. part has a measure rest in measure 7, while the other instruments continue. A '5' is written above the A. Tbn. staff in measure 7, indicating a fifth measure rest. The Vln. I part also has a measure rest in measure 7.

Obrázek č. 18

Vlastní podoba koncertantních pozounů je stejná, jako u ostatních opisů. V případě křížovnické hudebniny však pozouny nejsou zcela nezbytné pro provedení mše. Jejich úlohu mohou v tomto úseku zastat hoboje, ve zbytku mše violy.

V přímé souvislosti s instrumentálním obsazením došlo k malým změnám v partech clarin I, II u opisu CZ Pak 223. K těm zde byly totiž přikomponovány dva nové party clno III a IV, které se užívají především v tutti pasážích. První rozdíl se nachází v závěrečně kadenci úvodního úseku části „Kyrie I“, takt 5-6. Jak v CZ Pkříž XXXV A 92, tak v CZ Pak 215 postupují clno I, II společně stejným směrem v terciových, kvartových a kvintových postupech, viz obr. č. 19.

The image shows a musical score for two clarinets in measures 5 and 6. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves show a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5. The notes are beamed together in measure 5 and then separated in measure 6. A sharp sign is above the D5 note in measure 6.

Obrázek č. 19

V případě CZ Pak 223 je částečně upraven part první clariny, aby bylo možné doplnit clno III a clno IV do plné harmonie zakončené kvintoktávovým souzvukem, viz obr. č. 20.



Obrázek č. 20

Dalším upraveným úsekem jsou takty 42-43 části „Kyrie I“. Znění v rámci CZ Pkříž XXXV A 92 a CZ Pak 215 je založeno na virtuózním postupu clno I v šestnáctinách za doprovodu clno II ve čtvrtových a osminových hodnotách, viz obr. č. 21.



Obrázek č. 21

V témže úseku jsou u CZ Pak 223 rovnoměrně rozloženy šestnáctinové postupy mezi clno I, II, viz obr. č. 22.

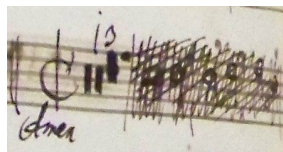


Obrázek č. 22

V souvislosti s úpravou je nutné poznamenat, že se tím rovnoměrně zvýšily interpretační nároky na oba instrumentalisty, od kterých se vyžaduje precizní souhra, rytmická pregnanost a absolutní jistota v nasazení, navíc to vše v rychlém tempu. Výsledný akustický efekt je navíc mnohem působivější, neboť se zde pracuje s principem ozvěny.

Rozdíl mezi všemi třemi opisy lze nalézt v závěrečné fuze „Amen“ dílu Gloria. Zatímco v rámci CZ Pkříž XXXV A 92 nastupuje clno I po devítitaktové odmlce, v případě obou svatovítských opisů je tomu až po třinácti taktech. Za pozornost však stojí, že se v případě

Sehlingova exempláře CZ Pak 215 se původní znění pravděpodobně shodovalo s křížovnickým, jak prozrazuje přeškrtnutý zápis v partu (viz obr. č. 23 a 24).



Obrázek č. 23



Obrázek č. 24

Důvod pro tuto změnu není příliš jasný. V taktech 10-14 doprovází clno I basovou vokální linku v horní sextě, od taktu 14 se přidává clno II. Vzhledem k daným okolnostem se však zdá, že správné znění odpovídá křížovnickému opisu, zatímco v případě CZ Pak 215 se jedná o dodatečnou změnu pocházející pravděpodobně od Josefa Sehlinga, vyloučit však nelze ani pozdější zásah.

Co se týče nástrojového obsazení, první rozdíl nacházíme u ripienových nástrojů provázejících ve sborových úsecích alt (A) a tenor (T). V křížovnickém opisu CZ Pkříž XXXV A 92 byla tato úloha svěřena dvojici viol (Vla I, II). Pozouny, které jinak zastávají tuto funkci v rámci CZ Pak 233, jsou použity pouze jednou, a to v úloze koncertantních nástrojů v úseku „Gratias agimus tibi“ dílu Gloria, viz výše.

U svatovítského exempláře CZ 215 je ponechána možnost užití jak pozounů, tak viol v podobě označení „*Viola o trombone alto / tenore*“. Violám tak může být svěřena i úloha koncertantních nástrojů ve sporném úseku „Gratias agimus tibi“, neboť zde není předepsáno konkrétní obsazení.

Pozoruhodnou částí, a to nejenom z pohledu nástrojového obsazení, je „Domine Deus, Rex coelestis... Jesu Christe“ dílu Gloria. V souvislosti s liturgickým textem je rozdělena na dva zvukově kontrastní úseky. V prvním „Domine Deus... Pater omnipotens“ jsou k sólovému sopránu přidány pouze dvě koncertantní clariny, což mu dodává celkově slavnostní charakter.

V druhé kontrastní části „Domine Fili Unigenite, Jesu Christe“ se mění tónina (A dur) i obsazení jak koncertantního hlasu (tenor), tak nástrojů Vl. I, II/Ob. I, II. V případě křížovnického opisu jsou však clarinové party předepsány i pro tento úsek, ačkoliv jim neodpovídá svým charakterem. Otázkou je v tomto případě proveditelnost pro oba nástroje, které měly v této době poměrně omezené technické možnosti, zejména co se týče hry chromatických tónů. V souvislosti s tím nelze pominout tonální rozvržení árie. V první části takt 1-32 jasně dominuje tónina C dur, clariny zde tedy nevybočí z řady diatonických tónů.¹⁹⁷

¹⁹⁷ WALTHER, Johann Gottfried, RAMM, Friederika (Hrsg.), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001, s. 156.

Tato část je sice technicky a intonačně pro oba hráče velice náročná, odpovídá však možnostem nástroje, viz obr. č. 25.



Obrázek č. 25

V druhé části árie, od taktu 33 do konce, je zřejmá celkově větší chromaticizace s oscilací hlavní tóniny mezi E dur – A dur, ve které i následně končí. V důsledku toho se tak v křížovnických opisech objevují v partech obou clarin tóny cis a gis. O jejich hratelnosti si lze udělat představu z dobových pojednání. Balthasar Janovka uvádí, že mimo přirozených tónů, lze dále na clarinu zahrát pouze b', fis'', b''.¹⁹⁸ Ze slovníku Johanna Gottfrieda Walthera se však v tomto ohledu dozvídáme: „[...] können grosse Practici [...] auch dabey das dis'', gis'' und h'' mit Mühe heraus bringen.“¹⁹⁹ Tón gis se v druhé půlce árie objevuje jak ve dvoučárkované, tak i v jednočárkované poloze, viz obr. č. 26.



Obrázek č. 26

V taktu 47 se v rámci clno II objevuje v jediném případě tón cis². S ohledem na celkový harmonický kontext by se však dalo snadno zaměnit za c², čímž by se toto místo stalo pro obě clariny bez problému hratelným. Z tohoto důvodu byla posuvka u c dána do závorky, viz obr. č. 27.



Obrázek č. 27

¹⁹⁸ JANOVKÁ, Thomas Balthasar, Matl Jiří (ed), *Clavis ad thesaurum magna artis musicae*, KLP Praha 2006, s. 337.

¹⁹⁹ WALTHER, Johann Gottfried, (cit. v pozn. 197), s. 156.

Na základě uvedených faktů nelze jednoznačně vyloučit, že by koncertantní party v druhé části árie „Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens“ nemohly být kompletně provedeny clarinami. Vyžadovalo by to však instrumentalisty zcela výjimečných kvalit. S ohledem na vysokou úroveň hudebních produkcí a náklady, které křižovníci na provozování hudby vydávali, nelze vyloučit, že zde takoví „*grosse Practici*“ v průběhu 18. století mohli působit. Zároveň by se však jednalo o jediné doposud známé místo, kde by clariny opustily pro ně standardní tóniny C dur či G dur, což budí otázku, proč by byly kladeny takovéto extrémní požadavky na oba interprety, které by navíc nezaručovaly kvalitní zvukový efekt.

U svatovítských opisů jsou clariny předepsány pouze v první polovině árie, takt 1-32, v druhé půli, od taktu 33, přebírají funkci koncertantních nástrojů VI I, II. Z pohledu hratelnosti i vlastní podoby partů lze tuto verzi označit jako nejvíce vyhovující reálným technickým možnostem obou nástrojů. Změna obsazení navíc odpovídá i změně textu, čímž je dosaženo potřebno kontrastu mezi oběma úseky. Lze se tedy domnívat, že tato podoba se pravděpodobně blíží autentickému znění.

Užití clarin jako koncertantních nástrojů v podobě doprovodu vokálního hlasu není v rámci árie u Caldarových mší příliš časté, z popisovaných mší se jedná o jediný takovýto případ. Mimo tohoto je v současné době znám pouze druhý případ, kde je užitá podobná sazba. Konkrétně se jedná o *Missa laetare* v úsecích „Glorificamus te“ a „Domine Deus, Rex coelestis“ dílu Gloria.²⁰⁰ Podoba obsazení by sama o sobě mohla napovídat o obzvláště slavnostní příležitosti, pro kterou byla mše komponována. Zatím bylo takovýchto příkladů nalezeno příliš malé množství, než aby se na jejich základě dalo uvažovat o širším mimohudebním kontextu.

Další rozdílnou instrumentaci lze najít v části „Crufixus“ dílu Credo. Pravděpodobně v souvislosti s obsahem textu a s tím spojenou afektovou náplní, jsou zde předepsány nižší nástroje, nebo alespoň v nižší poloze. Instrumentální doprovod je v křižovnickém opisu omezen, mimo basso continuo, pouze na dvojici viol.

V případě CZ Pak 215 je navíc přidána dvojice houslí, které ovšem doslova kopírují violové party. V rámci této části jsou dokonce notovány ve violových klíčích. S ohledem na předpis „*Viola i trombone alto / tenore*“ nelze vyloučit, že by zde místo viol hrály pozouny, popřípadě oba nástroje společně.

²⁰⁰ Za tuto připomínku děkuji vedoucímu práce panu Marcu Niubó

Kombinace samotných pozounů a houslí se objevuje u CZ Pak 223, violy se na titulním listu v rámci instrumentálního výčtu vůbec neobjevují. Z hudební stránky jsou však všechny party shodné, ani v jednom případě nedošlo k dílčí úpravě.

2.5.5 Závěr

Jak bylo uvedeno na začátku, hlavní rozdíly mezi jednotlivými hudebninami spočívají především v instrumentaci. Ani jeden ze zkoumaných exemplářů se s ostatními neshoduje v obsazení. Nejpestřejší škálu nástrojů nabízí křížovnický opis, kde se oproti ostatním navíc užívá dvojice hobojů. Ty byly s největší pravděpodobností původně součástí opisu K. K. Gayera CZ Pkříž XXXVI A 103. Mimo jeho rukopisu tomu odpovídá i podoba zpracování obou hobojevých partů. I v tomto případě kopírují převážně melodickou linku houslí, případně mohou alternovat pozouny v sólistických pasážích, jak vyplývá z poznámky na obou partech: „*Oboe I^a/2^a Conc^{ert.} innvece del Trombone*“. Analogickou podobou lze nalézt i u jiných Gayerových opisů CZ Pkříž XXXV A 101 a CZ Pkříž XXXV A 79, viz samostatné podkapitoly.

V árii „Domine Deo“ exempláře CZ Pkříž XXXV A 93 se však odchyľují hoboje od smyčců. Party ob. I, II se svojí podobou shodují se svatovítskými opisy, neboť nastupují až v druhém úseku árie od taktu 33. Pokud by hoboje a housle byly opisovány současně, nebo podle stejné předlohy, lze se domnívat, že by se i v tomto případě jejich party též shodovaly. Na základě toho se lze domnívat, že původně patřily z Gayerova exempláře této hudebniny CZ Pkříž. XXXVI A 103.

Instrumentaci pramene CZ Pak 215 lze v porovnání s předchozí označit za vyváženou, která neupřednostňuje ani jednu z nástrojových skupin. Majitel hudebniny a zároveň i její opisovač Josef Sehling ponechal v tomto ohledu možnost výběru ripienových nástrojů pro alt (A) a tenor (T), mezi smyčci (vla I, II) a žesťovými nástroji (trb I, II). Sólistické úseky byly ponechány ovšem původním nástrojům beze změny.

Zajímavé jsou dílčí odchylky, nebo pravděpodobně úpravy, které se v tomto opisu nacházejí. Jak v případě zrovnoprávnění C I a C II, tak v partu vla I v části „Kyrie II“, jedná se o snahu zvukově ozvláštnit a zároveň rozšířit počet reálně znějících hlasů. Určení upravovatele je však velice obtížné, a to s ohledem na nedostatečnou pramennou základnu. Jako nejvíce pravděpodobný se ovšem zdá být J. Sehling.

Zvláštností CZ Pak 223 jsou jasně dominující žesťové nástroje, zejména čtveřice clarin. Na rozdíl od dvou předchozích opisů nenalézáme předepsané violy, ale pouze dvojici pozounů. Clariny jsou upraveny tak, aby dohromady v akordických souzvucích zvyšovaly

celkový slavnostní dojem mše. Ve vyšší clarinové poloze, nad c^2 , jsou notovány clno I-III, zatímco clno IV hraje společně s tympány ve střední vyšší poloze v rozsahu c^1 - c^2 , též označované jako „*Principal-Stimmen*“.²⁰¹ Podoba obsazení může souviset jak s trubačskou profesí původního majitele hudebniny Josefa Kohouta, tak s možnými okolnostmi provedení. V kontextu vídeňské ceremonie, kterou lze v tomto ohledu brát jako směrodatnou, používalo při oslavách obzvláště slavnostních a důležitých státních událostí či církevních svátků.²⁰²

Stanovit možnou příbuznost mezi jednotlivými prameny je v tuto chvíli velice obtížné, ne-li zcela nemožné. Relativně stranou lze podle mého mínění ponechat opis Josefa Kohouta CZ Pak 223, zejména s ohledem na nedostatečné informace o jeho životě. Vyloučit samozřejmě nelze, že si svůj exemplář mohl opsat z některého ze starších svatovítských na papíře, který si dovezl z vojenské služby v severní Itálii, kde měli Habsburkové v této době rozsáhlé državy. Z uvedených důvodů se ovšem zatím jedná o pouhé spekulace.

²⁰¹ WALTHER, Johann Gottfried, (cit. v pozn. 197), s. 157.

²⁰² RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 173-205, 207.

2.6 CZ Pkřiž XXXVI A 89

2.6.1 CZ Pkřiž XXXVI A 89

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXVI A 89
2.	Titulní list:		<i>Missa in qua delectatur Spiritus Sancta Ludmilla dedicata 4. Voce Canto Alto Tenore Basso Violin: 2 Organo é Tiorba 1725</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (3f); A (3f); T (3f); B (3f)
		Rip.	T (3f); B (3f)
		Sine	Vl I ^a , II ^a (2x 3f); vl I ^b , II ^b (2x 3f); vlne (3f)
5.	Papír:	2	Titulní list
		3	C, A, T, B (Conc.); T, B (Rip.); vl I ^a , II ^a (2x 3f); vl I ^b , II ^b (2x 3f); (3f)
6.	Datace:		1725
7.	Opisovač:	D	C conc.; A conc.
		E	T conc.; B conc.; vlne
		F	T rip.
		G	B rip.
		H	Vl. I ^a , II ^a
		I	Vl. I ^b
J	Vl. II ^b		
8.	Stav:		Nekompletní – chybí: Theorba

Poznámky/Připisy:

Vedle prvního původního zápisu se na titulním listu nachází i další rukopisná vrstva. Písmo s největší pravděpodobností patří opisovači E.²⁰³ Jeho rukou byl ve dvou případech k původnímu popisu dopsán nový text. První je rozšířením dedikace mše, kdy ke slovu „*Missa*“ bylo doplněno: „[*Missa*] *in qua, delectatur Spiritus*“.

²⁰³ Na základě konzultace s Hanou Pátkovou.

Druhý přípis je zásadnějšího charakteru, neboť zde písař E nejprve doplnil a následně opravil autorství skladby. Původně byla mše připsána Caldarovi, posléze bylo jeho jméno přeškrtnuto a změněno na Johanna Josefa Fuxe: „*Del Sig^{re} Caldara Fux*“.²⁰⁴ Tento případ mimo jiné jasně dokumentuje, jak lehce mohlo docházet k záměně autorství u jednotlivých mší.

2.6.2 CZ Pak 958

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 958 (Štef. č. 996)
2.	Titulní list:		<i>S:[ancta] M:[etropolitana] E:[ecclesia] Missa 9^{vm}: Lectionum á Canto, Alto, Tenore, Basso 2 Violinis & Organo Del Sigl.: Öttl.</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Antonín Görbig ²⁰⁵ → Josef František Novák
4.	Obsazení (fólia):		C (2f); A (2f); T (2f); B (2f); vl I, II (2x 2f); org. 1, 2, 3, 4 (4f; 1f; 1f; 4f)
5.	Papír:	1	C; A; T; B; vl I, II (2x 2f); org. 1, 2, 3, 4
6.	Datace:		cca 20. – 30. léta 18. století
7.	Opisovač:	B (Novák)	Titulní list; org. 1, 2, 3
		E	C; A; T; B; vl I, II; org. 4
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Přípisy:

V pravém horním rohu titulního listu je původní signatura „N 69“, psaná Novákovou rukou, posléze byla opravena na „N 70“, týmž rukopisem. Další vrstvy zápisu, které ovšem zatím nelze přesněji chronologicky srovnat, představují katalogizační údaje a záznamy o vzhledu hudebniny psané tužkou. Poslední vrstvu zápisu představuje signatura „958“, pod kterou je mše v současné době uložena v hudebním archivu Pražského hradu.

Na rozdíl od křižovnického exempláře je v tomto případě autorství přisouzeno rakouskému skladateli Mathiassu Oettelovi. Ačkoliv se jeho jméno vyskytuje poměrně hojně

²⁰⁴ Na základě konzultace s Hanou Pátkovou.

²⁰⁵ Znění Görbigova popisu hudebniny: „*S:[ancta] M:[etropolitana] E^{iae}: [ecclesia] | Missa 9^{vm}: Lectionum | á | Canto, Alto, Tenore, Basso | 2 Violinis | & | Organo | Del Sigl.: Öttl.*“

v notových sbírkách po celé Evropě²⁰⁶, v základních odborných muzikologických slovnících MGG a The New Grov Dictionary o něm nenalezneme žádnou zmínku. Ani dobové slovníky, jako např. *Musikalisches Lexicon* Johanna Gottfrieda Walthera, či *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon* Johanna Gottfrieda Dlabacze, nejsou příliš bohaté na konkrétní fakta.

O Matthiasu Oettelovi (1674 – 1725) lze tedy nalézt pouze skoupé informace.²⁰⁷ Pro České země je zajímavým tím, že se v roce 1723 aktivně podílel na pražských korunovačních slavnostech, včetně provedení Fuxovy opery *Costanza et Fortezza*.²⁰⁸ Vedle Caldary a Fuxe se jedná o třetího repertoárově nejčastěji zastoupeného skladatele z okruhu vídeňského dvora u nás. Poměrně hojně zastoupen jak ve svatovítské sbírce (16 titulů), tak i v křižovnické hudební sbírce (26 titulů).²⁰⁹ Do jaké míry na tom mohl mít vliv jeho pobyt v Praze, zůstává otázkou. Zdá se však, že přímá návaznost s touto událostí zde na rozdíl od Caldary není. Zároveň zůstává tato otázka otevřena pro další výzkum.

2.6.3 VM 20

1.	Signatura (Katalog. č.):		VM 20
2.	Titulní list:		<i>Messa a C. A. T. B. Viol 2, Organo Sigl. Antonio Caldara Sebas: Böhm</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Sebastian Böhm
4.	Obsazení (fólia):		C (2f); A (2f); T (2f); B (2f); vl I, II (2x 2f); org (3f)
5.	Papír:	1	C; A; T; B; vl I, II; org
6.	Datace:		Cca 40. - 50. léta 18. století
7.	Opisovač:	1	Sebastian Böhm
8.	Stav:		Kompletní

²⁰⁶ Na základě informací v databázi RISM A/II.

²⁰⁷ Tamtéž. Byl zpěvákem a skladatelem působícím ve Vídni na přelomu 17. a 18. století. Narodil se na doposud neznámém místě kolem roku 1674. O jeho dětství a vzdělání literatura mlčí. Další zmínky nalezneme až z let 1717-1720, kdy zastával post kapelníka, po zesnulém J. P. Mayrovi, ve službách Eleonory Magdaleny Terezie, vdovy po císaři Leopoldovi I. Od roku 1720 byl zároveň zaměstnán coby tenorista v císařské kapele. V letech 1721-1725 se stal vedoucím kůru ve vídeňském Skotském klášteře (Schottenstift). Zemřel v roce 1725.

²⁰⁸ DLABACŽ, Johann Gottfried, Oettel Mathias, in: GERGNER, Paul (Hrsg.), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Drei Bände in einem Band, Bd. 2, Georg Loms Verlag 1973, s. 408. [faximilové vydání].

²⁰⁹ Na základě údajů v databázi RISM A/II.

Poznámky/Připisy:

Mimo původních údajů se na titulním listě nachází stará signatura Emiliána Troldy (viz kapitola I) „A 52“. V levém horním rohu je umístěna tužkou psaná signatura „VM 20“ aktuální v současné době v rámci ČMH.

Z druhé strany titulního listu se přibližně uprostřed nachází doposud blíže neidentifikovatelná zkratka psaná černým inkoustem „A: J: D:“. Nelze ovšem konstatovat, zdali se jedná o původní vrstvu zápisu. V levém horním rohu je inkoustovou tužkou uveden celkový počet fólií „17“, včetně titulního listu. V horní části listu uprostřed je pozůstatek tužkou psaného textu, jehož obsah není možné pro nečitelnost rozluštit.

