

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

DUCHOVNÍ HUDBA 18. STOLETÍ
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kristýna Perausová

Specializace v pedagogice, obor Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.

Plzeň, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 14. dubna 2014

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu práce Mgr. Vítu Aschenbrennerovi, Ph. D. za užitečné rady, poskytnutí materiálů a ochotu kdykoli poradit.

Obsah

1. Úvod	2
2. Charakteristika doby a vývoj duchovní hudby v Evropě	3
3. Zařazení duchovní hudby do hudebního života 18. století v Čechách, její vývoj a limity poznání	5
4. Liturgický rok	8
4.1 Historický vývoj	8
4.2 Liturgický rok v 18. století	12
4.3 Liturgický rok z hlediska hudebních produkcí.	13
5. Duchovní hudba	14
5.1 Duchovní hudba a hlavní představitelé této doby	14
5.2 Liturgická hudba (tradice kostelní katolické hudby)	17
6. Hlavní hudební útvary	18
6.1 Mše	18
6.2 Nešpory	21
6.3 Litanie	22
6.4 Rekviem	25
7. Závěr	26
8. Resumé	27
9. Bibliografické údaje:	28

1. Úvod

Lidé v dnešní době věnují pozornost většinou jinému druh hudby a takový skvost, jako je duchovní hudba 18. století, jde spíše stranou. V této době se objevují zvláště významné osobnosti, které dosahovaly hudební geniality. Kdo by neznal kupříkladu jméno Wolfgang Amadeus Mozart nebo Johann Sebastian Bach. Jejich díla jsou naprostým klenotem. Přesto přibývá stále více lidí, kteří se této hudbě straní. Mimo výše uvedené, notoricky známé skladatele, jež tvořili tak krásnou a obohacující hudbu, existovalo i mnoho dalších výborných a do dnes mnohými obdivovaných umělců.

Prvním, pro mě inspirujícím faktorem, který mi napomohl s výběrem tématu, bylo vyzdvižení této často opomínané nádhery. Setkala jsem se také s názory, že duchovní hudba 18. století je stále „jedno a to samé“. To byla další inspirace, abych si zvolila právě oné téma a alespoň z části přiblížila rozmanitost a mnohotvárnost, kterou tato hudba nabízí. V rozhodnutí jsem se utvrdila po velice překvapivém zjištění. Již několik let hraji na varhany v malém kostelíčku ve vesnici Blansko nedaleko Kaplice (jižní Čechy), které jsou z roku 1720. Nedlouho před uzavřením výběru témat mě uchvátila informace v tamní kronice, že při cestě do Vídně se zde zastavil Mozart a na varhany si zahrál. Je ovšem mnoho dalších důvodů, proč mě toto téma zaujalo.

Duchovní hudba 18. století je, jak jsem výše zmiňovala, velmi rozsáhlá. Vybrat správné, důležité informace a sestavit z nich bakalářskou práci považuji za pro mě náročný úkol. Přesto bych se o to ráda pokusila. Jak charakteristika doby, hudební tvůrci a jejich díla, specifika duchovní hudby, tak i problematika liturgického roku a hlavní hudební útvary duchovní hudby považuji za nezbytnou součást práce.

2. Charakteristika doby a vývoj duchovní hudby v Evropě

„18. století zahajuje předmoderní věk lidstva - přináší značné změny v oblasti lidského poznání a myšlení“.¹ Hned na začátku je důležité podotknout, že v případě 18. století se nejedná o čistě klasicistní, nebo naopak barokní století. Nelze o něm mluvit jako o jednotlivém celku. Toto období je plné různých často vzájemně v opozici postavených prvků. Objevíme zde mnoho rozmanitých myšlenek a stylů, které jsou často namířeny proti sobě. 18. století je plné zvrátů a to nejen v hudbě, ale i celkově v historii.