Součástí hudebniny je též stará Troldova popiska pramene: „Aut: Antonio Cladara | 1670 – 1736 | *Messa eu Dm* | a | C. A. T. B. | *violinis I + II* | *organo* | *Eccles. Melnic* | A 52.“

2.6.4 Göttweig č. 385

1.	Signatura (Katalog. č.):		Göttweig č. 385
2.	Titulní list:		<i>Missa</i> <i>S:ⁿ Brunonis</i> <i>Canto</i> <i>Alto</i> <i>Tenor</i> <i>Basso</i> <i>Violin 2</i> <i>Trombon 2</i> <i>Con Organo</i> <i>Auth: Sig^{re}</i> . <i>Matt: Öttl</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Benediktýnský klášter Göttweig (A)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (3f); A (4f); T (3f); B (3f)
		Sine	vl I, II (2x 3f); org. (4f).
5.	Papír:	3	Titulní list
		4	C; A; T; B; vl I; vl II (1.f + 2.f); org.
		5	vl II (3.f)
6.	Datace:		Sine
7.	Opisovač:	C	Titulní list; C; A; T; B; vl I, II (1.f + 2.f); org.
		D	VI II (3.f)
8.	Stav:		Kompletní – VI II pravděpodobně dokonponováno dodatečně, viz níže kolace.

Poznámky/Připisy:

Jediným dobovým přípisem je záznam o provedení: „*prod. 2. Juni 752*“, na zadní straně titulního listu. Podle římského kalendáře tedy při svátku sv. Marcela, Petra a Erasma, který nepatří mezi významné, pouze s označením „*Simpl*“.²¹⁰ Mše by tedy v tomto případě vyhovovala dané příležitosti.

2.6.5 Otázka autorství

Otázkou autorství zkoumané mše se zabývali badatelé v předchozích letech spíše jen okrajově. Andreas Liess ve své knize *J. J. Fux, ein steirischer Meister des Barock*²¹¹ poukazuje na skutečnost, že dokonce chybí v prvním oficiálním katalogu Fuxova díla Ludwiga von Köchela.²¹² Vše navíc ovšem nasvědčuje tomu, že Liess stanovil autorství pouze na základě sporného křížovnického exempláře CZ Pkříž XXXVI A 89 a že pravděpodobně nevěděl o existenci dalších opisů s rozcházejícím se autorstvím. Z jeho publikace pak následně čerpali i katalogizátoři v rámci databáze RISM A/II a s největší pravděpodobností i autoři slovníkového hesla a soupisu Fuxova díla v novém vydání MGG.²¹³ Otázku autorství mše však ani tak nelze chápat jako zcela vyřešenou. Ze čtyř opisů, které eviduje databáze RISM A/II a které byly zahrnuty i do této práce, je ve dvou případech za autora označován Mathias Oettel, ve zbývajících Antonio Caldara a Johann Joseph Fux. U göttweigského opisu bylo autorství stanoveno na základě titulního listu, viz výše. Ten ovšem mohl původně sloužit pro zcela jinou hudebninu. Důvodů pro tuto domněnku je několik, první se týká rozdílných druhů papíru, na kterých byl opsán samotný titulní list a ostatní party. Druhou otázkou budí instrumentace. Göttweigský exemplář jako jediný předepisuje trb I, II, jejichž party ovšem v hudebnině chybí. V souvislosti s tím není navíc nikde poznamenáno, že jsou postrádány. Vzhledem k dobové praxi mohly trombony teoreticky hrát způsobem *colla parte* společně s vokálními hlasy z jejich partů. Ani v jednom případě se však v souvislosti s tím nenachází jakákoliv poznámka, která by tuto domněnku potvrzovala.

Třetím argumentem je rukopis, kterým byl popsán titulní list. Vnější kritika pramene prokázala, že písmo patří pravděpodobně písaři D. Jím pořízená část partu druhých houslí, ovšem budí celou řadu otázek, které pochybují autenticitu jeho znění, viz kolace. Samotný

²¹⁰ LECOUVET, J., (cit. v pozn. 175), s. 1477.

²¹¹ LIESS, Andreas, *J. J. Fux, ein steirischer Meister des Barock, nebst Verz. Neuer Werkfunde*, Wien 1947, s. 59-60.

²¹² Tamtéž.

²¹³ HOCHRADNER, Thomas, Fux, Johann Joseph, in: FINSCHER, Ludwig von (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 7 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 2002, sl. 306.



Obrázek č. 29

Jinak je tomu u göttweigskeho opisu, kde ve stejném místě nejsou pauzy, ale VI II pokračují bez přerušeni až do taktu 10. Pomlky následují až v taktech 11-15, viz obr. č. 30. Oproti českým pramenům zazní zcela nový díl hudby. Srovnání rakouských a českých pramenů prokázalo shodné znění VI II až od taktu 16.



Obrázek č. 30

V rámci Kyrie I se v partu VI II nachází další variantní místo v taktu 28. České prameny shodně obsahují verzi, kde se VI II pohybují ve dvoučárkované oktávě společně s VI I, viz obr. č. 31.



Obrázek č. 31

Verze v rakouském prameni je v jednočárkované oktávě, liší se zejména rytmicky, viz obr. č. 32



Obrázek č. 32

V rámci dílu Gloria je v partu VI. II varianta v taktech 22-23. Podoba v českých pramenech je opět, jako v předchozích případech, virtuóznější a propracovanější, založená na rychlém šestnáctinovém pohybu, viz obr. č. 33.



Obrázek č. 33

Stejný úsek stejné části má u göttweigskeho opisu podobu jednoduchého sestupného osminového postupu, který je v taktu 23 rytmicky ozvláštňen prodlouženým čtvrt'ovým tónem g^1 následovaným dvěma šestnáctinami $f^1 - e^1$, viz obrázek č. 34.



Obrázek č. 34

Za pozornost stojí, že se největší množství variantních míst nachází právě v partu VI II, zatímco VI I zůstávají u všech opisů beze změn. Otázkou je, kterou z obou podob lze považovat za autentickou a kdo je autorem verze druhé. Celkově převažuje podoba v českých pramenech, které navíc s největší pravděpodobností vznikaly nezávisle na sobě, viz dále. Mohlo jedit i o autentické znění partu VI II, zatímco v případě göttweigského exempláře o dokončení opisořačem D, neboť jeho samotná podoba nasvědčuje tomu, že část hudebniny byla zničena.

Kolace českých pramenů prokázala vzájemné rozdíly zejména u varhanních partů, v případě křižovnického opisu v partu violone. Srovnání částečně komplikoval svatovítský opis CZ Pak 958, u kterého se dochovaly čtyři různé varhanní party, dva kompletní (Org. 1, 4) a dva nekompletní (Org. 2, 3).

První rozdíl nacházíme v taktach 19-23 dílu Kyrie. V případě CZ Pkřiž XXXVI A 89 a CZ Pak 958 (Org. 1, 4) jsou pomlky, viz obr. č. 35.



Obrázek č. 35

V tomto případě ovšem nelze hovořit o jiné verzi znění, rozdíl v podobě partů zcela jistě souvisí s úlohou violone jakožto nástroje doprovázejícího koncertantní vokální hlasy, konkrétně bas. Ačkoliv zcela doslova nekopíruje jeho part, pomlky souhlasí i v dalších případech. Tato skutečnost zároveň poukazuje na absenci partu jiného nástroje basso continuo, pravděpodobně předepsané theorby, viz tabulky. Jinak by v poměrně častých úsecích chyběl číslovaný bas, což není příliš standardní podoba. S touto podobou se setkáváme nejenom v Kyrie, ale i v dalších dílech, jako například Gloria, takty 31-32, či Credo v části „Et resurrexit“ takty 1-6; 12-15; 25-30; 71-76.

V rámci mělnického exempláře VM 20 a CZ Pak 958 (Org. 2, 3) naopak pokračuje varhanní part bez přerušení v rychlém dvojhlasém pohybu, přičemž horní hlas kopíruje melodickou linku koncertantního sopránů, viz obr. č. 36.



Obrázek č. 36

U vokálních partů bylo identifikováno jediné variantní místo, konkrétně v partu basu mělnického exempláře, takt 42 dílu Kyrie. Variantnost spočívá v rytmickém zápisu, kdy po osminové pauze následují čtyři šestnáctiny. V této podobě se mělnický opis shoduje s göttweigským, viz obrázek č. 37. V ostatních případech je rytmus opačný, viz obrázek č. 38.



Obrázek č. 37



Obrázek č. 38

S ohledem na velké množství opisovačů byly mezi sebou porovnány i duplikátní exempláře vokálních a instrumentálních partů křižovnického pramene CZ Pkříž XXXVI A 89. Cílem bylo prověřit, zda sem nebyly zařazeny z jiné hudebniny.

Na rozdíl od ostatních opisů mají v tomto případě party basu (B) a tenoru (T) vedle sólistických i ripienové party. Dále jsou zde dva exempláře prvních a druhých houslí, vše psané různými opisovači, viz výše. Na základě kolace koncertantních a ripienových vokálních partů se lze domnívat, že ripiena nemohla být předlohou pro koncertantní hlasy, neboť obsahují pouze sborové úseky. Party byly opsány buď od sólistických, nebo ze zcela jiných předloh, které však v současné době neznáme.

Ripienový tenor se od sólistického příliš neliší. Po hudební stránce se zde nenachází žádná variantní místa, pouze ve dvou případech byly nalezeny rozdíly v podloženém textu. Jedním z nich je takt 12 dílu Gloria, kde se v partu koncertantního tenoru objevuje text „tuam magnam gloriam“, zatímco v T. rip. „tuam propter gloriam“. Tento rozpor lze označit jako očividnou chybu opisovače ripienového partu. Druhé podobné místo se nachází v závěrečné fuze „Amen“ dílu Credo, takt 51-52.

I přes oba nepatrné rozdíly se lze domnívat, že předlohou pro opsání ripienového tenoru byl part koncertantního tenoru. Autorem opisu pak může být kdokoliv z tehdejších zpěváků působících na křižovnickém kůru.

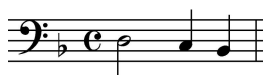
Ve vztahu koncertantního a ripienového basu je situace poněkud komplikovanější. Rozdílné podložení textu se objevuje ve dvou místech. Prvním je takt 56 dílu Kyrie. V partu B conc. zde jedinkrát zazní slovo „eleison“, zatímco v ripienovém dvakrát. V tomto případě je

velice obtížné vyhodnotit, zda se jedná o variantu způsobenou jinou předlohou, či vlastní iniciativu opisovače. S ohledem na jinak celkovou shodu je možno se přiklonit k druhé možnosti.

Podobný případ se objevuje v taktu 5 dílu Gloria. V koncertantním basu je text „Adoramus te“, zatímco v ripienovém se podruhé opakuje předcházející „Laudamus te“. V ripienovém partu by tak vůbec nezaznělo „Adoramus te“, neboť plyně navazuje „Glorificamus“. S ohledem na to lze tento úsek považovat opět za chybný. Pro to by hovořila i grafická podoba partu, která svědčí o tom, že byl opsán v poměrně velkém spěchu. Navíc se inkriminované místo nachází na rozhraní dvou fólií, čímž spíše mohl opisovač ztratit přesný přehled o psaném textu.

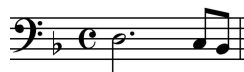
Významnější rozdíl se nachází v místech, kde je ripienový part transponován o oktávu výše, než part koncertantní. Jedná se o takty 8 a 34-35 dílu Gloria. Otázkou je, zda lze tuto podobu považovat skutečně za variantní, neboť může pouze reflektovat provozovací praxi. Tónově jsou jinak oba party zcela identické.

Jako jediné skutečně variantní místo lze posoudit takt 32 úseku „secundum Scripturas“ dílu Credo. Part ripienový basový part v rámci celého taktu postupuje v rytmu půlové noty „D“ a dvou čtvrt’ových „C, B“, viz obr. 39.



Obrázek č. 39

Tuto podobu dále nalzáme pouze v göttweigsckému partu. V ostatních českých opisech je ve stejném místě půlová nota s tečkou a dvě osminky, viz obr. 40.



Obrázek č. 40

V případě houslových partů nebyl nalezen ani v jednom případě rozdíl, který by naznačoval možnost odlišných předloh. Vzhledem k faktu, že jsou všechny houslové exempláře opsány na stejném papíře, a tudíž pravděpodobně jsou stejně staré, se lze domnívat, že vznikaly současně podle shodné předlohy.

2.6.7 Závěr

Kolace pramenů prokázala existenci přinejmenším dvou verzí znění mše a zároveň vyloučila spojitost jak mezi českými opisy samotnými, tak s rakouským opisem. Nepotvrdila se tak ani výchozí domněnka o možném spojení mezi göttweigským exemplářem č. 385 a svatovítským pramenem CZ Pak 958, kterou podnítila jejich shoda v autorství Matthiase Oettela. Je možné vyslovit domněnku, že se v tomto ohledu jednalo spíše o náhodu.

Částečně se též potvrdila hypotéza o vniku partu VI II göttweigského exempláře. Vzhledem ke skutečnosti, že se původní provozovací materiál zachoval pouze z části (3f), lze konstatovat, že se v případě VI II jedná dodatečnou rekonstrukci či dokomponování opisovače D, pravděpodobně podle partu prvních houslí či podle původního poničeného materiálu. Tato skutečnost by mohla vysvětlovat zejména variantnost prvních šestnácti taktů dílu Kyrie. Další drobnější odchylky oproti českým pramenům pak mohou pocházet z původního znění partu ještě před rekonstrukcí. Pro tuto možnost hovoří i dílčí rozdíly v rámci původního třetího fólia göttweigského opisu a českých pramenů, např. takt 64 dílu Agnus dei. Verze v českých pramenech viz obr. č. 41. Verzi v rakouském prameni viz obr. č. 42.



Obrázek č. 41 (české prameny)



Obrázek č. 42 (Göttweig)

Rakouský exemplář se od českých dále výrazně liší po grafické stránce zpracování jednotlivých partů. Ve vokálních hlasech jsou užívány celé noty přes takt místo ligatur, jak je tomu v českých pramenech aj. Navíc byly některé úseky hudby podloženy jinou částí liturgického textu. Například part sopránu (C) v dílu Credo, takty 12-19 úseku „confiteor unum baptisma“. V göttweigském exempláři je úsek v podobě koloratury nad slovy „et expectorum“, zatímco v českých pramenech jsou slova „in remissionem peccatorum“. Ani v jednom z pramenů však nedošlo ke zkracování, či vynechávání některých pasáží liturgického textu.

Srovnání českých pramenů prokázalo existenci tří verzí varhanních partů, respektive partů nástrojů basso continuo, z nichž dvě lze označit za „krajní“. První je podoba v rámci křížovnického opisu Pkříž XXXVI A 89, kde se nachází celá řada „prázdných“ míst s pomlčkami.

Druhou „krajní“ verzi představuje mělnický exemplář VM 20 a možná i svatovítské Org. 2, 3, pokud by se však dochovaly celé. Určitý střed mezi oběma krajními póly, druhá a třetí

verze, představují svatovítské exempláře Org. 1, 4. Podobou dílu Kyrie odpovídají křížovnickému opisu, v dalších dílech již pak pouze VM 20.

Křížovnický opis tak stojí pomyslně osamostatněn proti svatovítským. Speciálním případem je mělnický exemplář, který je oproti ostatním nejmladší, a to možná i v řádu desítky let. Ačkoliv by zde mohla existovat vazba se svatovítským pramenem, rozchází se oba exempláře v autorství. Tato skutečnost poukazuje na fakt, že pravděpodobně každý opis měl svoji vlastní předlohu.

2.7 CZ Pkřiž XXXV D 94

2.7.1 CZ Pkřiž XXXV D 94

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXV D 94
2.	Titulní list:		<i>Messa á 4. Voci 2 violini & Organo Del Sig^{re}: Ant^o:Caldara Maestro di Capella di S. M: Cesarea</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Kryštof Karel Gayer (<i>Sumptibus Ch. Gayer</i>)
4.	Obsazení (fólia):	Conc.	C (4f), A (4f), T (4f), C (4f), vl I, II (2x 3f)
		Sine	Theorba (3f)
5.	Papír:	3	C; A; T; C; vl I, II; theorba
6.	Datace:		20. – 30. léta 18. století
7.	Opisovač:	A (Gayer)	Titulní list; vl. I, II conc.
		B	C conc.; A conc.; T conc.; B conc.
		C	Theorba
8.	Stav:		Kompletní? - místo varhanního partu theorba - není uvedena v instrumentálním obsazení. Není řešeno v rámci RISM A/II. Theorbový part mohl sloužit i pro varhany. Další vysvětlení viz níže.

Poznámky/Přípisy:

Na titulním listě se mimo popisu hudebniny dochoval jediný dobový přípis, který informuje o provedení mše 11. listopadu 1762: „*Prod: die 11 Novem: 1762*“, tedy podle římského misálu u příležitosti oslav svátku svatého Martina, který patří do běžné kategorie „*Duplex*“.²¹⁵ Stejně jako tomu bylo u vídeňského dvora, i v tomto případě se využil typ mše pro běžnou bohoslužbu označovaný jako „*mediocre*“.²¹⁶

Další vrstvy zápisu jsou reprezentovány signaturami z různých období a institucí tak, jak byla hudebnina přesignována a stěhována z křižovnického hudebního archivu do Českého muzea hudby a zpět.

²¹⁵ LECOUVET, J., (cit. v pozn. 175), s. 1746.

²¹⁶ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 302.

2.7.2 CZ Pak 229

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pak 229 (Štef. 223)
2.	Titulní list:		<i>Messa brevis Prudentiae Canto. Alto Tenore. Basso Violinis 2^{by} con Organo Del Sigl. Antonio Caldara Ex rebus Joseph Antonii Sehling</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Josef Antonín Sehling (<i>Ex rebus Joseph Antonii Sehling</i>)
4.	Obsazení (fólia):		C (2f), A (2f), T (2f), B (2f), vlc. (2f), a-trb (2f); t-trb (2f); vl I, II (2x 2f), org. (2f)
5.	Papír:	3	Titulní list
		4	C; A; T; B; vl I, II; org.
6.	Datace:		cca 1. pol. 18. století
7.	Opisovač:	C (Sehling)	Titulní list; C, A, T, B, V I, II, Org.
		F	vlc.; a-trb; t-trb
8.	Stav:		Kompletní + navíc vlc.; a-trb; t-trb

Poznámky/Připisy:

Mimo titulní list se na hudebnině nedochovaly žádné dobové připisy. Novou vrstvu zápisu představují inventarizační čísla a údaje, včetně aktuální signatury 229, pod kterou je hudebnina uložena ve sbírkách Archivu Pražského hradu.

2.7.3 Kolace

Kolace obou pražských pramenů neprokázala existenci variantních úseků či částí. Rozdíly byly nalezeny pouze v jednotlivých taktech, v podstatě se však jedná o drobnosti, které na celkové znění díla nemohly mít větší vliv. V případě Gayerova opisu byla u B conc. odhalena chyba v úseku „Gratias agimus tibi“ dílu Gloria. Opisovač B zde omylem přeskočil dva takty,

které musel následně s poznámkou vepsat na spodní okraj stránky. Z hudebního hlediska se však doplněné místo shoduje se svatovítským opisem.

Za pozornost stojí takt 12 dílu Gloria, opět v partu basu, kde se v obou opisech shodně vyskytuje šestislabičný úsek textu „ti-bi pro-pter ma-gnam“. V případě CZ Pak 229 odpovídá počtu slabik počet tónů, viz obr. 43.



Obrázek č. 43

U Gayerova opisu dochází ke změně rytmu, kdy jsou první dvě osminy nad dvojslabičným slovem „ti-bi“ spojeny v jednu čtvrt'ovou notu. Počet tónů tak neodpovídá počtu slabik. S ohledem na skutečnost, že se v tomto vokální hlas shoduje s basso continuo, lze konstatovat, že chyba vznikla tohoto důvodu, viz obr. č. 44.



Obrázek č. 44

Další variantní znění se nachází v závěrečné kadenci dílu Credo. V rámci svatovítského opisu má alt v celém taktu tón d^1 , který je ligaturou prodloužen do závěrečného akordu G dur v neúplné kvintoktávové podobě g-d-g, viz obrázek č. 45.



Obrázek č. 45

Finální kadence má tedy v tomto případě podobu spoje dominantního kvintakordu d-fis (g)-a s průtažným d. Jinou podobu nalezneme v případě Gayerova opisu. Zde se v altu objevuje celý tón cis^1 , který je v závěrečném akordu rozveden, podle pravidla rozvodu citlivé tónu, do d^1 , viz obr. č. 46.

Canto
Alto
Tenor

Bass + Org.

Obrázek č. 46

V tomto případě by měla závěrečná kadence podobu průtažného alterovaného dominantního septakordu d-fis-a-cis. Otázka autenticity obou variant je velice problematická. Podle dobového výkladu Balthasara Janovky lze závěr ve CZ Pak 229 označit jako tzv. kadenci ke kvintě, a to včetně značek pro basso continuo, viz výše obr. č. 3.²¹⁷ Variantu s alterovanou septimou však nezmiňuje. Možnost, že by se v případě Gayerova exempláře jednalo o chybu, nelze v tomto případě s jistotou potvrdit, ale ani vyvrátit. Alt zde není dublován žádným nástrojem, jehož part by v tomto místě mohl poskytnout definitivní vysvětlení. Nicméně zvukový efekt této podoby akordu je poměrně drsný, navíc nevzniká z polyfonního vedení hlasů, ale v rámci homofonie. Tím také poněkud nepříhodně vyčnívá z celého harmonického kontextu. Analogický případ u jiných Caldarových děl nebyl, alespoň v případě tohoto výzkumu, doposud zaznamenán. S největší pravděpodobností lze toto místo vyhodnotit jako omyl opisovače B. Za jednoznačně správnou lze přijmout verzi ve svatovítském opisu, která je zvukově „čistší“.

O správnosti by též mohlo rozhodnout srovnání s ostatními dochovanými opisy, což však nebylo úkolem této práce. S výjimkou schwarzenberského exempláře, který je v současné době deponován v českokrumlovské pobočce SOA Třeboň, se navíc ostatní konkordantní materiály nacházejí mimo naše území, konkrétně v Rakousku.²¹⁸

Nejvýraznější rozdíl mezi oběma opisy nacházíme v instrumentaci. Svatovítský exemplář totiž oproti křížovnickému navíc předepisuje dvojici pozounů a violoncello. Tyto nástroje však byly opsány jak na jiném druhu papíru, tak jiným opisovačem. Navíc nejsou zaznamenány ani na titulním listě. Na základě toho lze konstatovat, že byly dopsány dodatečně a nepatřily ani do původního obsazení. Dvojice trombonů doprovází v některých úsecích alt a tenor způsobem colla parte, mají tedy funkci sborových nástrojů zvyšujících akustický efekt. Part violoncella pak mohl být pořízen buď pro posílení bassa continua, nebo může tato skutečnost poukazovat na provozovací praxi, kdy jedna skupina hlasů, či nástrojů stála samostatně od zbytku ansámblu, viz závěr.

²¹⁷ JANOVKA, Balthasar, (cit. v pozn. 198), s. 35.

²¹⁸ Na základě databázi SHK A RISM A/II.

Míra a zejména význam popsaných rozdílů ovšem nevylučují, že by mezi oběma opisy nemohla existovat vazba. S ohledem na životní data majitelů obou hudebnin by tak přicházela v úvahu možnost společné předlohy pro oba exempláře. S ohledem na nedostatečnou pramennou základnu lze pouze konstatovat blízkou podobnost, ovšem bez nároků na další hypotetická vysvětlení.

2.8 CZ Pkřiž XXXVI A 51

2.8.1 CZ Pkřiž XXXVI A 51

Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXVI A 51
Titulní list:		<i>Missa á 5 Voci. C. 2. A. T. B. Violin. 2 Hautbois 2 Clarin. 2 Con Organo é Tiorba Incognito</i>
Sbírka/Majitel:		Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
Obsazení (fólia):	Conc.	C I, II (3f; 2f), A (4f), T (2f), B (2f); ob. I (4f).
	Sine	vl I, II (5f; 4f); Ob II (4f); clno I, II (1f; 1f); cor I, II (2x 1f); org (6f); bez označení – Theorba (6f)
Papír:	8	C I, II; A; T; B; Ob. I, II; vl I, II; cln I, II; cor I, II; org; bez označení – theorba (6f)
Datace:		cca 1751 – 1770 (RISM A/II)
Opisovač:	N	C II conc.; A conc.; T conc.; vl. I; ob. II; cln I, II
	O	ob. I conc.; sine signum – Theorba?
	P	C I conc.; Vl. II; cor. I, II
	Q	B conc.
	R	org.
	??	Titulní list - Na základě vnější kritiky pramene nelze určit autora titulního listu. Prvním důvodem je malý rozsah textu, který neumožňuje sestavit přesnou představu o písmu. To se navíc graficky nepodobá ani jednomu druhu, kterým byly opsány vokální party. S největší pravděpodobností tak můžeme vyloučit písaře N, P a R. U zbývajících dvou O a Q, bychom museli disponovat ukázkou běžného rukopisu, aby je bylo možno posoudit. Z toho důvodu může být autorem popisu titulního listu kterýkoliv z těchto jmenovaných, nebo i zcela jiná osoba. ²¹⁹
Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

²¹⁹ Na základě konzultace s Hanou Pátkovou.

Na titulním listu se dochovaly dva přípisy. První psaný obyčejnou tužkou je v pravém horním rohu. Z důvodu špatné čitelnosti lze však rozeznat pouze jeho první část „*Juni*“. Za ním následuje blíže neidentifikovatelné číslo, pravděpodobně 2. Hypoteticky by se mohlo jednat o datum provedení, přesné znění přípisu však nelze zjistit.

V pravém dolním rohu se pod původním označením „*Incognito*“ nachází druhý přípis „*Caldara*“. Ten byl však následně přeškrtnut, čímž bylo popřeno i jeho možné autorství. To dále vyvrací jak průzkum vídeňských caldarovských pramenů, který provedla brněnská muzikoložka Jana Spáčilová, tak informace v rámci databáze RISM A/II. Na základě hudebního incipitu lze dohledat duplikát této mše, jejíž autorství je připsáno Caldarovu současníku Pietru Paolu Bencinimu²²⁰.

Duplikát mše připisovaný Bencinimu se též nachází v křížovnické hudební sbírce pod signaturou CZ Pkříž XXXV A 15. Hudebnina původně patřila do sbírky Kryštofa Karla Gayera, proto je v rámci databáze RISM datována rokem 1734. Ačkoliv uvedený rok nemusí odpovídat jejímu skutečnému stáří, je s největší pravděpodobností starší než opis CZ Pkříž XXXVI A 51, který je datován mezi léty 1751-1775, viz výše. Gayerova hudebnina tedy mohla sloužit i jako předloha pro tento exemplář. Potvrdit tuto hypotézu by částečně mohla kolace obou pramenů, která nemohla být za současných okolností doposud provedena.

Titulní list Gayerova opisu, „*Messa cio e Kyrie et Gloria [...]*“, vysvětluje, proč se i v případě zkoumané hudebniny CZ Pkříž XXXVI A 51 dochovaly pouze tyto dva díly. Tato skutečnost dále posiluje možné propojení mezi oběma exempláři. Znění titulního listu CZ Pkříž XXXVI A 51 je tedy poněkud zavádějící, neboť nereflektuje skutečný rozsah díla. Tuto skutečnost databáze RISM nijak neřeší.

²²⁰ MARX, Hans Joachim/ WITZENMANN, Wolfgang, Bencini, Pietro Paolo, in: FINSCHER, Ludwig von (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 1999, sl. 1051.

2.9 Bez konkordancí

2.9.1 CZ Pkřiž XXXVI A 47

1.	Signatura (Katalog. č.):		CZ Pkřiž XXXVI A 47
2.	Titulní list:		<i>Missa perfectiae charitatis ex G á Canto, Alto Tenore, Basso Violin et 2 et Organo. 1748 Prod.: Del sig: Antoni Caldara erratum in nomine creditus Bruneder Ehrenhard</i>
3.	Sbírka/Majitel:		Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
4.	Obsazení (fólia):		C (4f); A (4f); T (3f); B (4f); vl I, II (4f; 3f); org (4f)
5.	Papír:	5	C; A; T; B; vl.I, II; org.
6.	Datace:		cca 30.- 40. léta 18. stol (1748?) ²²¹
7.	Opisovač:	K	C; A; T; B; vl.I, II; org.
8.	Stav:		Kompletní

Poznámky/Připisy:

Připis v dolním pravém rohu titulního listu „*Prod.: Del sig: ~~Antoni Caldara~~ erratum in nomine creditus ~~Bruneder~~ Ehrenhard*“ napovídá o dvou důležitých faktech. Prvním je, že určení autorství skladby bylo dvakrát změněno. Původně bylo připisováno Antoniu Caldarovi, posléze Franzi Gerhartu Prunederovi (1692-1764)²²² a nakonec doposud blíže neznámému Ehrenhardtovi. O tomto skladatelovi nelze v současné době získat příliš informací, a to dokonce ani ve slovníku Johanna Gottfrieda Dlabacze. Zmínku se o něm podařilo nalézt v „Pazdírkově hudebním slovníku naučném.“²²³ Údaje jsou ovšem pouze základního rázu, neuvádí se zde ani autorovo křestní jméno, ani datum či místo narození, popřípadě úmrtí.

²²¹ Připis na titulním listu udávající rok „1748“. Může však i znamenat dobu provedení mše a nikoliv stáří opisu. Bez přesnějších informací o papíru tak nejsme schopni hudebninu přesněji datovat ani vysvětlit pravý význam data.

²²² Na základě údajů v databázi RISM A/II.

²²³ HELFERT, Vladimír, Ehrenhardt, ?, v: ČERNUŠÁK, Gracián, HELFERT, Vladimír (ed.), v: *Pazdírkův hudební slovník naučný II*, sv. 1 osobní část, Brno 1937, s. 229.

Jediné, co se o Ehrenhardtovi podařilo zjistit, je, že žil v průběhu 18. století a že jeho díla jsou dochována jak na území Čech, tak i ve Vídni a Klosterneuburku.²²⁴

Vladimír Helfert s odvoláním na „Biographis-Bibliographisches Quellen-Lexikon“²²⁵ Roberta Eitnera poukazuje na skutečnost, že se vedle Ehrenhardta objevuje i další skladatel s podobným jménem, Johann Friedrich Ehrhardt. Na základě Eitnerova slovníku se Helfert domnívá, že se jedná o jinou osobu,²²⁶ ne tedy o modifikaci téhož jména.

Autorsky je v českých zemích, respektive v Praze zastoupen pouze Ehrenhardt. Jeho skladby najdeme dnes uložené jak v Českém muzeu hudby, tak v hudební sbírce Pražského hradu (7 kompozic) a v křižovnické hudební sbírce (4 kompozice).²²⁷ Dva exempláře Ehrenhardtových litaní vlastnil i kapelník kostelu sv. Mikuláše na Malé Straně Josef Strobach.²²⁸

Ehrenhardtovo autorství této mše je tedy reálné. Bohužel jej však nemůžeme potvrdit, a to vzhledem k faktu, že se, alespoň podle databáze RISM A/II i SHK, jedná o jediný dochovaný exemplář. Další možností, jak prokázat, či vyvrátit Ehrenhardtovo autorství, by mohla být stylová analýza díla. Otázkou však je, nakolik bychom se mohli spolehnout na její výsledky, neboť neznáme dostatečně Ehrenhardtovy kompozice.

V pravém horním rohu titulního listu se dále nachází blíže neznámá zkratka „Recent:g“. Ve stejné úrovni, ovšem pravděpodobně samostatně stojící, je přeškrtnutý nápis „N:32“. O významu obou přípisů bychom mohli v tuto chvíli pouze spekulovat.

Vedle původní signatury „N: 152“, zde nalezneme i další, tak jak byla hudebnina nově katalogizována a stěhována do tehdejšího Muzea české hudby.

²²⁴ HELFERT, Vladimír, (cit. v pozn. 223), s. 229.

²²⁵ EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, sv. 3, Lipsko 1900, s. 322.

²²⁶ HELFERT, Vladimír (cit. v pozn. 223), s. 229.

²²⁷ Na základě databáze RISM A/ II

²²⁸ PULKERT, Oldřich, (cit. v pozn. 92), s. 5.

2.10 Závěr

Druhá kapitola je věnována dílčí pramenné sondě provedené do několika českých i zahraničních hudebních sbírek, ve kterých se nacházejí opisy či autografy mešních kompozic Antonia Caldary. V celkovém počtu šestnácti hudebnin, vyjma jednoho Caldarova autografu, které byly v rámci práce prozkoumány, bylo identifikováno celkem devatenáct různých druhů papíru. Z tohoto poměrně vysokého počtu se však na základě vodoznaku podařilo určit pouze dva, Hudební sbírka Pražského hradu (č. 1), fond Mělník (č. 1). V případě papíru ze svatovítské hudební sbírky vzbudilo samotné zjištění zmatení, které však zároveň prokázalo, že papír sám o sobě nemusí být jednoznačným klíčem pro určení stáří pramene. Provenience zmiňovaného papíru byla na základě vodoznaku stanovena na dílnu Tobiáše Kieslinga zemřelého v roce 1711. Ačkoliv se Kieslingův papír objevuje u pražských dokumentů ještě v roce 1718,²²⁹ případ Caldarovy „Missy venerationis“ naznačuje, že se v tomto případě musel papír používat později, přinejmenším ve 20. letech 18. století. Rozdíl mezi vznikem kompozice (25. 5. 1721)²³⁰ a papírem, na kterém je opsán pražský opis CZ Pak 222, se pohybuje v řádu desetiletí. Jako možné vysvětlení se nabízí, že Pražský hrad byl natolik na léta dopředu předzásoben Kieslingovým papírem, že se mohl používat ještě deset let po zániku dílny.²³¹ Jako pravděpodobnější se v tomto případě jeví možnost, že po Kieslingově smrti mohl někdo pokračovat ve výrobě papíru s použitím nezměněné podoby vodoznaku. Tuto hypotézu nelze zatím s jistotou prokázat. Při současném stavu pramenné základny není možné význam filigránů pro stanovení datace pramenů příliš přeceňovat, zejména pokud nejsou k dispozici další informace, jako například účetní knihy s konkrétními údaji o nákupu papíru atd.

Přehlednější situace není ani v případě písářských rukou, kterých bylo napočítáno celkově 29, z čehož bylo v současné době možné spolehlivě identifikovat pouze 4. Největší počet byl nalezen u křížovnických opisů s šestnácti různými druhy písma. Za pozornost stojí zejména hudebniny CZ Pkříž XXXVI A 89 - cca 7 opisovačů, a CZ Pkříž XXXVI A 51 - 5 opisovačů. V obou případech má téměř každý part vlastního původce, pravděpodobně hudebníka, či zpěváka, který jej posléze využíval. Konkrétní jména potenciálních opisovačů však nejsou v současné době známa.

V případě opisů z Gayerovy sbírky figuroval pravděpodobně stálý okruh písářů A (Gayer) a B, v případě CZ Pkříž XXXV D 94 se nově objevuje opisovač C, který však nemusel patřit

²²⁹ ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století*, část I, Praha 1932, s. 32.

²³⁰ Viz výše, samotný popis.

²³¹ Tamtéž.

mezi Gayerovy spolupracovníky, viz níže. Analogicky je tomu i u hudebnin J. Sehlinga a J. F. Nováka, respektive A. Görbiga, viz popis hudebnin. Shoda v opisovačích, která by mohla hovořit o možném personálním spojení některých sbírek, nebyla nalezena ani v jednom případě. Stejně je tomu u i mělnického exempláře a göttweigských hudebnin.

U některých opisů bylo možné na základě kolace zcela s určitostí stanovit, zda spolu vzájemně souvisejí, či nikoliv. Za nejpřínosnější lze v tomto ohledu považovat již mnohokrát zmiňovanou Caldarovu „Missu venerationis“, která s sebou přinesla pravděpodobně největší množství dílčích problémů a variantních míst, čímž nastínila jednotlivé aspekty dalšího možného výzkumu. Zejména v případě göttweigského exempláře naznačila možné propojení s Prahou. Přes dílčí odlišnosti si jsou oba prameny velice podobné, včetně názvu, což není samo o sobě v tomto kontextu příliš běžné.

V jiných případech, jako například CZ Pkřiz XXXV D 94 či CZ Pkřiz XXXV A 79, nebyly mezi prameny zjištěny téměř žádné rozdíly. V kontextu dosud nemožné datace hudebnin, viz výše, však není možné lépe vyhodnocovat výsledky kolací, zejména co se týče stanovení pořadí vzniku opisů. Dále je nutné počítat s prameny, jejichž existenci v dnešní době pouze tušíme a které by za jiných okolností musely být též začleněny do výzkumu. Z tohoto důvodu nelze přes zjištěnou shodu dávat opisy do přímé souvislosti.

Na základě podoby hudebnin lze odhadnout podobu provozovací praxe na jednotlivých kůrech. V případě velkých mší „solennes“ je u českých opisů nápadné zdvojení partů basso continuo, konkrétně u varhan. U křížovnických a Gayerových hudebnin jsou navíc vokální party rozděleny na sólistické a ripienové. Na základě toho lze usoudit, že hudebníci byli pravděpodobně rozděleni do dvou skupin, z nichž každá měla svoje vlastní basso continuo. V dobově terminologii Balthasara Janovky lze hovořit o dělení ansámblu na *Choro favoritto* a *Capella*. Pojem *choro favoritto*, tedy koncertantní sestava, označuje skupinu vybraných zpěváků či instrumentalistů za doprovodu vlastního pozitivu, nebo regálu atd.²³² Za určitý protiklad lze chápat označení *Capella*, která má za úkol především: „[...] plnost zvuku proti provedení koncertantních úseků, a to jak pro zpěvní hlasy, tak pro hlasy nástrojové.“²³³ Jedná se tedy typicky ripienovou funkci. Týž princip platí i pro křížovnické opisy mší typu „brevis“, což je vzhledem k jejich menšímu obsazení i slavnostnosti poměrně překvapivé. Zároveň to však potvrzuje, že se jednalo, alespoň v případě mší Antonia Caldary, o tamní specifickou ustálenou podobu provádění. Tomu by i odpovídala podoba vnitřku kostela sv. Františka u Karlova mostu, která by akusticky podpořila celkový zvukový efekt založený na střídání dvou

²³² JANOVKÁ, Thomas Balthasar, (cit. v pozn. 198), s. 47.

²³³ Tamtéž, Janovka, s. xxxi.

kontrastních skupin.²³⁴ Jako druhý nástroj continua se v rámci *choro favorito* v těchto případech pravděpodobně užívalo violone či teorba, jak vyplývá z popisu pramenů. Zároveň však nelze tato zjištění jakkoliv paušalizovat, neboť nebylo doposud probádáno dostatečné množství pramenů. Otázkou zůstává, zda tomu tak bylo i u Gayerových hudebnin, a tedy i na svatovítském kůru? Provedený výzkum doposud nenaznačil žádnou možnou odpověď, nelze však vyloučit, že se podoba dobové recepcce mohla lišit případ od případu.

Pokud by se prokázalo, že Gayer u mši „brevis“ nedělil orchestr a zpěváky do dvou skupin, vysvětlovalo by se tím, proč u CZ Pkříž XXXV D 94 nacházíme novou písářskou ruku C, kterou je opsán právě teorbový part. Tento nástroj totiž není uveden v základním instrumentálním výčtu na titulním listu. To jen potvrzuje domněnku, že part teorby byl dopsán dodatečně poté, co se Gayerovy hudebniny staly součástí křížovnické sbírky, aby tak vyhovovaly tamní provozovací praxi. Zároveň bychom mohli opis CZ Pkříž XXXV D 94 označit za nekompletní, neboť bychom postrádali varhanní part uvedený na originálním titulním listu. Skutečnost, že je teorbový part opsán na stejném papíře jako ostatní, pak může být pouhým dílem náhody. Papír 3, na kterém je celá hudebnina opsána, totiž křížovníci též využívali, viz příloha č. 1.

S provozovací praxí Caldarových mší na různých kůrech souvisí i rozdíly jak v instrumentaci, tak dílčí úpravy znění. Pro hudebniny K. K. Gayera, které bylo možné doposud prozkoumat, je charakteristické používání dvojice koncertantních hobojů. V podstatě se jedná o doslovný přepis partů VI. I, II s výjimkou úseků, kde hoboje přebírají sóla původně hraná pozouny. Důvody pro využití hobojů mohou souviset s personálními změnami, které provedl K. K. Gayer v roce 1710 ve svatovítské kapele. Toho roku propustil celkem šest hudebníků, dva houslisty, tři pozounisty a jednoho fagotistu. Jako náhrada byli přijati dva noví houslisté, zbývající ušetřené prostředky ze čtyř zrušených míst použil Gayer na zvýšení gáží ostatních hudebníků, včetně své vlastní.²³⁵ Hlavními důvody pro propuštění byly jak nedostatečná kvalita jednotlivých hráčů, tak v případě uvedených dechových nástrojů nepotřebnost při hudebních produkcích.²³⁶ Naopak v roce 1717 přijal do služby hobojistu Jana Friedricha Tietze.

Zda byli v následujícím období přijati noví pozounisté na místo propuštěných, v současné době nevíme. Zmínku o tom nenalezneme ani u Antonína Podlahy, ani v náčrtu historie svatovítského kůru Marie Kostílkové. S ohledem na Gayerův spíše odmítavý postoj nástroji je však velice nepravděpodobné, že by nějakého pozounistu za svého působení již trvale

²³⁴ Děkuji za tuto připomínku Tomáši Slavickému.

²³⁵ PODLAHA, Antonín, (cit. v pozn. 57), s. XII-XIII.

²³⁶ Tamtéž, s. XII

angažoval. Zmínku o hráči na tento nástroj působícím u svatého Víta nalezneme až z roku 1777, kdy zemřel Jan Strobach.²³⁷, ačkoliv není jasné, zda zde byl řádně zaměstnán,

S ohledem na skutečnost, že pozounové party nalézáme nejenom u Gayerových hudebnin, ale taktéž u jeho následovníků (A. Görbiga, J. Sehlinga) se lze domnívat, že propuštěním tří zmíněných hráčů tento nástroj nadobro ze svatovítského kůru nevymizel. Svatovítská kapitula zrušením některých míst sice ušetřila finanční prostředky, obsazení orchestru však bylo pravděpodobně operativně doplňováno podle potřeby formou najímání posil.

Minimálně v případě K. K. Gayera však již pozoun nezastával důležitou funkci koncertantního nástroje, ale pouhého ripiena posilujícího sborové části. Změny v nástrojovém obsazení se v případě K. K. Gayera mohly odvíjet jak od jeho vlastního estetického cítění, tak i dobové módy. Hoboj v této době patřil u nás mezi velice oblíbené nástroje, jak poukázal italský muzikolog Claudio Bacciagaluppi: „*Die böhmische cartina des Solo-Instruments wählt die Oboe [...]*“.²³⁸ V rámci provedení mše mohly hrát tyto nástroje úlohu především moderního barevného ozvláštňení zvuku orchestru. Jejich použití však nebylo na druhou stranu z praktického hlediska podmínkou. Mimo zmiňovaného Tietze totiž není ve svatovítské kapele v současnosti znám žádný druhý stálý hoboista, pravděpodobně byl tedy najímán obdobně jako pozounisté. O podobě obsazení tak také mohly rozhodovat finanční výlohy spojené s najímáním jednotlivých hudebníků.