O hudbě 18. století nám jako první psali německy mluvící vzdělání občané z pozdního 19. a raného 20. století, kteří se zajímali o hudbu. Jejich poněkud nevědecký přístup nám však brání k proniknutí do detailnější podoby tohoto tématu. Němečtí badatelé se totiž často uchýlovali k hyperbolizaci. Měli tendenci přehánět. Je tomu tak kupříkladu v díle o Bachovi od Nikolause Forkela. Zde se dočteme, že smrtí Bacha končí jedno historické období a začíná jiné. Chaos, který se v této problematice vyskytuje, dokazuje například používání různých termínů pro tato období. Můžeme zde slyšet o *galantním stylu*, *rokoku*, dále se objevuje název *sentimentalizmus* nebo také *Sturm und Drang*. Většina těchto termínů se neujala a časem téměř zmizela. Používaný a to i v dnešní době je však název „*předklasicismus*“ neboli „*Vorklassik*“. Abychom se k němu dopracovali, musíme nahlédnout trochu detailněji na charakteristiky ostatních období a jiných vlivů, jakými jsou historická, estetická nebo také politická spektra.²

Jako o jednom z průkopníků předklasicismu lze mluvit o Johannu Sebastianu Bachovi. A to zajisté právem. Bach se totiž podílel na tehdy platné kompoziční historii, odrazil se od ní a rozvinul ji. Ve své době byl však tento génius značně nedoceněn. Bach byl totiž v tzv. lipském období považován spíše za „outsidera“. Vývoj tehdejší moderní hudby se na něm téměř vůbec nepodepsal. To se dozvídáme i z práce Přehled hudební historie od Jacquese Handschina. (*Musikgeschichte im Überblick - 1948*).³

Nyní bych se ráda zmínila o estetice tohoto hudebního období. Primárně se v tomto čase setkáváme s operou. Tvořily se opery vážné, které známe také pod názvem opera seria. Tento operní druh se rozvinul, jak lze jistě předpokládat, v Itálii právě v 18. století. Dalším operním druhem je komická opera buffa. Ta se

¹ *Dějepis. info* [online]. [cit. 2.4.2014]. Dostupné z: <http://dejepis.info/?t=226>

² DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Vyd. Laaber: Laaber-Verlag, 1985, s. 1. ISBN 978890070353. (Dále už pouze DAHLHAUS 1985)

³ DAHLHAUS 1985, s. 2.

vyvíjela již od začátku století v Neapoli.⁴ Tento operní druh byl jediným progresivním žánrem a to jak kompozičně, technicky, tak i společensko-historicky. Dokonce i forma velkých ansámblů se nejprve vyvinula v opeře buffě. Skrze operu buffu vznikalo mnoho nových formových a strukturních principů. Stejně důležité jako vznik těchto principů bylo jejich přijetí a to skrze operu seriou. Ta totiž nastolila svou nadvládu schopností adaptace. Oba operní žánry povstaly smíšením jak rysů tragických, tak komických. Italsky zpívaná opera seria, byla i mezinárodně považována za vznešenou. Jejimi obdivovateli byli dokonce i významní vědci. To, že se této opeře začal připisovat význam, který se nedá esteticky ani historicky vyvrátit, bylo patrně motivováno ideologicky. Důležitým bodem v estetickém pojetí opery byla gluckovská reforma. Nebyla ovšem jedinou reformou. Já se o této zmiňuji z toho důvodu, že měla velký význam. V polovině 18. století se modifikoval metastaziovský operní typ. V této době to byl právě Gluck, který se považuje díky svým inteligentním a temperamentním dílům za jednoho z operních reformátorů. Gluck bývá některými hudebními teoretiky přiřazován k vídeňským klasikům. Celkové historické povědomí bylo však ovlivněno tezemi Guida Adlera. Vídeňský klasicismus se tedy datuje od roku 1781-2 do roku 1814, ačkoli Haydnův opus 33 pro smyčcový kvartet (1781), Mozartovo „*Entführung aus dem Serail*“, stejně jako Haydnovi věnované kvartety, sahají až ke konci Beethovenova „středního, heroického období“.⁵

Hlavním historicko-grafickým problémem nebývá jen datace, avšak i urychlení normativních a deskriptivních kritérií. To, že byli Haydn, Mozart i Beethoven vynikající skladatelé, postačovalo snad heroicky orientovanému dějepisu k tomu, aby mohl epochu prohlásit za styl, čímž se však dostáváme do historicko-teoretických obtíží. Z hlediska vědecké logiky je poměrně obtížné chápat změnu v „klasicistnosti“. Esteticko-normativní kategorie se totiž mění na historicko-deskriptivní. Při zamyšlení nad touto problematikou se můžeme tázat, proč se mnoho myslitelů podvědomě zdráhá počítat k vídeňským klasikům i Adalberta Gyrowetze a Ignaze Pleyela. Vždyť přeci stylisticky komponují stejným hudebním jazykem jako Haydn. Dále bych ráda podotkla, že vídeňský klasicismus, oproti tzv. výmarskému klasicismu, v sobě obsahuje tak samozřejmé národní implikace, že

⁴ KOLEKTIV AUTORŮ. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Editor Jaroslav Smolka. Praha: Supraphon, 1983, s. 171-172.