Velkou pozornost si zaslouží hudebniny Josefa Sehlinga, u kterých byly nalezeny jak změny v instrumentaci, tak drobné úpravy některých úseků. Nevyřešenou otázkou zůstává, zda je jejich autorem sám Sehling, nebo již tuto podobu měly předlohy pro jeho opisy. Na podobný problém upozornila již před několika lety muzikoložka Milada Jonášová, která se ve své diplomové práci na Ústavu hudební vědy FF UK v Praze zabývala kontrafakty operních árií ve sbírce Josefa Sehlinga.²³⁹ Obdobně jako v této práci porovnávala M. Jonášová podobu jednotlivých árií s dalšími prameny. Na základě kolací stanovila mnohé rozdíly, které jsou svojí podstatou shodné s podobou Sehlingových opisů Caldarových mší. Dosavadní výsledky tak shodně poukazují na skutečnost, že autorem úprav mohl být skutečně on.

Milada Jonášová v prvním případě poukazuje na změny vokálního nebo instrumentálního obsazení.²⁴⁰ Tomu odpovídá případ CZ Pak 224, kdy byly koncertantní trombony nahrazeny smyčcovými nástroji. Tento zásah by se v souladu se závěry dal zcela oprávněně zdůvodnit

²³⁷ PODLAHA, Antonín, (cit. v pozn. 57), s. XII-XIII.

²³⁸ BACCAGALUPPI, Claudio, (cit. v pozn. 174), s. 127.

²³⁹ JONÁŠOVÁ, Milada, Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737-1756, *Hudební věda*, roč. 38, 2001, s. 263-301.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 290.

možnou absencí některých nástrojů na kůru.²⁴¹ M. Jonášová si ovšem v tomto ohledu, podle mého názoru, částečně protiče v následujícím tvrzení: „*Hudební struktura árií nebyla v podstatě pozměňována [...]. To vypovídá mj. o vysoké interpretační kvalitě chrámových zpěváků a orchestrálních hráčů svatovítského kůru té doby*“. V návaznosti na to se dále uvádí: „*Drobné úpravy [...] se týkaly [...] i změn vokálního nebo instrumentálního obsazení, vyplývajících buď z absence nástrojového obsazení na kůru nebo z míry schopností vokálních sólistů aj.*“²⁴² Otázkou zůstává, zda by v případě svatovítského kůru, s ohledem na jeho význam a konečně i zmiňovanou úroveň jak hráčů, tak zpěváků, byly zásahy takovéto povahy vůbec nutné. Domnívám se, že samotné zdůvodnění je zcela v pořádku, ovšem ne ve vztahu k této instituci. Podstata dílčích úprav a redukcí může souviset se Sehlingovým předchozím působením v pražských kostelích, konkrétně u barnabitů, před nástupem do svatovítské kapely: „*Er bekleidete zugleich die Stelle eines Chorregens an der Kirche der Barnabiten, und späterhin vertrat er auch die Kapellmeisterstelle an der Metropolitankirche zu St. Veit [...].*“²⁴³ U barnabitů Sehling nemusel zdaleka disponovat takovými možnostmi jako ve svatovítském chrámu, což jej mohlo donutit provést dílčí úpravy kompozic, zejména instrumentace. Navíc v době, kdy nastoupil na svatovítský kůr jako houslista (1737), měl již svoji sbírku alespoň z velké části vybudovanou: „*J. F. Novák často churavěl a nechával se zastupovat druhým houslistou Josefem Antonínem Sehlingem, který [...] půjčoval svatovítskému kůru hudebniny ze své rozsáhlé a cenné sbírky*“.²⁴⁴ Pokud by se nám podařilo do budoucna lépe datovat Sehlingovy hudebniny, bylo by zajímavé porovnat obsazení opsaných kompozic před jeho nástupem ke svatému Vítu a po něm. Skutečnost, že se v případě přepsaných pozounů u CZ Pak 224 nemuselo jednat o estetické pohnutky, dokazuje jiný opis z jeho sbírky CZ Pak 305, kde se tyto nástroje opět vyskytují. Tato hudebnina by navíc mohla pocházet až z pozdější doby, a to vzhledem na dataci konkordantních pramenů uvedených v RISM, viz. Navíc, u hudebnin Sehlingových současníků, jako například K. K. Gayer a zejména J. F. Novák, jsou pozouny běžně používány, což poukazuje na skutečnost, že se na svatovítském kůru s největší pravděpodobností stále ještě používaly, viz výše.

Druhou závažnější otázkou, na kterou M. Jonášová poukazuje, vyvolávají úpravy orchestrálního doprovodu, či některých částí árií.²⁴⁵ V souvislosti s tím se plně ztotožňuji s konstatováním M. Jonášové, že správné zhodnocení této problematiky vyžaduje nejprve

²⁴¹ JONÁŠOVÁ, Milada, (cit. v pozn. 239), s. 290.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ DLABACŽ, Gottfried Johann, (cit. v pozn. 162), s. 171.

²⁴⁴ ŠTEFAN, Jiří, (cit. v pozn. 11), s. 28.

²⁴⁵ JONÁŠOVÁ, Milada, (cit. v pozn. 239), s. 290.

vyřešení otázek: „*kompoziční schopnosti, invence, ale i stylového citění domácích chrámových skladatelů a hudebníků*“.²⁴⁶

U mimopražských i zahraničních pramenů nebyly podobné problémy při výzkumu nalezeny. S ohledem na omezené množství času pobytu v zahraničí však nebylo možné se více zabývat oběma sbírkami jako celkem. Pozornost byla věnována pouze konkrétním hudebninám. Nelze proto vyloučit, že se zde do budoucna mohou vyskytnout zajímavé problémy podobného rázu.

Veškeré poznatky a závěry, ke kterým bylo možné v rámci výzkumu pramenů dospět, je nutné považovat pouze za dílčí. Do budoucna je tedy nutné počítat s mnohými redukcemi některých úvah, které se zakládají na současném stavu bádání. Při snaze o zaplnění bílých míst u vybraných pramenů pomocí vnější a vnitřní kritiky, však byly odhaleny další doposud nevyřešené problémy, zejména co se týče možnosti datace pramenů. Navíc byly hudebniny vybrány ze sbírek, o jejichž postupném budování nemáme v současné době bližší informace. To se následně projevilo jako klíčový problém ve vztahu k podobě některých opisů.

Za hlavní úkol dalšího výzkumu, a to nejenom ve vztahu k mešní tvorbě Antonia Caldary, proto považuji zmapování jednotlivých pražských hudebních sbírek jako svébytných celků, jejich jednotlivých vrstev a určení alespoň rámcové datace pramenů. Zároveň jsem si plně vědom, že se jedná o časově namáhavou a nepříliš atraktivní badatelskou činnost, která mimo jiné vyžaduje i mezioborovou spolupráci s odborníky na dobovou paleografii a papírnictví. Ruku v ruce by tím mohly být zlepšeny i metody pro kritiku pramenů, zejména pro vyhodnocování ryze hudebního zápisu, jejichž současná podoba nedovoluje v mnoha sporných případech dojít k jednoznačným a přesvědčivým závěrům.

²⁴⁶ JONÁŠOVÁ, Milada, (cit. v pozn. 239), s. 290.

3 Kapitola Analýza mešního kompozičního stylu Antonia Caldary

3.1 Úvod

Třetí kapitola se analyticky zabývá mešními kompozicemi popsanými v předchozím pojednání. S ohledem na rozsah a zaměření práce je hlavní pozornost věnována především makrostruktuře velkých slavnostních mší, zatímco podoba malých „mediocre/breves“ je shrnuta v rámci přílohy v podobě tabulky. Zvolená metoda zpracování vychází z disertační práce M. Thalhammera, který evidentně čerpal z analýz slavnostních mší, i když pouze z omezeného počtu, s dílčími odkazy na mše „mediocre/breves“. Thalhammer se zároveň systematicky zaměřil na dílčí složky Caldarovy kompoziční řeči, jako například harmonie, melodika, instrumentace aj. V důsledku toho věnuje makrostruktuře mší ve vztahu k liturgii pouze okrajovou pozornost, na což se naopak snaží klást důraz tato práce. Zvolený postup mimo jiné umožňuje konfrontovat vlastní hudební materiál s odbornou literaturou, Riedel a Mac Intyre, kterou nemohl mít Thalhammer při přípravě své práce ještě k dispozici, viz níže.

Jako základní hudební materiál zde poslouží 3 velké mše z celkového počtu 4, které byly popisovány v kapitole II. Důvod, proč nebylo možné využít všechny vybrané kompozice, spočívá v podobě CZ Pkříž XXXVI A 51. V tomto případě se totiž nejedná o zhudebnění celého mešního ordinária, ale pouze prvních dvou dílů Kyrie a Gloria, kde se užívá zcela odlišného principu dělení textu, a tedy i zhudebnění. Pro zamýšlenou podobu analýzy se tato kompozice tedy příliš nehodila. Aby se však v důsledku toho nezmenšilo množství pramenné základny, byla využita Caldarova *Missa integra* VIII B 22 ze sbírky J. Horníka v ČHM. K tomuto kroku jsem se rozhodl i s ohledem na skutečnost, že jsem již dříve provedl kompletní spartaci této mše. Na rozdíl od ostatních jsem tedy v tomto případě disponoval již zcela hotovou partiturou, proto rozšíření práce o tuto novou kompozici nepředstavovalo žádný vážnější problém, ani z časového hlediska. Zařazení tohoto díla se posléze projevilo jako správné, neboť zde byly nalezeny prvky či kompoziční postupy, které se u zbylých nenachází.

V současné době není stále přesně dořešena terminologická otázka, co se týče pojmenování jednotlivých úseků, dílů a částí mešního ordinária. Pro účely této práce byl zvolen následující systém. Pro celé Kyrie, Gloria, Credo atd. se užívá označení „díl“. Každý takovýto díl je, alespoň v případě velkých mší, rozdělen na dílčí „části“, které jsou od sebe v pramenech vesměs graficky odděleny pomocí dvojitě čáry, představují tedy samostatný uzavřený hudební celek. Každá část je dále vnitřně strukturována v souvislosti s textem, proto

bylo nutné zavést označení „úsek“. Pokud bychom chtěli dále atomizovat tyto úseky, bylo by nutné zvolit si další termíny, pro účely překládané analýzy to nebylo potřeba.

3.2 Stav bádání o Caldarově mešním stylu

Problematika, kterou se zde budeme zabývat, se týká nejenom Antonia Caldary samotného, ale částečně i jeho předchůdců a současníků působících taktéž u vídeňského dvora. Z odborné literatury totiž vyplývá, že právě tento okruh skladatelů společně vytvořil svébytný hudební styl, který je někdy též označován jako *der habsburgische Imperialstil*.²⁴⁷ Jak bylo již výše zmíněno, lze v tomto ohledu označit za klíčovou práci rakouského muzikologa Friedricha W. Riedela *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*.²⁴⁸ Ta vychází z dobových pramenů a pojednání obsahujících informace o podobě vídeňské dvorní liturgie v období vlády Karla VI. Hlavními zdroji zde jsou: pořadník ceremonií a bohoslužeb („*Zeremonial- und Gottesdienstordnung*“), dvorní kalendář („*Hofkalender*“), oboje z roku 1715,²⁴⁹ a zejména pak spis Kiliana Reinhardta „*Rubriche Generali*“ z roku 1727.²⁵⁰

Na základě informací zprostředkovaných Riedelem lze mešní kompozice, včetně Caldarových, rozdělit do tří základních kategorií. První obsahuje tzv. velké mše, „solenne“, kam spadají díla určená pro slavnostní příležitosti a významné církevní svátky. Do druhé kategorie „mediocre“ patří mše určené pro běžný liturgický provoz, či méně významné svátky.²⁵¹ Pouze pro úplnost uvedme, že vedle obou zmiňovaných existuje ještě třetí kategorie mší „a capella“, komponovaných v tradici přísného palestinského kontrapunktu.²⁵² Z nich však nebyly žádné vybrány pro účely práce, proto se jimi zde nebudeme blížeji zabývat.

Pro lepší pochopení celého dobového kontextu, a tedy i podoby hudby, vychází Riedel z původního pojmu *Reichstill*, jehož autorem rakouského uměnovědce Hanse Sedlmayera.²⁵³ Pojem zahrnuje nejenom podobu a funkci hudby v rámci dvorních liturgických ceremonií, ale též architekturu zastoupenou především stavbami Johanna Fischera z Erlachu. Význam pojmu

²⁴⁷ HOCHRADNER, Thomas, (cit. v pozn. 214), s. 200-202.

Pozn.: tento termín navrhl Friedrich W. Riedel jako náhradu za označení *Reichstill*, neboť toto původní označení vzbuzovalo negativní konotace s nacistickou Třetí říší, viz: VESELÁ, Irena, *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*, disertační práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2007, s. 8.

²⁴⁸ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31).

²⁴⁹ Tamtéž, s. 14-20.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 17.

²⁵¹ Tamtéž, s. 68.

²⁵² Tamtéž, s. 132.

²⁵³ Tamtéž, s. 10.

v hudebním kontextu podle mého mínění nejlépe vystihl O. Ursprung, kterého Riedel cituje: „*In diesem Sinne wird die Musik mit anderen Künsten zusammengefaßt zu einem liturgisch-musikalischen Gesamtkunstwerk*“.²⁵⁴ Uvedený citát lze podle mého mínění považovat zcela klíčový pro další výzkum, neboť se přímo týká otázky, do jaké míry ovlivňovaly mimohudební okolnosti výsledou podobu každé mše. Hudba tedy nepředstavovala vlastní nezávislou složku, nýbrž jejím hlavním úkolem bylo zprostředkování atmosféry: „*Als Musik in der Kirche vermittelt sie Atmosphäre: hierin ist auch im Rahmen der Kirche sinnvoll*“.²⁵⁵ Mešní kompozice měly svoji pevně stanovenou dramatickou funkci ve spojení s dalšími složkami, jako například kázání, úkony před oltářem.

Významnou pozornost genezi a následnému vývoji pojmu *Reichstill* věnovala ve své disertační práci brněnská muzikoložka Irena Veselá. Závěry, ke kterým došla, jsou výsledkem studia nejenom muzikologické, ale i uměnovědné literatury. Jak autorka sama uvádí, hlavním zdrojem pro ni byla v tomto ohledu zejména kniha *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* Franze Matsche.²⁵⁶ Samotné závěry týkající se speciálně hudby jsou Matschem naznačeny pouze okrajově, z tohoto důvodu by si zasloužily vlastní specializovaný výzkum.²⁵⁷ Jako výchozí lze v tomto ohledu zvolit závěry F. W. Riedela, kterého v českém překladu cituje Irena Veselá:²⁵⁸

1. *Císařové byli zadavateli a adresáty děl, ale také hudebníky a nadanými skladateli*
2. *Opery, serenaty, kantáty či oratoria byly komponovány nezřídka k svátkům v císařské rodině či k oslavě politických a válečných událostí a vztahovaly se k těmto příležitostem zpravidla v alegorické rovině. Podobně jako u triumfálních bran i slavnostních a divadelních dekorací se jednalo o příležitostná díla zpravidla provedená jednorázově.*
3. *Prováděné skladby byly ve své době rozšířeny všude tam, kde převládal kulturní vliv císařského dvora – v kláštorech a na zámcích vysoké šlechty v rámci habsburských zemí. Také cesty dvora nebyly při šíření podobných děl bez významu.*

²⁵⁴ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 11.

²⁵⁵ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 137.

²⁵⁶ VESELÁ, Irena, (cit. v pozn. 247), s. 10.

²⁵⁷ Tamtéž.

Pozn.: některé úseky byly z důvodu úspory místa zkráceny, pokud zde nebyla evidentní vazba s mešními kompozicemi

²⁵⁸ Tamtéž, s. 15.

Z uvedených bodů vyplývá, že vlastní podoba hudby komponované pro císařský dvůr za vlády Karla VI. byla velice silně ovlivněna dalšími okolnostmi, které jsou ovšem pro nás v současné době pouze velice obtížně rozpoznatelné. Klíčovou úlohu v tomto směru hrála především opera a další hudebně-dramatické žánry. Díky námětům zpracovaným následně v libretech bylo možné užívat širokou paletu alegorií a symbolů, například personifikace Karla VI. do biblických postav biblických či antických hrdinů a bohů.²⁵⁹ V případě mešních kompozic však takováto možnost nebyla, zejména s ohledem na neměnný liturgický text. Zamýšleného výrazu se zde dosahovalo, alespoň v případě slavnostních mší, jinými prostředky, zejména vlastní podobou zhudebnění jednotlivých částí liturgického textu, viz níže, a v neposlední řadě i instrumentací. Jedním z vídeňských specifíků bylo v tomto ohledu užívání trubek a clarin společně s tympány: „[...] *der Trompetenchor, Bezeichenweise erchien nicht in Venedig, Bologna oder Rom, sondern in Wien [...]*“.²⁶⁰ Toto obsazení mělo symbolizovat oslavu Ježíše Krista jakožto vládce („*Christus als dem Kyrios*“), Marie jako královny nebeské („*Maria als der Regina Coeli*“) a konečně i císaře jakožto ochránce římskokatolické církve („*dem Kaiser als dem Advocatus Ecclesiae*“).²⁶¹

Co se týče obecně užívaných stylových znaků, lze jako v předchozím případě vyjít z výzkumu F. W. Riedela. Ačkoliv se týkají pouze mší typu „mediocre“, lze je podle mého názoru dílem využít i pro velké mše.²⁶²

- 1) *Das Grundprinzip des Wechsels von Tutti- und Solo-Abschnitten.*
- 2) *Die Verwendung obligater Instrumente, wobei auf virtuose Elemente verzichtet wird.*
- 3) *Die Knappheit der Sätze, die nicht zuletzt durch die Vermeidung von Textwiederholungen und durch gelegentliche Textverschachtelungen (keine Dopplettextierung) erreicht wird.*
- 4) *Die Kontrastierung der Abschnitte bezüglich Zeitmaß, Rhythmus und Satztechnik (akkordisches Tutti, Arioso, Recitativo accompagnato, Fugato etc.)*
- 5) *Die häufig vorkommende Aufteilung der Sologruppe in die drei Oberstimmen mit Bc. einerseits und den Baß mit den Violinen und Bc. andererseits.*
- 6) *Schließlich die außerordentlich lebhaft geführte Baßführung, die zugleich den sehr flexiblen harmonischen Ablauf beeinflußt.*

²⁵⁹ VESELÁ, Irena, (cit. v pozn. 247), s. 12.

²⁶⁰ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 173.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž, s. 146.

Body 1 a 4 poukazují na model tzv. koncertantní mše „messa concertata“, který se s úspěchem objevil počátkem 17. století nejprve v Itálii, odkud se záhy rozšířil i do zaalpských oblastí Evropy.²⁶³ Jeho podstatou je střídání sólistických a sborových částí v rámci zachované úsekové formy. Nástroje jsou zde vedeny dvojím způsobem, buď koncertantním, tedy v podobě samostatně zkomponovaného partu, nebo colla parte, v tomto případě kopírují melodickou linku některého z vokálních hlasů.²⁶⁴

Body 2, 3 a 5 se týkají vlastní podoby mší „mediocres“ i „breves“, co se týče zhudebnění liturgického textu, omezených výrazových prostředků a instrumentace. Odtud lze taktéž odvodit vlastní podobu velkých mší, která je v mnoha pohledech přesným opakem. K bodu 2 by se jednalo o užívání koncertantních nástrojů s virtuózními prvky, ad 3 naopak o rozsáhlou délku některých částí, zejména árií.

Body 5 a 6 jsou pro všechny druhy mší stejné, podoba nástrojového doprovodu jednotlivých hlasů by se ještě v případě vídeňské dvorní kapely dala doplnit o dvojici pozounů či fagot. Co se týče pohyblivého basu, je nutné pouze doplnit, že tomu není ve všech částech mše, ale bývá přizpůsoben ostatním hlasům s ohledem na celkový charakter zhudebnění, viz vlastní analýza.

Z Riedlovy práce vychází pojednání v rámci devátého svazku řady *Handbuch der musikalischen Gattungen* s názvem „Messe und Mottete“.²⁶⁵ Problematice hudební složky vídeňské dvorní liturgické hudby je, pravděpodobně s ohledem na široké založení práce, věnována pouze okrajová pozornost, necelé dvě strany. Z tohoto důvodu zde nenalezneme žádná nová zjištění. Celé pojednání lze v tomto ohledu označit spíše za syntetické. Hlavním smyslem této práce je evidentně dokumentovat podobu a vývoj mešních kompozic v Itálii a ve Francii, pouze s dílčím přesahem do střední Evropy.

Základní specializovanou prací, která přímo pojednává o Caldarově mešním kompozičním stylu, je již zmiňovaná disertace Manfreda Thalhammera. Oproti Riedlovi Thalhammer užívá odlišnou terminologii, co se týče typologie mší. Nevychází totiž z Reinhardtovy *Rubriche Generali*, ale z učebnice kontrapunktu J. J. Fuxe *Gradus ad Parnassum*.²⁶⁶ Fux, a tedy i Thalhammer, dělí mše na základě kompozičního stylu do dvou základních kategorií *Missa in contrapuncto* a *Missa concertata*.²⁶⁷ První označení odpovídá typu „a capella“, druhé je společné pro mše „solenne“ i „mediocre“. Fuxovo řazení totiž nereflektuje formální členění textu či obsazení, rozhodujícím kritériem je kompoziční styl: „*Das Kompositionsverfahren ist*

²⁶³ HOCHRADNER, Thomas, (cit v pozn. 214) s. 190.

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 200-202.

²⁶⁶ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 14.

²⁶⁷ Tamtéž.

*in der Missa concertata generell gleich.*²⁶⁸ Ačkoliv je tento systém do jisté míry jednodušší než Reinhardtův, domnívám se, že ne zcela dostatečně postihuje jednotlivé rozdíly. Na jednu stranu jsou sice obecné kompoziční principy neměnné, nelze však pominout zvláštnosti dané obsazením, sazbou, délkou kompozice, které jsou samy v některých případech klíčové pro celou dramaturgii díla. S ohledem na to byla pro účely této práce nakonec zvolena systematika a zejména názvosloví po vzoru Riedelovy monografie.

Cennou publikací, která do určité míry navazuje na Riedlovu monografii, je *The Viennese Concerted Masses of the Early Classic Period* Bruce Mac Intyre. Ačkoliv se autor zaměřil na mešní kompozice až v druhé polovině 18. století, nalezneme zde cenné odkazy na předchozí období. V několika případech se navíc autor odvolává přímo na Caldara jako autoritu inspirující autory mladší generace žijících ve Vídni, jako například F. Tuma, J. A. Hasse, J. G. Albrechtsberger aj.²⁶⁹

Caldarovým mešním kompozičním stylem se zabývá i muzikoložka Jana Spáčilová. Z pohledu terminologie taktéž vychází z Riedlovy monografie, konkrétně u Caldary však navíc užívá i označení „missae breves“, krátké mše. Díla s tímto označením, viz dále, nalezla J. Spáčilová v rámci rakouských i českých hudebních sbírek, s výjimkou vlastního archivu císařské kapely ve Vídni.²⁷⁰ Lze se tedy domnívat, že Caldara mohl své „missae breves“ komponovat pouze na zakázku mimo dvůr, zároveň to však neznamená, že by se zde nepoužívaly vůbec, jak dokazují díla Bertalioho, Fuxe, Predieriho či Zianiho.²⁷¹ Ne zcela vyřešenou tak zůstává otázka terminologie. Mše s označením „breves“ totiž u Reinharda nepředstavují žádný samostatný typ, ale jsou řazeny do kategorie „mediocre“. Ta, alespoň podle Riedela, byla chápána jako střet mezi dvěma extrémními póly typu „a capella“ a „solenne“.²⁷² Porovnáme-li však Riedlovu obecnou charakteristiku s popisem J. Spáčilové, lze vysledovat další rozdíly, viz dále.

Pro účely rozboru bylo nutné provést alespoň dílčí spartace všech šesti, respektive sedmi mší. Vzhledem ke smluvním podmínkám s křižovnickým řádem však bylo možné využít hudebniny pouze pro výzkum dílů Kyrie, Gloria a Credo. V případě mší, kde se nacházely další konkordantní opisy na Pražském hradě, byly zbývající tři díly, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei, doplněny z tamních opisů. Problém však nastal v případě mše brevis CZ Pkříž XXXVI A 47, neboť se jedná o doposud jediný dochovaný exemplář tohoto díla. Do tabulky proto mohly být zahrnuty pouze tři první díly, pro které bylo možné pořídit fotodokumentaci.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 16.

²⁶⁹ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 8.

²⁷⁰ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 29), s. 59-60.

²⁷¹ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 147.

²⁷² Tamtéž, s. 146.

Mimo uvedených publikací ovšem existuje i celá řada disertačních prací na vídeňské univerzitě, které se zabývají mešní tvorbou jednotlivých autorů působících ve Vídni v období 18. století.²⁷³ Pro komplexnější zhodnocení vídeňského mešního stylu by bylo samozřejmě nutné se se všemi alespoň dílčím způsobem seznámit.²⁷⁴ S ohledem na zaměření práce i na omezené možnosti studia ve Vídni sem však nemohly být zahrnuty.

3.3 Charakteristika mší

3.3.1 „Missae solennes“

První skupinu „solenne“ tvoří slavnostní typ mší, které se u vídeňského dvora zpravidla užívaly při příležitosti oslav významných světců, dále narozenin či jmenin některého ze členů císařské rodiny a dalších mimořádně důležitých příležitostech.²⁷⁵ Rozhodujícím znakem je celkový rozsah a dělení dílů na jednotlivé části: „*die Ausdehnung und Struktur der einzelnen Teile*“,²⁷⁶ v neposlední řadě taktéž instrumentace. Uvedené základní charakteristice odpovídají vybrané mše: CZ Pkřiž XXXV A 79, CZ Pkřiž XXXV A 92 a CZ Pkřiž XXXV A 101 a VIII B 22. V případě CZ Pkřiž XXXV A 79 již víme, že jejím autorem není Caldara, ale Georg Donberger. Bude proto zajímavé sledovat podobu zhudebnění mešního ordinária u obou autorů, a to i z toho důvodu, že Donberger je označován za jednoho z Caldarových žáků. Cennou pomůckou při zhodnocování může být nedávno vydaná monografie s katalogem Donbergerova díla, jehož autor Raimund Hug se zde poměrně detailně zabývá i Donbergerovým kompozičním stylem.²⁷⁷

3.3.2 „Missae mediocres“/ „breves“

Druhou skupinu tvoří střední a krátké mše „mediocres“ určené pro běžné neděle či méně významné církevní svátky.²⁷⁸ Obdobně jako tomu bylo u první skupiny, i zde je rozhodující především text. Jednotlivé úseky jsou kratší a více propojeny do jednoduššího celku. Dalšími důležitými momenty je vedení nástrojů s vokálními hlasy principem *colla parte* a úspornost v

²⁷³ HOCHRADNER, Thomas, (cit. v pozn. 214), s. 202.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 15.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 173.

²⁷⁷ HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), s. 410-450.

²⁷⁸ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 146.

komponování sólistických pasáží.²⁷⁹ Základním obsazením bývají čtyři sólové vokální hlasy s ripienem, dvojice obligátních houslí, čtyři ripienové dechové nástroje, zpravidla dva pozouny, cink a fagot, nástroje bassa continuo.²⁸⁰ J. Spáčilová však poukázala na další rozdíly s kompozicemi Riedelem označenými jako „missae breves“, a to v rozměru, instrumentaci a sazbě.²⁸¹ Oproti mším „mediocre“ se v tomto případě užívá subtilnější instrumentální doprovod, omezený na dvojici houslí a basso continuo. V některých pramenech, jako například v případě CZ Pak 229, se mohou pro zesílení akustického účinku objevit i pozouny, ovšem pouze v úloze ripien. Podobu zhudebnění textu J. Spáčilová charakterizovala jako „velice hutnou“, ve smyslu snahy o co nejrychlejší přezpívání, bez užívání koloratur či opakování některých slov.²⁸² U mši „mediocre“ se oproti tomu mohou objevit i rozsáhlé sólistické úseky, jako v případě Caldary *Missy dolorosa*. Domnívám se, že pro ujasnění terminologických otázek by bylo užitečné rozlišovat mše s označením „breves“ jakožto vlastní kategorii „sui generis“, neboť při porovnání s jinými nalzáme poměrně výrazné rozdíly.

Charakteristice „missae breves“ z analyzovaných mši odpovídají CZ Pkřiž XXXV D 94 a CZ Pkřiž XXXVI A 89, typu „mediocre“ pak CZ Pkřiž XXXVI A 47, viz příloha č. 5.

²⁷⁹ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 149.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 146.

²⁸¹ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 29), s. 59.

²⁸² Tamtéž, s. 59-60.

3.4 Vlastní analýza

3.4.1 Kyrie eleison

Úvodní díl Kyrie (Pane smiluj se) sice není z pohledu textu příliš obsáhlý, to ovšem v důsledku umožňuje lepší přizpůsobivost hudební struktury.²⁸³ Bruce Mac Intyre uvádí, že většina autorů v 18. století chápala Kyrie jako úvodní část mše, jejíž hlavní úlohou bylo: „[...] *establishing the appropriate mood for the Mass as a whole: [...] to communicate the degree of solemnity of the occasion*“.²⁸⁴ Uvedený citát jasně dokazuje, že výběr hudebního repertoáru byl zpravidla závislý na širším kontextu v souvislosti s úlohou hudby v rámci liturgie. Není proto velkým překvapením, že u slavnostních mší byla část „Kyrie I“ zpravidla zhudebňována v tutti obsazení v homofonně aklamační sazbě.

Z pohledu vnitřního členění se Kyrie skládá ze tří částí, které mohou být zhudebněny buď kontrastně ABC.²⁸⁵ Tato podoba byla pravděpodobně nejběžnější, ne však jediná možná, mimo té se užívalo i ABA, kde „Kyrie I“ shoduje s „Kyrie II“, případně AB. Zde písmeno A představují spojené části „Kyrie I“ + „Christe eleison“, kontrastní část B - „Kyrie II“. Zejména u mší mediocre lze ještě nalézt podobu jednoho dílu A, který je vnitřně členěn na tři plynule propojené kontrastní části.²⁸⁶ Zajímavým případem je v tomto ohledu mše CZ Pkříž XXXV D 94, viz dále.

V případě slavnostních mší bývá „Kyrie I“ členěno do dvou kontrastních úseků, přičemž první je v pomalém tempu, na který následně navazuje rychlý úsek. M. Thalhammer tuto podobu komentuje: „*Dieser kurze Largoteil kann als ein typischer Eingangsabschnitt eines Kyrie bei Caldara gelten*“.²⁸⁷ Zdá se ovšem, že tento prvek byl spíše využíván i ostatními dvorními autory, jak dokazuje W. Riedel: „*So ist das Kyrie I [...] homophonner Tuttisatz, zuweilen durch wuchtige modulatorisch forstschreitende Akkordschläge eingeteilt*“.²⁸⁸ V podčarové poznámce následně doplňuje, že v takovém případě následují zpravidla v dalším úseku sólistické hlasy: „*In diesem Falle beginnen meist die Solostimmen den folgenden Abschnitt, erst dan fällt das Plenum ein*“.²⁸⁹ Tomuto modelu zcela přesně odpovídají Caldarovy mše VIII B 22 a CZ Pkříž XXXV A 92. Zde se po krátkém homofonním úvodu

²⁸³ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 137.

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 39.

RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

²⁸⁶ HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), s. 291-293.

²⁸⁷ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 38.

²⁸⁸ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

²⁸⁹ Tamtéž.

střídají sólistické úseky s tutti, viz příloha č. 5. V případě CZ Pkříž XXXV A 92 ovšem nedochází po vstupním pomalém tutti ke změně tempa, nýbrž je neměnné pro celou část. Tímto se tato mše odlišuje od ostatních a zároveň to ovlivňuje podobu následujícího „Christe eleison“, viz dále.

Poněkud jinou podobu nalezneme u CZ Pkříž XXXV A 101 a Donbergerovy mše CZ Pkříž XXXV A 79. V obou případech je taktéž úvodní pomalá část prováděná tutti v imitační sazbě, místo sólistického úseku ovšem následuje homofonní pasáž v nezměněném obsazení. Schémata obecně popisovaná Riedelem i Thalhammerem tedy pravděpodobně patřila mezi nejčastěji používaná i ostatními autory působícími u vídeňského dvora a ne tedy pouze typický Caldarovský rys.

Poměrně častým prvkem u Caldary, který přetrval i u autorů v dalším období, včetně G. Donbergera, je používání virtuózních figurací v houslích, které spoludotváří slavnostní atmosféru první části²⁹⁰, viz obrázek č. 47.



Obrázek č. 47
Virtuózní pasáže v partu VI I mše CZ Pkříž XXXV A 101

Druhá část „Christe eleison“ má zpravidla podobu uzavřené sólové árie, popřípadě duetu či tercetu, což platí jak pro Caldaru samotného, tak i pro ostatní autory.²⁹¹ Podle Thalhammera zde Caldara nikdy nepoužil sborovou sazbu na rozdíl od J. J. Fuxe.²⁹² Zvolené obsazení by tedy mohlo být jedním z rozlišujících znaků mezi oběma autory, zároveň ovšem nevíme, jak tomu bylo u ostatních jejich současníků.²⁹³ U analyzovaných kompozic převládala podoba árií v pomalém tempu Andante, či Adagio, viz příloha č. 4. Z té se vymyká mše CZ Pkříž XXXV A 92, kde je „Christe eleison“ rychlé (Allegro). Důvod pro tuto změnu lze podle mého názoru hledat v předchozím „Kyrie I“. Zhudebnění „Christe eleison“ je tak přizpůsobeno kontrastu mezi oběma částmi. Pozoruhodná je i délka árie, která má v tomto případě celých 91 taktů.

Třetí část „Kyrie II“ je nejen u Caldary v podobě sborové fugy. Jak v tomto, tak v ostatních případech se evidentně jednalo o dobový úzus.

²⁹⁰ HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), s. 431.

²⁹¹ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 39.

RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

²⁹² THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 39.

²⁹³ Pozn.: Pro zodpovězení této otázky by bylo nutné prostudovat zmiňované diplomové a disertační práce o vídeňském mešním stylu, které se nachází ve Vídni v archivu tamní univerzity.

3.4.2 Gloria

Z obsahového hlediska je Gloria aklamací - vzdání holdu, Ježíši Kristu.²⁹⁴ Text lze rozdělit do dvou obsahových částí. První obsahuje chvalozpěvy na Otce a Syna, poté následuje druhá tzv. christologická část, tedy litanie ke Kristu. Celý díl je uzavřen trinitárním textem, oslavujícím svatou trojici, „Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“.²⁹⁵

Velké mše jsou rozděleny do několika uzavřených částí, které se od sebe liší tempem, metrem, sazbou atd. Z Thalhammerovy práce vyplývá, že jejich počet nebyl u Caldary pevně dán, zpravidla se pohybuje mezi 6-10,²⁹⁶ což potvrzuje i podoba analyzovaných mší. V případě CZ Pkřiž XXXV A 101 je Gloria členěno do 6 částí, CZ Pkřiž XXXV A 79 do 10 částí (Donberger), VIII B 22 na 9. Mezi analyzovanými kompozicemi se co do počtu vyjímá CZ Pkřiž XXXV A 92 se 13 částmi, celkovou délkou se však nikterak neodlišuje od ostatních.

U slavnostních mší začíná Gloria zpravidla slavnostně v tutti aklamačně-sylabickým skandováním „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“, tedy přání míru na zemi a pokoje lidem dobré vůle. Sbor plynule navazuje na předcházející intonaci zpívanou knězem, „Gloria in excelsis Deo“, viz níže. Mírně modifikovanou podobu nalezneme u CZ Pkřiž XXXV A 79 a VIII B 22. U této mše má navíc „Et in terra“ podobu samostatné uzavřené části, viz příloha č. 4.

V prvním případě předchází vlastnímu nástupu tutti 3-taktový instrumentální úvod, v druhém uvádí poprvé „Et in terra pax“ pouze sólistický bas s doprovodem dvojice houslí a pozounů, na který navazuje homofonní tutti se stejným textem. viz obrázek č. 48.

U některých nejenom Caldarových mší, jako například v případě CZ Pak 209, byla zhudebněna i počátečná intonace „Gloria in excelsis Deo“. Bližší kritéria, kdy se zhudebňovala a kdy nikoliv, nejsou v současné době bohužel známa. Jinou podobu bychom našli u kompozic, které nezahrnují kompletní mešní ordinárium, ale pouze některé díly, jako například CZ Pkřiž XXXVI A 51. Zde je možné s ohledem na celkový rozsah dávat mnohem větší prostor samostatnější zhudebnění jednotlivých úseků textu.

²⁹⁴ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 39.

²⁹⁵ BERGER, Rupert, *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008, s. 138.

²⁹⁶ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 42.

Obrázek č. 48 – ukázka podoby „Et in terra“ mše VIII B 22

Následující úsek „Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te“ lze označit za obsahově uzavřený celek, kde se vyjadřuje pochvala a láska ke Kristu. V této části se zpravidla užívalo sólistického obsazení, a to nejenom u Caldary.²⁹⁷ V některých případech, jako například CZ Pkříž XXXV A 101, se využívá aklamačních vstupů sboru, který zopakuje vždy určitý úsek textu. Tím se zvyšuje jak celkový akustický efekt, tak je zároveň podtržen význam jednotlivých slov, viz obrázek č. 49.

²⁹⁷ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

Obrázek č. 49 – ukázka úseku „Laudamus te“ u mše CZ Pkřiz XXXV A 101

Jednotlivá slova v rámci úseku jsou prokomponována plynule, kontrast je tak dán zpravidla pouze nástupy rozdílných hlasů či změnou v instrumentaci. V případě VIII B 22 a CZ Pkřiz XXXV A 79 má „Laudamus te...“ podobu uzavřené árie, kde je celistvosti dosaženo pomocí opakujícího se instrumentálního ritornelu.

U mše CZ Pkřiz XXXV A 92 stojí za povšimnutí, že zde jsou celkem 4 zvolání rozdělena na do tří kontrastních úseků. „Laudamus te“ a „Benedicimus te“ jsou spojeny do jednoho celku, ke kterému tvoří příkrý tempový kontrast (adagio) „Adoramus te“. Zbývající „Glorificamus te“ je zde samostatnou částí v podobě sólové árie pro soprán s doprovodem dvojice koncertantních clarin, smyčců a basso continuo, viz příloha č. 4. V porovnání s ostatními kompozicemi se jedná o ojedinělou podobu, žádný podobný případ nebyl doposud nalezen.

Následuje „Gratias agimus tibi“, které bývá zpravidla zhudebněno jako samostatná sólová árie.²⁹⁸ Tomu odpovídá i většina prozkoumaných mší, s výjimkou CZ Pkřiz XXXV A 101, kde je „Gratias“ součástí rozsáhlé části, viz příloha č. 4. Jedním z typických znaků pro podobu árie u Caldary je využití jednoho, nebo dvou koncertantních trombonů. Tomu odpovídají, mimo uvedené výjimky, všechny ostatní analyzované mše VIII B 22, CZ Pkřiz XXXV A 92 a dokonce i Donbergerova CZ Pkřiz XXXV A 79. Bruce Mac Intyre v souvislosti s tím poukazuje na skutečnost, že právě toto obsazení se posléze stalo jedním ze znaků typických pro vídeňské mešní kompozice. Na Caldaru tedy v tomto ohledu navázali i pozdější skladatelé, jako například Reutter, Tuma či Wagenseil. „*A local practice also found*

²⁹⁸ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 44-46.

in Caldara's Masses is the use of one or two obligato trombones for »Gratias«. [...] members of the elder generation continue this custom.²⁹⁹ Viz obrázek č. 50.

The image shows a musical score for the 'Gratias' section of the Mass VIII B 22 by Caldara. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), Timp. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), and Org. (Organ). The organ part includes figured bass notation with figures such as 6, 4, 3, 6, 8, 4, 3, #, and 6. The lyrics 'ri - am tu - - - am' are written below the bass line.

Obrázek č. 50
Ukázka „typického“ caldarovského obsazení části „Gratias“ u mše VIII B 22

Úsek „Domine...Jesu Christe“ je charakteristický třikrát se opakujícím oslovením „Domine“. Z významového hlediska se podobně jako v předchozím případě jedná o obsahově uzavřený celek, kde přímo jsou oslovováni Otec a Syn. M. Thalhammer uvádí, že zde lze v případě Caldary nalézt dvě různé podoby zhudebnění. První je v mollové tónině se střídajícími se sólisty a sbory v prosebném duchu, druhá slavnostní durová s rozsáhlými sbory navozuje atmosféru vznešenosti.³⁰⁰ V případě CZ Pkříž XXXV A 79 a VIII B lze tuto část vnitřně rozčlenit na tři kontrastní úseky, které se mezi sebou liší tonálně, sazbou a instrumentací. Text je zpravidla předzpíván sylabicky, pouze u důležitých slov „Pater“ a „Jesu Christe“ se užívá koloratura, i zde mohou objevit sborové aklamace opakující některé úseky textu, např. „Deus Pater omnipotens“.³⁰¹ Viz obrázek č. 51.

²⁹⁹ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 290.

³⁰⁰ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 42.

³⁰¹ Tamtéž, 44-46.

S
De-us Pa-ter om-ni-po-tens

A
De-us Pa-ter om-ni-po-tens

T
De-us Pa-ter om-ni-po-tens

B
De-us Pa-ter om-ni-po-tens

Obrázek č. 51
Ukázka koloratury a sborové aklamacie u mše VIII B 22

Nová část „Qui tollis peccata mundi“ z obsahového hlediska vyjadřuje jeden ze základních principů křesťanství odpuštění hříchů.³⁰² Co se týče strukturování textu, projevíly se, alespoň v případě analyzovaných mší, dvě podoby. V případě CZ Pkříž XXXV A 101 a VIII B 22 jsou dva verše „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, Qui tollis peccata mundi suscipe, deprecationem nostram“ zhudebněny v podobě uzavřené části. Oba úseky na sebe plynule navazují, rozlišeny jsou pouze pomocí kontrastního obsazení a rytmu. Vážný dramatický ráz je však zachován po celé trvání části, a to zejména díky pomalému tempu a hojnému užívání disonantních akordů.

Druhou podobu nalezneme u CZ Pkříž XXXV A 92 a CZ Pkříž XXXV A 79. Zde je jako samostatná část zhudebněno „suscipe deprecationem nostram“ v 3/2 metru. V případě první jmenované mše se užívá sólového koncertantního sopránů s doprovodem smyčcových nástrojů a Bc. U druhé mše to je sbor se smyčci, dvojicí pozounů + B.c. Tuto konkrétní podobu ve své práci Thalhammer neuvádí, na druhou stranu však jako příklady uvádí pouhé tři mše.³⁰³

Jedním z klíčových slov celého úseku je „miserere“ což potvrzuje i Bruce Mac Intyre: „[...]»miserere« (have mercy) receive special attention from the composers who use various means to illustrate the suffering [...].“³⁰⁴ Toho se dosahovalo různými kompozičními prostředky, jak výběrem metra, tak tempa, instrumentace a disonantních akordů.

Jedním z dalších typických znaků u Caldary je užívání 3/2 metra, či alla breve, což přejali i skladatelé mladší generace, jak alespoň poukazuje Bruce Mac Intyre. Výběr pravděpodobně souvisí se snahou „spinning out his expressive style and thus is more concerned with melody and harmony than rhythm“.³⁰⁵ F. Riedel se tímto aspektem ve své práci nezabývá, zůstává

³⁰² MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 295.

³⁰³ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 44-46.

³⁰⁴ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 295.

³⁰⁵ Tamtéž.

tedy otázkou, zda se jedná skutečně o ryze caldarovský prvek, nebo obecně užívaný úzus, viz obrázek č. 52

Obrázek č. 52 – „Miserere“ ze mše CZ Pkřiz XXXV A 101

Následující „Qui sedes ad dexteram Patris, misere nobis“ bývá zhudebněno buď celistvě, nebo je rozděleno na dvě oddělené části se samostatným úsekem „miserere nobis“. V kontextu toho Thalhammer píše, že v popředí zde stojí především část „Qui sedes...“, která je pompézním hudebním ztvárněním trůnícího Božího syna. Z tohoto důvodu bývá následující mollové „misere nobis“ zpravidla kratší: „Beim anschließenden »Qui sedes...« steht die pompöse musikalische Darstellung des thronenden Gottessohnes im Vordergrund, sodaß nachfolgende, in der Regel nur kurzze »Misere« in Moll kaum zum Tragen kommen kann“.³⁰⁶ V souvislosti s citátem je nutné poukázat, že není zcela přesvědčivý a pravděpodobně ne všeobecně platný. Co se týče pompéznosti hudebního ztvárnění, je v případě (CZ Pkřiz XXXV A 101) „Qui sedes...“, včetně „miserere nobis“ zhudebněno v podobě duetu pro koncertantní soprán a bas, který lze svojí podobou označit, ve vztahu k předchozímu, za odlehčený, v žádném případě tedy nebudí podoba zhudebnění dojem pompézní oslavy trůnícího Božího syna, viz obr. č. 53.

³⁰⁶ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 43.

Cant. re no - bis qui se - des ad dex-te-ram Pa-tris mi-se-

Cant. rip.

Alto

A rip.

T

T rip.

Bs. 1

Bs. 2

Ob. 1

Ob. 2

Vln. I

Vln. II

D.B.

Obrázek č. 53
Ukázka části „Qui sedes“ u mše CZ Pkřiž XXXV A 101

U VIII B 22 nesouhlasí, že by „miserere“ bylo kratší na úkor předcházejícího úseku „Qui sedes“. Obě části mají téměř stejnou délku 15 a 16 taktů, jsou tedy prakticky stejně dlouhé.

„Quoniam tu solus sanctus“ bývá zpravidla zhudebněno v podobě árie pro sólový hlas, duetu, či tercetu, pravděpodobně z důvodu snahy o co největší dominanci textu.³⁰⁷ Sólová árie je ovšem i sama o sobě znakem slavnosti mše.³⁰⁸ Této charakteristice odpovídají téměř všechny mše s výjimkou CZ Pkřiž XXXV A 101, kde se užívá tutti obsazení, navíc je v tomto případě „Jesu Christe“ zhudebněno v podobě samostatného úseku.

Poslední část Gloria „Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“ představuje z pohledu významu textu oslavu svaté trojice, viz výše. Nejenom u Caldary, ale i u ostatních vídeňských dvorních autorů byla zpravidla zhudebněována v podobě fugy.³⁰⁹ Tímto způsobem byl zhudebněn buď celý text, nebo pouze samotné „Amen“, jako v případě CZ Pkřiž XXXV A 92.

³⁰⁷ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 304.

³⁰⁸ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 44.

³⁰⁹ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

U této mše stojí za pozornost promyšlené dramaturgické rozčlenění, které postupně směřuje k vrcholu celé části Gloria, v tomto případě ke slovu „Amen.“ První úsek „Cum sancto Spiritu“ je v pomalém tempu (adagio) v homofonní sazbě, následuje úsek druhý, taktéž homofonní, „in gloria Dei Patris“ v rychlém allegro, po něm přichází závěrečná fuga „Amen“ v prestu. Je zde tedy zcela evidentní rozvrstvení kompozičních a výrazových prostředků tak, aby byl nástup závěrečného „Amen“ co nejefektivnější.

Z užitých tónin ve všech případech jednoznačně převládá C dur, která umožňovala bezproblémové použití všech nástrojů, včetně clarin a trumpet.

3.4.3 Credo

Díl „Credo“ představuje textově nejbohatší část, která nabízí celou řadu dramatických momentů, jak přítomnost „*mystického tajemství víry*“, tak líčení pozemského života Ježíše Krista.³¹⁰ Sem patří především klíčové části „Crucifixus“ a „Et resurrexit“.

V případě analyzovaných velkých mší je „Credo“ rozděleno do pěti až šesti hlavních částí v souladu s obsahem textu. Analýza prokázala, že v tomto ohledu pravděpodobně neexistovala žádná ustálená podoba, včetně Caldary: „*Die einzelne Abschnitte des Credo können in Anzahl und Länge sehr unterschiedlich eingeteilt sein;*“³¹¹

Totéž pravděpodobně platilo i pro vlastní podobu zhudebnění, kdy v případě CZ Pkříž XXXV A 101 a VIII B 22 je úvodní „Patrem omnipotentem“ zhudebněno v podobě sólistického úseku buď za doprovodu smyčců, nebo pouze basso continuo. Naproti tomu u CZ Pkříž XXXV A 79 a CZ Pkříž XXXV A 92 je „Patrem omnipotentem“ zhudebněno v tutti v homofonní sazbě, viz příloha č. 4.

První část, alespoň v případě analyzovaných velkých mší, zhudebňuje „Patrem omnipotentem“ až po „descendit de coelis“. V některých případech bývá zhudebňována i počáteční intonace celebranta „Credo in unum Deo“. Ačkoliv z hudebního hlediska převažuje podoba slavnostního homofonního nástupu tutti (CZ Pkříž XXXV A 79 a CZ Pkříž XXXV A 92), výjimkou nebylo ani sólistické obsazení (CZ Pkříž XXXV A 101 a VIII B 22). V obou těchto případech má úvodní „Patrem omnipotentem“ podobu duetu pro soprán a alt.

S ohledem na skutečnost, že sólistické obsazení nebylo tak běžné se zaměříme na VIII B 22. Nejprve začíná samotný soprán „Patrem omnipotentem“, ke kterému se následně přidá v imitaci alt se stejným textem. Současně s tím pokračuje soprán v podobě protivěty s dalším

³¹⁰ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 29), s. 60.

³¹¹ HOCHRADNER, Thomas, (cit. v pozn. 214), s. 192.

úsekem textu „factorem coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium“ následně opět imitovaný altem, viz obrázek č. 54.

Obrázek č. 54

Po tomto rozsáhlém 14-ti taktovém úvodu přichází až následně homofonní tutti s textem „Et in unum Dominum“.

V případě tutti obsazení se užívá homofonně-sylabické sazby bez výraznějších melodických prvků, která umožňuje plynulé přezpívání velkého množství textu na poměrně krátkém hudebním úseku.

Z hudebního hlediska je zde pravděpodobně nezajímavější až poslední úsek textu „descendit de coelis“. Nejenom Caldara, ale i další skladatelé zde užívali rétorickou v podobě klesajícího melisma „catabasis“³¹², viz obrázek č. 55.

Obrázek č. 55 (VIII B 22)

Druhou samostatnou částí v rámci Credo bývá „Et incarnatus est“. Z obsahového hlediska textu se zde popisuje život, smrt a utrpení Ježíše Krista.³¹³ M. Thalhammer uvádí, že Caldara tuto část zhudebňoval dvojím způsobem. Jednak v podobě sólové árie pro vyšší hlasy s doprovodem koncertantního trombonu či houslí, jednak s využitím jednoduše deklamujícího sboru s tutti obsazením, případně a capella.³¹⁴ Obě podoby nalezneme též u G. Donbergera.³¹⁵ Rozsahem nebývá „Et incarnatus“ příliš dlouhé, v případě analyzovaných mší se pohybuje v rozmezí 7-17 taktů. Rozsah i podoba zhudebnění tak budí dojem spíše epizody připravující s využitím homofonně-sylabické sazby nástup sólistického „Crucifixus“. Hlavní důraz je zde

³¹² MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 370.

³¹³ Tamtéž, s. 371.

³¹⁴ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 47.

³¹⁵ HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd 1, s. 338-339.

evidentně kladen na harmonii – nestabilní, rychlý harmonický rytmus. S využitím pomalého tempa umocněného případně i 3/2 metrem je zároveň dosaženo patetického nádechu, viz obrázek č. 56.

Obrázek č. 56
„Et incarnatus“ mše VIII B 22

Výjimkou je Donbergerova mše CZ Pkříž XXXV A 79, kde má „Et incarnatus“ podobu rozsáhlé 52 taktové árie pro alt s doprovodem koncertantních houslí, v Gayerově úpravě mohou být housle nahrazeny hobojí. Tato podoba však nebyla s největší pravděpodobností v první polovině 18. století příliš dlouhá, jinak tomu nebylo ani v pozdější době: „*Full-blown numbers such as arias with recurring themes and ritornellos are rare, even though soloist are commonly used.*“³¹⁶

Třetí část „Crucifixus“ představuje díky svému textu jeden z klíčových momentů celého mešního cyklu vůbec. Symbolika Kristova sebeobětování, ukřižování a skonu dává prostor pro dramaticky výrazné zhudebnění. Výjimkou nebyl ani Antonio Caldara, u kterého nalezneme „Crucifixus“ taktéž v podobě samostatné kompozice.³¹⁷ Podobě jako jeho současníci i on zde užívá chromatické postupy, velké intervalové skoky sext a malých septim, mollovou tóninu, pomalé tempo aj. Nejedná se tedy o znaky Caldarovy individuální hudební

³¹⁶ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 371.

³¹⁷ Míneňo Caldarovo 16 - ti hlasé „Crucifixus“, viz kapitola I.

řeči, jak může vyplývat z popisu M. Thalhammera,³¹⁸ ale spíše o všeobecně užívané výrazové prostředky, které tvoří hudební podobu této části.

Jako reprezentativní příklad používá Thalhammer Caldarovo „Crucifixus“ pro 16 hlasů, viz výše. To ovšem nelze podle mého názoru považovat za zcela správnou volbu. Domnívám se, že v kontextu Caldarovy tvorby má tato kompozice spíše výjimečné postavení, čemuž odpovídá jak její nestandardní obsazení, tak vlastní podoba zhudebnění. To může samo o sobě souviset s dalšími mimohudebními okolnostmi týkajícími se například vzniku díla. Ty ovšem nejsou v současné době blížeji známy.³¹⁹ Caldara sice ve svých „Crucifixus“ používá chromatiku, velké intervalové skoky - zejména sexty a malé septimy, či dokonce nemelodické kroky, např. zm. 4, disonance se ale zároveň snaží zmírnit buď pomocí druhého hlasu, nebo doprovodných nástrojů, jak vyplývá z notové ukázky, viz obrázek č. 57. Caldara kryje tritonový skok „as-e“ v partu B I pomocí přísné imitace v B II „f-g“, čímž vznikají souzvuky dvou za sebou jdoucích malých tercií. Díky tomu melodie neztrácí na své cantabilitě i přes dílčí užívané disonance či nemelodické kroky.

The image shows a musical score for the 'Crucifixus' section of Caldara's Mass. It features six staves: two for Basses (Bs. 1 and 2), two for Oboes (Ob. 1 and 2), and two for Violins (Vln. I and II), plus a Double Bass (D.B.) part. The lyrics are written below the vocal parts: 'Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Obrázek č. 57
Ukázka „Crucifixus“ ze mše CZ Pkříž XXXV A 101

Podoba zhudebnění nebyla u Caldary taktéž pravděpodobně zcela pevně dána. V případě CZ Pkříž XXXV A 101 a CZ Pkříž XXXV A 92 má „Crucifixus“ podobu duetu pro dva koncertantní basy s doprovodem smyčců, u VIII B 22 sólové árie pro alt s doprovodem dvojice koncertantních pozounů. Z obsazení lze zpozorovat, že zde Caldara zcela jasně

³¹⁸ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 47-48.

³¹⁹ Pozn.: Bližší informace o okolnostech vzniku díla neuvádí jak dostupná odborná literatura, tak ani Eusebius Manyczewski v předmluvě ke kritickému vydání této skladby v rámci edice *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, viz: CALDARA, Antonio, Kirchenwerke, MANDYCZEWSKI, Eusebius (Hrsg.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, roč. XIII, sv. 1, Wien 1906.

preferoval nižší vokální hlasy, nástroje jsou psány převážně ve střední či nízké poloze. To společně s pomalým tempem, molovou tóninou dovytváří smuteční a temnou atmosféru části.

Caldara zde věnoval poměrně velkou pozornost druhé části textu „sub Pontio Pilato passus et sepultus est“ (za dnů Pontia Piláta byl umučen a pohřben). U všech analyzovaných mší zazní „Crucifixus“ pouze na začátku v úvodních taktech, ve zbytku se neustále vrací „sub Pontio Pilato ...“. Při každém exponování „passus et sepultus est“ má melodie klesavý směr, lze zde užívat identifikovat užití rétorické figury tzv. *anticlimax*.³²⁰ V případě VIII B 22 je poslední uvedení „passus“ melodie augmentována, čímž dochází k celkovému zvýraznění. Stejný princip se zachoval i u Caldarových následovníků: „*There is usually a sense of anticlimax for »sepultus est«. A soft dynamic is commonly specified here, and voices descend in long notes to the lower part of their ranges.*“³²¹ Viz obrázek č. 58.

Obrázek č. 58
Ukázka „*anticlimax*“ v úseku „Passus et sepultus“ mše VIII B 22

U Donbergera má „Crucifixus“ zpravidla podobu arióza pro sólový alt s doprovodem smyčcových nástrojů a basso continuo. Objevuje se však i v jiné podobě, například duetu pro soprán a alt, či dokonce fugy. Stejně jako Caldara užívá i Donberger chromatické postupy, velké intervalové skoky aj.³²²

Po dramatickém smutečním „Crucifixus“ následuje slavnostní „Et resurrexit“, které má funkci určité katarze ve vztahu k předchozí části.³²³ V této části je zhudebněno je poměrně velké množství liturgického textu, který jednak oslavuje Kristovo zmrtvých vstání, vstoupení na nebesa a očekávání nastolení jeho království, jednak opětovné vyznání víry ve třetí Božskou osobu „Et in spiritum sanctum“. Tomu odpovídá i podoba zhudebnění, které je zpravidla, nejenom u Caldary, v tutti obsazení, kdy sbor zpívá homofonně-sylabickým

³²⁰ Pozn.: Jak v knize Balthasara Janovky, tak ve slovníku J. G. Walthera nebyl sice tento termín nalezen, jeho význam lze však odvodit od figury „*climax*“ - harmonicky stoupající úsek, který bývá využíván při vyjadřování lásky k Bohu. Viz: JANOŤKA, Thomas Balthasar, (cit. v pozn. 198), s. 119.

³²¹ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 396.

³²² HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd. 1, s. 341-344.

³²³ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 396.

způsobem.³²⁴ Nástup tutti může být buď na samém začátku části, nebo po gradačním úseku, což zvyšuje následný slavnostní efekt. Tuto podobu nalezneme u mše CZ Pkříž XXXV A 101. Po krátké instrumentální předehře hrané samotným basso continuo nastupuje nejprve pouze sborový soprán v dlouhých hodnotách, což dává dobře vyniknout textu „Et resurrexit“. Následně se přidává i alt a další vokální a instrumentální hlasy. Celé homofonní tutti tak nastoupí až od taktu 430, tedy po 18 taktech, viz obrázek č. 59.

Obrázek č. 59
„Et resurrexit“ mše CZ Pkříž XXXV A 101

S ohledem na poměrně velké množství textu, které je v rámci této části zhudebňováno, je „Et resurrexit“ dále vnitřně dělena na dílčí úseky, v případě CZ Pkříž XXXV A 92 na dva, u CZ Pkříž XXXV A 101 na tři. Jinak je tomu u VIII B 22, kde text prokomponován souvisle, jednotlivé textové úseky jsou odlišeny pouze pomocí hudebního kontrastu, viz příloha č. 4.

Kontrastním způsobem, zpravidla sólistickým, bývá zhudebněn následující úsek, na což poukazuje i F. Riedel: „Die solistisch besetzen Abschnitte [...] und weitere Glaubenssätzen des Credo vor und nach dem »Et resurrexit« [...] haben vielfach eine abgeschlossene Gestalt in

³²⁴ HOCHRADNER, Thomas, (cit. v pozn. 214), s. 192.

der Form einfacher Arien oder Ariosi [...].³²⁵ Míněno je zde pravděpodobně „Et ascendit in coelum“, čemuž odpovídají mše CZ Pkříž XXXV A 101 a VIII B 22. V případě Donbergera by totéž platilo, ovšem až pro část „Et iterum venturus“, neboť v tomto případě spojil dohromady „Et resurrexit“ a „Et ascendit“. Zcela jinou podobu však nalezneme u CZ Pkříž XXXV A 92, kde je úsek textu „Et resurrexit“ až „cuius regni non erit finis“ zhudebněn ve sborovém obsazení jako samostatná uzavřená část v rámci Credo, viz příloha č. 4.

Ani u jedné z analyzovaných mší se však nepotvrdilo, že by sólové úseky měly uzavřenou podobu árie či arióza. Sólový hlas zpravidla přezpívá určitý úsek textu, na který naváže další v jiné tónině, sazbě či obsazení. Hudba i text tak plynule pokračují až do konce části.

Co se týče zvolené podoby zhudebnění, vyskytují se u jednotlivých klíčových slov stejná opakující se schémata, a to pravděpodobně nejenom u Antonia Caldary, ačkoliv F. Riedel se touto problematikou blížeji ve své knize nezabýval. Jedním z takovýchto slov je „ascendit“, kde má melodie stoupavý směr, což potvrdila i analytická práce J. Spáčilové.³²⁶ Tato tradice byla zachována i u Caldarových následovníků.³²⁷ Viz obrázek č. 60.

Obrázek č. 60
Ukázka „Et ascendit“ mše VIII B 22

Další zajímavý moment v tomto ohledu, na který je dobré upozornit, nabízí CZ Pkříž XXXV A 92. Caldara zde ve dvou případech užívá generální pauzu, „*abruptio*“ (přerušeni),³²⁸ vždy ve stejném kontextu. Poprvé před „et mortuos“ v rámci „Et resurrexit“. Zde je navíc zajímavé, že v úseku „mortuos“ neužívá generální bas a oproti předchozímu i noty o delších rytmických hodnotách, viz obrázek č. 61.

³²⁵ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

³²⁶ SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 29), s. 61.

³²⁷ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 396.

³²⁸ WALTHER, Johann Gottfried, (cit. v pozn. 197), s. 41.

Sop. ju-di-ca - re__ vi - vos - vi - vos -

Alto vi - vos vi - vos vi - vos et mor -

T ju-di-ca - re__ vi - vos et mor -

Bs. vos vi - - - vos et mor -

Vln. I 332

Vln. II 332

D.B.

Obrázek č. 61

V druhém případě využívá „*abruptio*“ v následující části „Et in Spiritum Sanctum“ taktéž před slovem „mortuorum“, zde je v rámci generální pauzy předepsána koruna. V obou případech se z výrazového hlediska jedná o poměrně dramatických prvek, který zvyšuje napětí před zazněním obou slov týkajících se smrti. Téměř shodný případ nalezneme u mše I, 30 G. Donbergera, pouze s rozdílem, že se zde „*abruptio*“ užívá pouze jednou před slovem „mortuos“.³²⁹ Podobných případů bychom jistě u jednotlivých mší našli celou řadu, stále nám však chybí jejich shrnující zhodnocení. Jak M. Thalhammer, tak F. Riedel se touto konkrétní problematikou blíže nezabývali. Navíc se jedná o poměrně pracné téma, které by si vyžadovalo prostudování velkého množství hudebního materiálu. To bohužel není v tuto chvíli možné s ohledem na rozsah práce a zejména z důvodu nedostatečně zpracované pramenné základny v podobě spartací či notových edic.

Poslední částí Credo, a to nejen u Caldary, ale i u dalších skladatelů působících u vídeňského dvora, je fuga na slova „Et in vitam venturi saeculi. Amen.“³³⁰

³²⁹ HUG Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd., 1, s. 343.

³³⁰ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

3.4.4 Sanctus

Sanctus je nejstarší aklamační částí mešního ordinária. S ohledem na menší množství textu zde hudba zpravidla vystihuje jeho celkový obsah, totiž evokování velikosti a Boží síly, nikoliv konkrétní slova.³³¹ U koncertantních mší se nejprve zažil princip vnitřního členění pomocí změny taktu od úseku textu „Pleni sunt coeli“.³³² Ten lze totiž na rozdíl od předchozího chápat jako oslavu všudypřítomné boží slávy.³³³ U Caldary a jeho současníků však bývá kontrastu dosaženo i s pomocí změny obsazení a sazby, při zachování stejného tempa a tóniny. U mší CZ Pkříž XXXV A 101 a CZ Pkříž XXXV A 92 je Sanctus vnitřně rozčleněno do dvou kontrastních částí, první sólistické v imitační sazbě, druhé „Pleni sunt coeli“ homofonní v tutti obsazení, viz příloha č. 4. Ačkoliv pro Sanctus převažuje spíše sborová podoba, sólové obsazení nepředstavovalo nic neobvyklého: „*Bei der Vertonung des Sanctus wendet man eine **bevorzugte** Ausgestaltung der erhabenen Geste der dreimaligen, feierlichen Akklamation durch einen mehr und mehr sich steigerunden homophonen oder auch polyphonen aufgelockerten Chorklang*“.³³⁴

Jinak je tomu u VIII B 22, kde je Sanctus prokomponováno sborově celé, včetně „Hosanna in excelsis (I)“. Za pozornost zde stojí podoba zhudebnění, která prokazuje Caldarovu promyšlenou koncepci a schopnost na pouhém pětitaktovém úseku dosáhnout maximálního výrazu. Nejprve nechá homofonně zaznít pouze samotné vokální hlasy s úvodním trojím zvoláním „Sanctus“. Poté odpovídá ve stejné podobě samotný orchestr. Následuje opět pouze sbor s textem „Dominus Deus Sabaoth“, načež se obě tělesa spojí v homofonněaklamačním tutti při zopakování prvního zvolání „Sanctus“. Caldara v tomto krátkém šestitaktovém úseku částečně využívá principu dvojsborovosti, kdy proti sobě staví samotný sbor a orchestr ve vzájemném dialogu. Díky tomu se stupňuje výsledný slavnostní efekt.

V případě CZ Pkříž XXXV A 79 Donberger zhudebnil první část „Sanctus“ v homofonní sazbě v tutti obsazení, člení ji však na dva kontrastní úseky, které se liší sazbou, viz příloha č. 4. Druhá část „Pleni sunt“ je vůči první odlišná změnou taktu a obsazení v podobě sólistického úseku. Závěrečné „Hosanna in excelsis“ je fugato v tutti obsazení. Touto podobou se tedy nikterak neodlišuje od Caldary.

³³¹ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 468.

³³² HOCHRADNER, Thomas, (cit. v pozn. 214), s. 192.

³³³ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 468.

³³⁴ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 49.

MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 422.

3.4.5 Benedictus

Benedictus bylo původně součástí Sanctus, teprve až koncem 16. století se začalo objevovat v podobě samostatné části.³³⁵ Ze symbolického pohledu jej lze chápat jako lyrické vyjádření vroucího soucitu k Ježíši Kristu a individuálního vztahu k Bohu.³³⁶ To mimo jiné zdůvodňuje, proč se v tomto dílu užívá pomalé tempo, zpravidla adagio, mollová tónina i celkově meditativní charakter. Benedictus mělo v 18. století zpravidla sólistickou podobu, ačkoliv J. J. Fux často užíval i sbor.³³⁷

Rozsahem se tato část mohla poměrně výrazně lišit. Od pouhých 7 taktů (CZ Pkřiž XXXV A 101) po 38 taktovou sólovou árie pro alt (VIII B 22). V takovém případě užíval Caldara jako koncertantní nástroje buď pozoun, viz VIII B 22, nebo housle.³³⁸

Poslední samostatnou částí je v rámci Benedictus „Hosanna in excelsis Deo“. M. Thalhammer se tímto příliš nezabývá, pouze jednou větou shrnuje, že po Benedictus bývá doslovně přejato „Hosanna (I)“ ze Sanctus: „*Das »Osanna« wird nach dem Benedictus vom Sanctus wörtlich übernommen.*“³³⁹ Popisované podobě odpovídá z analyzovaných mší pouze VIII B 22. Jinak je tomu ovšem u CZ Pkřiž XXXV A 101 a CZ Pkřiž XXXV A 92. V obou případech je „Hosanna (II)“ zcela nově zkomponovanou imitační částí, která nikterak nesouvisí s předchozí. Na podobný problém poukazuje i Bruce Mac Intyre. Na základě vlastního výzkumu konstatuje, že většina autorů užívala stejné zhudebnění obou „Hosanna“ buď ve zcela stejné podobě, nebo s nepatrně pozměněnou podobou. Naopak skladatelů, kteří preferovali odlišné zhudebnění, bylo méně.³⁴⁰ V souvislosti s tím taktéž podotýká, že se v případě opakujícího se „Hosanna“ jednalo o pozůstatek starší kompoziční praxe: „*Throughout the period most composers continue the old practice of reusing »Osanna I« for »Osanna II«.*“³⁴¹ Lze tedy konstatovat, že Caldara nebyl v tomto ohledu striktně zaměřen a že užíval obou principů. Příslušná podoba zhudebnění zcela jistě souvisela s podobou liturgie. V tomto ohledu nám však chybí potřebné množství informací, než abychom mohli konstatovat přesné principy, viz závěr. Podcenit však ani nelze jeho vlastní snahu vyhnout se stereotypní podobě zhudebnění.

³³⁵ SHERR, Richard, Sanctus, in: SADIE, Stanley (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 3, Macmillan Publisher 2001, s. 246-247.

³³⁶ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 468.

³³⁷ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 177.

³³⁸ Tamtéž, s. 49.

³³⁹ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 50.

³⁴⁰ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 438, 445.

³⁴¹ Tamtéž, s. 475.

3.4.6 Agnus dei

Posledním dílem hudební složky mše je Agnus dei. Text se skládá ze tří invokací k beránku božimu, v podstatě se jedná o prosbu o milosrdenství a klid duše.³⁴² Co se týče konkrétně Caldary, uvádí M. Thalhammer dvě základní podoby. V prvním případě začíná samostatný sólový hlas s oslovujícím textem „Agnus dei“. Tomu následně odpovídá sbor s prosebným „Miserere“, druhá možnost je v opačném pořadí.³⁴³ Z analyzovaných mší jí odpovídá CZ Pkříž XXXV A 92. „Agnus dei“ zazní ve sborové imitační sazbě v tutti obsazení (takt 809-813), následující „Misere“ má podobu sólistického imitačního úseku (takt 814-815). Stejný princip je zachován i u následujících invokací, pouze s tím rozdílem, že po třetím „Agnus“ následuje samostatná závěrečná fuga „Dona nobis pacem“. Stejnou podobu nalezneme i u Donbergerovy mše CZ Pkříž XXXV A 79.

V případě CZ Pkříž XXXV A 101 je vnitřního kontrastu dosaženo nejenom střídáním sólistů se sborem, ale rovněž sazby a metra. První „Agnus dei“ je zhudebněno ve sborové homofonně-aklamační sazbě, následující „Miserere“ je v kontrastu s předchozím imitační. Tento úsek zároveň představuje samostatnou část uzavřenou z obou stran dvojitou čarou. Následující druhé a třetí „Agnus“ jsou v odlišném metru a obsazení vůči předchozímu. Ovšem i zde je odlišeno „Agnus“ od „Misere“ pomocí rozdílné sazby.

V případě mše VIII B 22 se objevuje zcela jiná podoba, než v předchozích dvou případech. Každý ze tří úseků textu je zhudebněn odlišným způsobem, první dva sólisticky, třetí sborově. Za pozornost stojí, že každé „Miserere“ má poněkud odlišnou podobu. V prvním případě je zvýrazněno pomocí rozsáhle 3 a ½ taktové koloratury zabírající téměř polovinu celého úseku, v druhém pak sylabickým dvojnásobným zopakováním. Spíše než ustálená podoba formálního rozčlenění textu, na které poukazuje Thalhammer, se projevila snaha o kontrast mezi jednotlivými úseky. Caldara však pro jeho dosažení užívá u každé mše jiných kompozičních prostředků.

Poslední částí uzavírající celou mši je fuga „Dona nobis pacem“, což odpovídá tehdejší dobové konvenci.³⁴⁴ Podle M. Thalhammera Caldara převážně používal zhudebnění převzaté z předchozí části „Kyrie II“.³⁴⁵ Tomu odpovídá jak VIII B 22, tak Donbergerova mše CZ Pkříž XXXV A 79. V některých případech se může na místě „Dona nobis pacem“ objevit fuga z jiné části, konkrétně „Cum sancto spiritu“. Thalhammer to dokumentuje na příkladu

³⁴² MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 559.

³⁴³ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 50.

³⁴⁴ RIEDEL, Friedrich W., (cit. v pozn. 31), s. 177.

³⁴⁵ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 50.

mše *In spe resurrectionis*, stejná podoba se objevila ovšem i u původního znění analyzované *Missy Venerationis*, viz kapitola II. Pouze pro zajímavost lze uvést, že se v obou případech shoduje znění předpisu „*Il finale del Gloria servirá per il Dona nobis pacem*“.³⁴⁶ Tato skutečnost mimo jiné dokazuje, že Thalhammer pravděpodobně neprostudoval všechny Caldarovy mešní kompozice, které uvádí v rámci soupisu své práce.

³⁴⁶ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 50.

3.5 Závěr

Analýza vybraných Caldarových mší vzbudila nové otázky týkající se vztahu mezi vlastní podobou každé kompozice a její funkcí v rámci liturgie. Z literatury i předchozího rozboru vyplývá, že při samotném komponování se skladatelé sice řídili určitými ustálenými schématy, zároveň však měli poměrně volné pole působnosti pro svoji tvorbu. Otázkou konvence bylo například užívání fugy na závěr každého dílu, volba koncertantních nástrojů,³⁴⁷ či výběr kompozičních prostředků pro zhudebnění některé z částí, například „Crucifixus“, viz výše. V tomto směru si jsou jak Caldarovy mše, tak kompozice jeho vídeňských současníků i následovníků vzájemně podobné, viz Riedel, Mac Intyre.

Každá z analyzovaných mší ovšem není zcela shodná s ostatními, a to i přes společné znaky. První rozdíl nalezneme v délce jednotlivých částí a celých kompozic, viz tabulka.

Mše	Díl	Délka dílu (takty)	Délka celé mše (takty)
CZ Pkřiž XXXV A 101	Kyrie	137	682
	Gloria	209	
	Credo	190	
	Sanctus	21	
	Benedictus	54	
	Agnus Dei	71	
CZ Pkřiž XXXV A 92	Kyrie	185	860
	Gloria	349	
	Credo	216	
	Sanctus	22	
	Benedictus	34	
	Agnus Dei	54	
CZ Pkřiž XXXV A 79 (Donberger)	Kyrie	170	915
	Gloria	316	
	Credo	269	
	Sanctus	24	
	Benedictus	63	
	Agnus Dei	73	

³⁴⁷ V konkrétním případě vídeňských autorů první poloviny 18. století se velice často jedná o pozoun, viz: SPÁČILOVÁ, Jana, (cit. v pozn. 29), s. 60.

VIII B 22	Kyrie	213	962
	Gloria	390	
	Credo	181	
	Sanctus	20	
	Benedictus	48	
	Agnus Dei	110	

Tabulka délky analyzovaných velkých mší

Porovnáme-li nejdelší, VIII B 22, s nejkratší, CZ Pkříž XXXV A 101, zjistíme, že rozdíl činí celých 280 taktů, což není zcela nezanedbatelný počet, čímž se výrazně liší i délka trvání obou kompozic. Velký rozsah díla VIII B 22 je zapříčiněn délkou prvních dvou dílů Kyrie a zejména Gloria, zatímco ostatní jsou již srovnatelné s ostatními, viz tabulka. V případě Kyrie představuje nejdelší část fuga „Kyrie II“ (95 taktů), což je v průměru dvojnásobek oproti ostatním.³⁴⁸

V části Gloria činí rozdíl v průměru cca 60 taktů, vnitřní členění však zachovává standardní podobu. Podobně jako ostatní obsahuje celkem 9 částí, které jsou však v průměru delší než v ostatních případech. Velká pozornost je věnována především sólistickým pasážím, jak ariím pro jeden hlas, tak duetům, viz příloha č. 4, což je jedním z hlavních znaků slavnosti, jak bylo již uvedeno výše.³⁴⁹

Poměrně krátké Credo, které je jinak textově nejobsažnějším dílem z celého mešního ordinária, je dáno naopak převahou sborových pasáží v homofonně-sylabické sazbě nad sólistickými. Ty navíc nejsou tak rozsáhlé jako v předchozím případě. Zmiňovaná podoba jen potvrzuje závěry Bruce Mac Intyry, že tento díl nebyl zdaleka tak důležitý jako Gloria, proto jeho zhudebnování, mimo „Crucifixus“ a „Et resurrexit“, nebyla věnována tak velká pozornost.³⁵⁰ Podobná situace je i v případě Sanctus, Benedictus a Agnus dei. Ve všech těchto případech byla délka zhudebnění přizpůsobována dalším liturgickým úkonům: „*Undoubtedly the Credo, Sanctus, and Agnus Dei were proportionally smaller so as not to impede momentum of that part of the service*“.³⁵¹

Ne zcela objasněna zůstává podoba jednotlivých dílů mešního ordinária v souvislosti s úlohou hudby v rámci liturgie. Jako příklad uveďme mši CZ Pkříž XXXV A 92, kde Caldara užívá dvakrát před slovy „mortuos“ a posléze „mortuorum“ dramatickou generální

³⁴⁸ Pozn.: pro srovnání délky stejné části u ostatních analyzovaných mší: CZ Pkříž XXXV A 101 (39 taktů); CZ Pkříž XXXV A 92 (47 taktů – včetně uvodního tutti); CZ Pkříž XXXV A 79 (52 taktů)

³⁴⁹ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 44.

³⁵⁰ MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 322.

³⁵¹ Tamtéž, s. 111.

pauze („*abruptio*“). U ostatních analyzovaných kompozic však tuto podobu nenalezneme, nejedná se tedy o zcela mechanicky užívaný prvek. Proč je tomu právě v tomto případě, nejsme v tuto chvíli schopni zodpovědět. Vyloučit samozřejmě nelze ani Caldaryův záměr motivovaný vlastními estetickými pohnutkami. Právě takovéto momenty ovšem tvoří nápadné rozdíly mezi jednotlivými kompozicemi. Jak poukázal Bruce Mac Intyre, hledat odpověď na otázku takového charakteru není vůbec snadné, ne-li zcela nemožné: „*The degree of solemnity, the time allotted for performance, the available performers and soloist, and other local conditions must have influenced many compositional decisions. Unfortunately information about such details remain scarce and often cannot be directly related to specific Masses and their designs.*“³⁵²

Porovnáme-li podobu velkých a malých mší, lze, mimo uvedených obecných charakteristik, poukázat na skutečnost, že mše „*mediocre/breves*“ bývají v mnohých místech zajímavější především harmonicky. Omezená instrumentace sice z jedné strany nenabízí takovou možnost efektního vyobrazení slavnostních tutti pasáží, na druhou stranu buď samotné smyčce, nebo společně s pozouny, umožňují užití mnohem širšího spektra zejména mollových tónin, dále i rychlejší modulace mezi nimi. S ohledem na „*hutně*“ přezpívávaný text v rámci všech dílů se v těchto místech stává harmonie jedním z hlavních prostředků pro dosažení kontrastu mezi jednotlivými úseky textu. Na druhou stranu zde však oproti velkým mším nalezneme pouze málo, nebo v případě mší „*breves*“ dokonce žádné virtuózních pasáže, které jsou naopak posluchačsky velice zajímavé, neboť umožňují skladatelům uplatnit svoji melodickou invenci a zpěvákům pěveckou virtuozitu.

V žádné ze všech analytických prací, které jsem měl možnost doposud prostudovat, ani jeden z autorů doposud nevěnoval příliš velkou pozornost volbě motorytmického vzorce zvoleného pro zhudebnění konkrétní části mše. Tato skutečnost by ovšem mohla souviset se snahou nejenom Caldary o co nejsuggestivnější zhudebnění určité části liturgického textu. Ačkoliv není možné se tímto aspektem obsáhleji zabývat, domnívám se, že je nutné alespoň okrajově poukázat na nové problémy a pohledy, které s sebou přináší.

Ideově lze vyjít z proslulé učebnice kompozice Johanna Matthesona *Der vollkommene Capellmeister*. V kapitole pojednávající o způsobu tvoření rytmu se Mattheson zabývá paralelou mezi poezií a hudbou. V případě poezie je základem rytmu střídání krátkých a dlouhých slabik, které jsou uspořádány do frází („*Füsse*“). Zcela stejný princip platí pro hudbu: „*Was die Füße in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Füße nennen wollen, weil der Gesang gleisam auf*

³⁵² MAC INTYRE, Bruce C, (cit. v pozn. 178), s. 122.

*ihnen einhergehet.*³⁵³ Bylo by možné samozřejmě v tuto chvíli namítnout, že je tento systém využitelný pouze pro ryze instrumentální hudbu, kde není ovlivněn rytmický tok textem. Pro lepší vysvětlení lze využít práci M. Thalhammera, který se, bohužel však pouze okrajově, zabýval touto problematikou. Z jeho výkladu vyplývá, že konkrétně Caldara vycházel právě z ryze instrumentálního chápání hudby. Thalhammer to dokazuje na způsobu tvoření základních rytmických „buněk“, které jsou na sebe navzájem napojeny, čímž je následně dosaženo celistvé fráze. Liturgický text je tak podložen až posléze: *„Einer solchen primär musikalischen, dem instrumentalen Bereich entlehnten Formung paßt Caldara den liturgischen Text. [...] zwingende Verbindung des motivisch-klanglichen Ablaufs, wird die Darstellung des liturgischen Textes so den rein musikalischen Strukturkomponenten untergeordnet.“*³⁵⁴ Na základě uvedeného citátu se domnívám, že by bylo možné využít metroritmický aspekt jako jeden z dalších relevantních pohledů při vlastní analýze a aplikovat tak i Matthesonovu charakteristiku afektů, které s sebou přináší.³⁵⁵ Pro ilustraci uveďme příklad využití kráčivého rytmu, který se objevuje buď v 3/2 („*Molossus*“), nebo i celém metru („*Spondaerus*“).³⁵⁶ Podobu užití „*Molossu*“ u Caldary viz obrázek č. 62.

³⁵³ MATTHESON, Johann, RAMM, Friederike (Hrsg.), *Der vollkommene Capellmeister, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Praha 2008, s. 253.

³⁵⁴ THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 31.

³⁵⁵ MATTHESON Johann, (cit. v pozn. 353), s. 253-262.

³⁵⁶ Tamtéž, s. 261-262.

Obrázek č. 62

Ukázka podoby *Molossu* s textem „Miserere“ u mše CZ Pkříž XXXV A 101

Mathesson tento metroritmický vzorec charakterizuje takto: „Der *Molosuss*, welcher seinen Nahmen von einer schweren Arbeit oder von einer Feld-Schlacht, [...], herführet, had drey lange Klänge, und drücket ein Schwierigkeit, oder was mühseliges ziemlich wol aus.“³⁵⁷ *Molosuss* tedy s sebou přináší důstojný, vážný či svízelný afekt, čemuž odpovídá i obsah textu „Misere nobis“. Ne všechny rytmické fráze jsou však tak snadno rozpoznatelné, v čemž může spočívat i nebezpečí při aplikaci v rámci analýzy, na což poukazuje i samotný Mathesson. Vedle základních 26 vzorců, které uvádí, se mohou objevit i další modifikace či míšení několika rytmů dohromady. „Das wären nur 26 rhythmische Klang-Füsse, welche in ihrer Verwechslung und Vermischung fast unendliche Veränderungen hervorbringen.“³⁵⁸

Další otázkou je možná podoba u drobných mší „breves“ či „mediocres“, kde je mnohem rychlejší střídání jednotlivých hudebních složek, včetně rytmu, v souvislosti se snahou o co nejstručnější přezpívání textu, viz výše.

Další problematika, která není doposud u Caldarových mší zpracována, se týká hudebně rétorických figur. Blíže se jí nezabýval ani M. Thalhammer. V analytických pojednáních,

³⁵⁷ MATTHESON Johann, (cit. v pozn. 353), s. 262.

³⁵⁸ Tamtéž, s. 266.

kteřá byla prostudována, si autoři zpravidla všímají symbolického směřování melodie nad slovy „ascendit“ a „descendit“. Za pozornost stojí, že jsou tyto charakteristické postupy užívány i u malých mší, a to nejenom u Caldary, ale i u dalších jeho následovníků, včetně J. G. Donbergera, viz níže. Zmiňovaná skutečnost dokazuje, že se jednalo o všeobecně zavedenou kompoziční praxi. Jako výchozí by v tomto ohledu mohl sloužit zmiňovaný katalog díla J. G. Donbergera, kde se na základě analýz více jak padesáti jeho mší uvádí systematický přehled pravidelně se opakujících rétorických figur.³⁵⁹

Výsledky Hugova výzkumu nás přivádí k dalšímu bodu analýzy, kdy byla porovnávána mše J. G. Donbergera, CZ Pkřiž XXXV A 79, se třemi Caldarovými kompozicemi stejného druhu. Původním záměrem bylo přispět k řešení sporného autorství díla, tato otázka však již byla vyřešena v rámci katalogu, viz kapitola II. Na základě analýzy a komparace lze konstatovat, že Donbergerova mše CZ Pkřiž XXXV A 79 stylově nejenom zcela zapadá do kontextu vídeňské éry první poloviny 18. století,³⁶⁰ ale v některých případech se dokonce i podobá Caldarovi. Pro příklad porovnejme podobu tématu fugy „Kyrie II“ u Donbergera a Caldarovy fugy CZ Pkřiž XXXV A 101, viz obrázek č. 63, 64.



Obrázek č. 63
Ukázka tématu fugy „Kyrie II“ Donbergerovy mše CZ Pkřiž XXXV A 79



Obrázek č. 64
Ukázka tématu fugy „Kyrie II“ Caldarovy mše CZ Pkřiž XXXV A 101

Obě témata jsou stejně dlouhá, rytmicky rozčleněná, navíc směřující sestupným pohybem ke stejnému tónu. U Caldary zaznamenáváme ještě nápadné rytmické ozvláštňení pomocí šestnáctin a zvukově výrazného skoku malé septimy fis-e². Je však nutné zohlednit, že se v případě Donbergera s určitostí jedná o jednu z jeho raných kompozic, kdy mohl být ještě pod značným Caldarovým vlivem. Tato skutečnost taktéž vysvětluje, proč mohlo dojít k záměně v autorství.³⁶¹

³⁵⁹ Pozn.: S ohledem na skutečnost, že Donberger ve svých kompozicích vychází z modelu vídeňského „Reichstillu“, zejména z Caldary, považuji za relevantní vyjít nejprve z výsledků analýz jeho skladeb a pokusit se je zpětně aplikovat i na jeho předchůdce. Viz: HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd. 1, s. 432-436.

³⁶⁰ Pozn.: u této mše je splněno všech šest stylových znaků, které uvádí ve práci F. Riedel, viz úvod.

³⁶¹ Pro srovnání viz: HUG, Raimund, (cit. v pozn. 190), Bd. 1, s. 431.

Pokud bych se měl pokusit alespoň rámcově charakterizovat, co považuji u Caldary za výjimečné, byla by to především jeho melodická invence doplněná o mistrnou harmonii a rytmickou pestrost. Porovnáme-li některou Caldarovu mši s dílem stejného druhu, například J. J. Fuxe, nelze si nevšimnout rozdílů v celkové dynamičnosti díla. Ačkoliv si Fux zcela osvojil italský kompoziční styl, působí přesto jeho skladby poněkud „těžkopádně“. Díla, se kterými jsem se měl doposud možnost seznámit, ve mně přes všechno jeho mistrovství nevzbuzují dojem takové spontánnosti a přirozenosti, jako v případě Caldary. Ačkoliv by si tato otázka zasloužila taktéž vlastní výzkum, lze konstatovat, že Caldara byl oproti Fuxovi schopen organičtějšího zacházení s vlastním hudebním materiálem. Jedním z výrazných prvků je již zmiňovaná práce s rytmem, viz obrázek č. 65.

The image shows a musical score for the Mass VIII B 22, 'Domine Deus Pater'. The score includes parts for Tbn. 1, Tbn. 2, Timp., Vln. I, Vln. II, S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The vocal parts have lyrics in Latin: 'De-us Pa-ter o-mni-po-tens'. The instrumental parts feature a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes.

Obrázek č. 65

Ukázka úseku „Domine Deus Pater“ mše VIII B 22

Tečkovaný rytmus zde ozvláštňuje gradační sekvenční postupy v prvních houslích a následně i obou pozounech, čímž se ve výsledku umocňuje slavnostní ladění celé části. Výsledný zvukový efekt je navíc umocněn rychlým tempem.

V kontextu mešních kompozic nelze opomenout, že se svého druhu jednalo sice o funkční hudbu, ovšem s pevně danou dramatickou funkcí v rámci liturgie, viz úvod. Tomu taktéž odpovídají především velké Caldarovy mše, které byly v této práci analyzovány. Podoba zhudebnění některých částí má zcela odlišnou podobu, liší se i množstvím použitých

výrazových prostředků. Tato skutečnost dokazuje, že Caldara byl schopen zhudebnit stejný text v mnoha podobách, aniž by se dopouštěl jakékoliv schematičnosti, navíc při zachování požadovaných parametrů. Do jaké míry musel přizpůsobit podobu svých kompozic dvorské tradici, zůstává otázkou. Částečnou odpověď by v tomto ohledu mohlo poskytnout srovnání jeho mší z předvídeňského období s díly napsanými již pro císařské bohuslužby.

Analýza vybraných mešních kompozic prokázala několik skutečností. Zaprvé to jsou některé nepřesnosti v práci M. Thalhammera, zejména co se týče charakteristiky ryze caldarovských kompozičních znaků z pohledu makrostruktury. Ty se díky práci F. Riedela následně projeví jako všeobecně platné i pro další vídeňské autory první poloviny 18. století. Důvod pro tuto skutečnost spatřuji v metodickém založení Thalhammerovy práce, které vychází z tvrzení W. F. Kortehe: „*Alle Forschung muß vom Einzelwerk ausgehen.*“³⁶² Thalhammer se totiž podrobněji nezabývá vnější podobou jednotlivých mší, ale snaží se postupně analyzovat jednotlivé složky několika vybraných Caldarových mší, od stavby melodie až po harmonické kadence.

Oproti tomu se F. Riedel i Bruce Mac Intyre v souladu se zaměřením svých prací snaží o co nejširší postihu všeobecně platných zásad na základě plošných analýz, které zohledňují širší dobové chápání hudby, co by nedílné součásti liturgie. Bohužel, ani v tomto ohledu nemáme doposud dostatek informací, které by nám umožnily přesněji vysvětlit tyto vztahy na konkrétním materiálu, a to nejenom v prostředí vídeňského dvora, ale i na pražských kůrech, kde se tyto skladby také provozovaly. Z tohoto důvodu zůstává tato otázka otevřena pro další výzkum.

³⁶² THALHAMMER, Manfred, (cit. v pozn. 6), s. 10.

Závěr - shrnutí

Práce, věnovaná mešní tvorbě Antonia Caldary v Praze, je tématicky rozdělena do tří kapitol, z nichž se každá zabývá touto oblastí jeho tvorby z různých úhlů pohledu. Z tohoto důvodu je sice obtížnější shrnout jednotlivé aspekty výzkumu do jednotného závěru, na druhou stranu toto pojetí nabízí poměrně komplexní pohled na zkoumané kompozice jak v historickém, tak i ryze hudebním kontextu. První kapitola je svým charakterem nejobecnější. Snahou bylo zmapovat a vyhodnotit dosavadní stav bádání o Caldarově mešní tvorbě u nás a částečně i v zahraničí. Pro získání lepší představy o významu českých pramenů vznikl pracovní soupis³⁶³, s jehož pomocí bylo následně vybráno šest kompozic pro bližší zkoumání v rámci druhé kapitoly.

Na základě tohoto výzkumu lze české sbírky, zejména pražské, vyhodnotit jako zcela klíčové pro výzkum Caldarovy mešní tvorby. Sečteme-li počet všech jeho dochovaných mší pocházejících původně pouze z pražských kostelů a chrámů, dojdeme k úctyhodnému číslu 109. Úplný prim mezi všemi pak hraje křížovnická hudební sbírka, kde se dodnes zachovalo 53 Caldarových mší.³⁶⁴ Výzkum této problematiky tedy nemůže pokračovat, pokud nebude náležitým způsobem zpracován celý tento fond. K tomu se alespoň částečně snaží přispět i tato práce. S potěšením snad můžeme konstatovat, že přístupnost křížovnického archivu a spolupráce s tímto řádem v oblasti výzkumu mešní tvorby Antonia Caldary se v současné době začala pozitivně rozvíjet. Lze jen doufat, že v tomto ohledu nedojde v budoucnu k nepředvídanému zvratu.

V rámci caldarovského bádání jsou v současnosti činěny pokroky, zároveň však nelze hovořit o koncentrovaném institucionálně zastřešeném výzkumu.³⁶⁵ Nové objevy a pojednání mají většinou podobu dílčích specializovaných studií či příspěvků z konferencí. Tento stav není, vzhledem k roztroušené a obsáhlé pramenné základně, příliš udivující, svoji roli hraje i časová náročnost, kterou si práce takového druhu vyžaduje. Mimo jiné se tímto potvrzují

³⁶³ Pozn.: Od původního záměru zařadit soupis do vlastní práce bylo nakonec odstoupeno, zejména z důvodu velkého rozsahu a kompletnosti, neboť jej bude do budoucna nutné průběžně aktualizovat. Hlavními zdroji při jeho sestavování totiž byly databáze RISM a SHK. Z tohoto důvodu zde nejsou zařazeny další hudebniny ze sbírek, které nejsou buď zkatologizovány, nebo obsaženy v některé z databází. Soupis sice umožnil lépe vyhodnotit české prameny v evropském kontextu, na druhou stranu je nutné jej chápat především jako pomůcku, nikoliv hlavní cíl práce. Dále by bylo nutné soupis porovnat s pracovní verzí katalogu Caldarovy mešní tvorby dr. Spáčilové a případně doplnit o její poznatky. To nebylo možné především z časových důvodů. Do podoby mnou sestaveného soupisu je možné nahlédnout v elektronické podobě. Jeho dokončení považuji za možné pouze po průzkumu dalších zejména zahraničních pramenů ve spolupráci s dr. Spáčilovou.

³⁶⁴ Pozn.: Včetně duplikátů. Stanovený počet se však může změnit, viz kapitola I.

³⁶⁵ Pozn.: Alespoň podle dostupných informací se nepodařilo doposud vypátrat, že by existovala instituce v podobě centra či specializovaného pracoviště výzkumu života a díla Antonia Caldary, a to ani u nás, ani v zahraničí.

slova Angely Romagnoli, která již před lety zdůraznila nutnost široce založené mezioborové spolupráce. Pokud k tomu nedojde, není možné vyřešit mnoho doposud nezodpovězených otázek, zejména co se týče komplexního zhodnocení českých pramenů a jejich zasazení do evropského kontextu.³⁶⁶

Můžeme předpokládat, že se Caldarova hudba u nás provozovala i mimo Prahu. Přesto, s výjimkou oseckého kláštera, se dochované záznamy vztahují buď k pozdějšímu období, kdy jsou patrné již odlišné repertoárové nároky, nebo se nedochovaly vůbec. Ve hře taktéž zůstává otázka provozovacích možností jednotlivých kůrů. Ne všechny dochované kompozice se zde totiž musely provádět.³⁶⁷ Sbírký Strahovského kláštera dokazují, že zájem o Caldarovu hudbu u nás přetrval, alespoň místně, ještě hluboko do 19. století. I toto téma však ještě čeká na vlastní specializovaný výzkum.

Bohužel se nepodařilo dokázat, z jakých zdrojů byly jednotlivé opisy pořizovány. Mimo spojení K. K. Gayer - Balthasar Knapp hrály v tomto ohledu klíčovou roli zcela určitě i arcibiskupové Michael Friedrich Althann a Jan Rudolf Sporck. Mimo přípisů na některých hudebninách nám však chybí dostatek potřebných informací, abychom mohli lépe zhodnotit význam těchto osobností pro rozvoj pražského hudebního prostředí první poloviny 18. století.

V případě křížovníků lze předpokládat vlastní cesty pro získávání nových kompozic prostřednictvím řádových klášterů a konventů, které během 17. a zejména v první polovině 18. století vznikaly po celém území tehdejší habsburské monarchie, včetně Vídně. Intenzitu a výběr skladeb při budování místní hudební sbírky pravděpodobně ovlivňovala skutečnost, že pražský konvent byl centrem řádu, viz kapitola I.

V druhé kapitole je pomocí vnější a vnitřní kritiky šesti vybraných pramenů zkoumána jak vlastní podoba pramenů, tak možná vazba mezi nimi. Co se týče možného propojení mezi jednotlivými sbírkami, nelze vzhledem k současnému stavu bádání dojít k jednoznačným závěrům. Chybí nám totiž přesná představa o jejich budování, vlastní datace hudebnin je navíc podstatně ztížena nedostatečnými informacemi jak o papíru, tak opisovačích, viz kapitola II. Ne zcela spolehlivé jsou i metody vlastního paleografického výzkumu, zejména co se týče vztahu mezi ryze notovým a běžným zápisem.

³⁶⁶ ROMAGNOLI, Angela: (cit. v pozn. 25), s. 297.

³⁶⁷ Pozn.: Tomáš Lavický mne v tomto ohledu informoval o svém výzkumu kontrafakt árií z oper Josefa Myslivečka, kde se prokázalo, že se na venkovských kostelních kůrech objevily v souvislosti s rušením pražských kostelů. Noty byly sice velice výhodně zakoupeny, ovšem bez reálné možnosti provedení. Zprvu bylo tedy repertoárové zastoupení venkovských kůrů matoucí ve vztahu k předpokládané úrovni hudebního provozu. Stejný problém by tedy mohl nastat i u Antonia Caldary.

Děkuji zároveň tímto Tomáši Slavickému za velice cenné rady a upozornění na tento možný aspekt výzkumu.

Další problém v tomto ohledu souvisí s faktem, že se ve většině případů nedochovalo dostatečné množství opisů, které bychom mohli vzájemně porovnat. Příklad mše CZ Pkříž XXXV A 101 je v tomto ohledu spíše výjimkou, ale zároveň nabízí největší množství zajímavých problémů i zjištění. Celkově však větší pozornost budí dílčí otázky, které vyvstávají z podoby vlastního hudebního materiálu, například změny v obsazení, úpravy dílčích částí atd. Pro získání komplexnější představy je třeba pracovat i s dalšími zahraničními opisy, kde lze předpokládat přímou vazbu na Prahu, jako například u drážďanské sbírky Jana Dismase Zelenky, kde se dochovalo mimo jiné devět Caldarových mší.³⁶⁸

Zcela neprobádanou zůstává otázka záznamů o provedení, které se dochovaly na některých hudebninách. Porovnání dat s údaji v římském misálu i s prací F. Riedela neprokázalo vždy jasnou souvislost. Mohlo se tak jednat jak o události v souvislosti se svátky v rámci liturgického roku, tak pouze s lokálním děním či konkrétním kůrem. Bohužel nemáme v tomto ohledu dostatek informací, čímž se ovšem i komplikuje výzkum recepce Caldarovy mešní tvorby v Praze v 18. století, a tedy i zhodnocení jeho dobového významu u nás.

Je na místě uvést, že význam Antonia Caldary pro české hudební prostředí je obtížné zhodnotit bez podrobné stylové analýzy a následného srovnání s dalšími autory, jako byli Jan Zach, Šimon Brixí, František Xaver Brixí aj. Postižení skutečných caldarovských fines je v případech jeho mešních kompozic ovšem zkomplikováno společnými stylovými znaky, kterými se řídili i další skladatelé působící u vídeňského dvora, viz 6 základních společných bodů F. Riedela. Opomenout nelze ani vliv autorů tzv. neapolské školy (A. Scarlatti, L. Leo, G. B. Pergolesi, F. Durante aj.), jejichž díla jsou taktéž v našich archivech dochována v hojném počtu. Některými otázkami se sice již zabýval Otakar Kamper, stále ovšem nedisponujeme v tomto ohledu jednoznačnými závěry. K vlastní stylové analýze je však možné přistoupit až po zmapování vlastní pramenné základny a vyřešení mnoha neznámých, včetně otázek autorství. Práce takového zaměření vyžaduje poměrně hlubokou znalost celého dobového hudebního kontextu, což je možné získat pouze letitým a systematickým studiem.

Doufám, že tato práce bude přínosem a zároveň snad i inspirací pro další badatele zabývající se obdobnou problematikou. Tvorba Antonia Caldary jako taková ve své době zcela jistě představovala, a stále představuje, jednu ze špičkových produkcí vůbec, která by si v současnosti zasloužila zcela určitě mnohem větší pozornost jak odborné, tak i laické veřejnosti.

³⁶⁸ HHORN, Wolfgang, KOHLHASE, Thomas, *Zelenka-Dokumentation, Quellen und Materialien*, Bd. 1, Breikopf & Härtel-Wiesbaden 1989, s. 49-53.

Soupis použité literatury

Soupis obsahuje pouze výčet použitých oficiálně vydaných publikací (slovníky, časopisy, monografie aj.). Na jednotlivé prameny (dopisy, dokumenty, inventáře aj.) je odkazováno průběžně v textu. Literatura je řazena abecedně podle jmen autorů.

- BACCIAGALUPPI, Claudio, *Rom, Prag, Dresden, Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 14, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Praha 2010.
- BERGER, Rupert, *Liturgický slovník*, Vyšehrad 2008.
- DLABACŽ, Johann Gottfried, Oettel Mathias, in: Paul Gergner (Hrsg.), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Drei Bände in einem Band, Georg Loms Verlag 1973.
- EINEDER, Georg, *Monumenta charta papyraceae historiam illustrantia*, The ancient paper-mills of the formel astro-hungarian empire and their watermarks, sv. VIII, Hilversum Holland 1960.
- EITNER, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, sv. 3, Lipsko 1900.
- FLOTZINGER, Rudolf (Hrsg.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, Wien 2005.
- FUKAČ, Jiří, *Křižovnický hudební inventář*, Doktorská práce, Brno 1959.
- HELFERT, Vladimír, *Hudba na Jaroměřickém zámku*, Praha 1924.
- HELFERT, Vladimír, Ehrenhardt, ?, v: Černušák Gracián, Helfert Vladimír (ed.), v: *Pazdírkův hudební slovník naučný II*, sv. 1 osobní část, Brno 1937.
- HOCHRADNER, Thomas, *Messe und Motette*, in: Leuchtman Horst, Mauser Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Laaber 1998.
- HOCHRADNER, Thomas, Fux, Joahann Joseph, in: Finscher, Ludwig von (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 7 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 2002.
- HORN, Wolfgang, KOHLHASE Thomas, *Zelenka-Dokumentation, Quellen und Materialien*, Bd. 1, Breikopf & Härtel-Wiesbaden 1989.
- HUG Raimund, *Georg Donberger (1709-1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, Bd. 1, 2 in: Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Kirchenmusikalische Studien*, Bd. 5, Sinzig 2007.
- JAKUBCOVÁ, Alena, Romagnoli Angela, Kroupa, Jiří K. (ed.), *Kritika hudebního textu, Metody a problémy hudební filologie*, KLP Praha 2001.
- JANOVKA, Tomáš Baltazar, Matl Jiří (překl.), *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae sv. 1, Praha 2006.
- JONÁŠOVÁ, Milada, *Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737-1756*, *Hudební věda*, roč. 38, 2001.
- KAMPER, Otakar, *Hudební Praha XVIII. věku*, Melantrich Praha 1926.
- KAMPER, Otakar, *Kniha památní na sedmisetleté založení českých křižovníků s č. hv. (1233-1933)*, Praha 1933.
- KIRKENDALE, Ursula, Antonio Caldara: *Life and Venetian-Roman oratorios*. Revise and translated by Warren Kirkendale, Firenze 2007.
- LÉBL, Vladimír (ed.), *Hudba v českých dějinách*, Praha 1989.
- KORONTHÁLY, Vladimír, *Hudební sbírka Kryštofa Gayera*, Diplomová Práce Universita Karlova v Praze, 1977.
- KRAUS, Felix, *Biographie des. k. k Vice-Hof-Kapellmeister A. Caldara*, disertační práce, Wien 1894.

- Kolektiv autorů, *Slánské rozhovory 2008, Piaristé*, Slaný 2009.
- LECOUVET, J., *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis*, Tournai 1937.
- LEUCHTMANN, Horst, MAUSER Siegfried, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, Messe und Motette, Laaber 1998.
- LIESS, Andreas, *J. J. Fux, ein steirischer Meister des Barock, nebst Verz. Neuer Werkfunde*, Wien 1947.
- MAC INTYRE, Bruce C, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*, Studies in Musicology, No. 89, Ann Arbor, Michigan 1986.
- MANDYCZEWSKI, Eusebius (Hrsg.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, roč. XIII, Bd. 1, Wien 1906.
- MATTHESON, Johann, RAMM Friederike (Hrsg.), *Der vollkommene Capellmeister, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Praha 2008.
- MIKULÁŠEK, Jiří, ŽÁČKOVÁ, Michaela, KRUTSKÝ, Norbert (ed.), *800 let kláštera v Oseku. Slavnostní sborník/800 Jahre Klosteer Ossegg. Festchrift*, Cisterciácké opatství Osek a Spolek kláštera Osek 1996.
- LASHOFER, Clemens Anton, *Profesbuch des Benediktstiftes Göttweig, Zur 900-Jahr-Feier der Grundung des Klosters*, EOS Verlag Erzabtei st. Ottilien.
- PODLAHA, Antonín, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur*, Praha 1926.
- PRICHARD, Briana W., *Antonio Caldara, Essays in his life and times*, Scolar Press, Aldershot, England 1987.
- PRICHARD, Brian W., Caldara Antonio, in: Sadie Stanley (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 4, Macmillan Publishers 2001.
- PULKERT Oldřich, *Domus Lauretana Pragensia. Catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 1, 2, Praha 1973.
- RAMM, Friederike (Hrsg.), Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Neusatz des Textes und der Noten, Bärenreiter Studienausgabe, Kassel-Basel-London-New York-Praha 2008.
- RAMM, Friederike (Hrsg.), Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Bärenreiter Studienausgabe, Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001.
- RIEDEL, Friedrich W., *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 1, 2, München-Salzburg 1977.
- RIEDEL, Friedrich W., *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830, herausgegeben, kommentiert und mit Registern versehen von Friedrich W. Riedel*, Teil 1, 2, München-Salzburg 1979.
- ROMAGNOLI, Angela: 'Una musica grandiosa': Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech, In: VILÉM, Herold, PÁNEK, Jaroslav, ed.: *Baroko v Itálii, baroko v Čechách: Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem/Barocco in Italia, Barocco in Bohemia: Uomini, idee, forme d'arte a confronto*, Sborník příspěvků z italsko-českého symposia, Praha 2003.
- ROMAGNOLI, Angela, Caldara, Antonio, in: Finscher, Ludwig von (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 3 Personenteil, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag-Metzler-Stuttgart-Weimar 2000
- SHERR, Richard, Sanctus, in: Sadie Stanley (ed): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 3, Macmillan Publisher 2001
- SCHELLERT, Peter und Verena, Caldara Antonio, in: Schellert Peter-Schellert Verena (ed.), *Die Messe in der Musik*, Bd. 1, Arlesheim 1999.
- SPÁČILOVÁ, Jana, *Pro Choro Sacro Montano, Hudební sbírka ze Svatého Kopečku u Olomouce*, in: Acta musicologica, roč. 2005, č. 1.

- SPÁČILOVÁ, Jana, Vztah hudby a slova v chrámové hudbě vídeňského baroka na příkladu kompozice *Creda* Antonia Caldary, in: *Slovo a hudba jako strukturální-architektonický celok hudobného myšlenka 17. - 18. storičia. Zborník prispevkov z muzikologickej konferencie*, Súzvuk 2006.
- ŠTEFAN, Jiří, *Ecclesia metropolitana Pragensia*, sv. 1, 2, Praha 1983, 1985.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír, Kohout, Josef, v: Čenušák Gracián, Štědroň Bohumír, Nováček Zdenko (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963.
- THALHAMMER, Manfred, *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldara (um 1670-1736)*, disertační práce Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1971.
- VÁCHA, Štěpán - VESELÁ, Irena - VLNAS, Vít - VOKÁČOVÁ, Petra, *Karel VI. & Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*. Praha – Litomyšl, Paseka, NG v Praze, 2009.
- VESELÁ, Irena, *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723*, disertační práce, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2007.
- WALTHER, Johann Gottfried, RAMM, Friederika (Hrsg.), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001
- ZUMAN, František, *České filigrány XVIII. století*, Praha 1932.