⁵ DAHLHAUS 1985, s. 5.

si člověk klade další otázku, proč se Antonio Salieri, původem Vídeňan, nepočítá mezi vídeňské klasiky.⁶

Tyto těžkosti se zprvu zdají téměř neřešitelné. Avšak jak říká citát: „*Nic není tak obtížné a nedostupné, aby to lidský duch nepřekonal.*”⁷ Komplikace, jako nejasný vztah mezi zveličováním Bacha a historickou skutečností, dále také nemožnost odbýt šest desetiletí jen jako "mezidobí" nebo "předstupeň". Též zarážející je skutečnost, že v danou dobu dominovala celé Evropě italská dvorní opera. Lze jmenovat mnoho dalších komplikujících faktorů této doby. Jak ale tyto otázky vyřešit? Asi jediným možným řešením těchto komplikací je oprostít se od kategorií a kritérií, na něž se kladl důraz v žánrové historii hudby vzniklé mezi lety 1720 a 1814 a v 19. i 20. století.⁸

3. Zařazení duchovní hudby do hudebního života 18. století v Čechách, její vývoj a limity poznání.

V českých zemích začíná 18. století v hudbě koncem barokní epochy. Ten je podstatně méně zřetelný než její začátek. Ve 20. letech 18. století k nám přišel nový sloh z Itálie. Prvotní fáze tohoto slohu byla nazývána neapolskou školou, a to protože pocházela z neapolských konzervatoří a divadel. Postupem času bylo zjištěno, že hlavní roli ve vzniku nového slohu hrály Benátky. To z toho důvodu, že se Benátky pyšily devatenácti operními scénami. Neapol na tom byla hůře. V Neapoli byla pouze tři operní divadla. Ovšem ne pouze Benátky a Neapol hrály roli v pronikání nového slohu. Bylo více italských hudebních center, která se podílela na novém hudebním slohu.

Typická pro tuto novinku byla velká árie da capo s tématy písňového a tanečního charakteru, rozvinutou koloraturou a koncertním uplatněním nástrojů. Dále bylo typické důsledné homofonní cítění bez kontrapunktu i mezi vedoucím melodickým hlasem a basem a konečně dualismus recitativu a árie. Největší vliv na změnu slohového cítění měl Alessandro Scarlatti. Kromě toho byla také radikální změna v úbytku kontrapunktu. Skladatelé, jako byl například Zelenka, Bach a jiní, pro něž byl kontrapunkt charakteristickou vyjadřovací formou, byli považováni za staromódní.

⁶ DAHLHAUS 1985, s. 6.

⁷ *Citáty a přísloví* [online] [cit.2.4.2014]. Dostupné z: <http://the.cz/citaty/index.php?page=citaty&kategorie=45>

⁸ DAHLHAUS 1985, s. 6.

Prvotní úspěchy nového slohu se objevily ve světské hudbě. Tento sloh byl ceněn především v operách. Postupem času byl vnesen i do chrámové hudby. Slohové změny rozměňovaly barokní způsoby vyjadřování a uvolňovaly tendence, které se později staly směrodatnými pro zrod hudebního klasicismu. V raně klasickém slohu se vyskytovaly především vokální formy- opery, oratoria, kantáty a mše. K šíření raně klasického slohu v Čechách přispěla hlavně chrámová hudba. To z důvodu, že byla dostupná všem vrstvám obyvatelstva. Proto tedy urychlila rozšíření a zakotvení raně klasického slohu.⁹

Koncem vlády Karla VI. se v našich kostelích setkáváme jak s hudbou barokní tak i s raně klasickou. Dokonce i v chrámovém prostředí, především v zemích rakouské monarchie, byla kontrapunktická věta uznávána i v následujícím slohovém období. V mnoha uměleckých směrech byla barokní epocha uzavřena roku 1730. V české kostelní písni a latinské chrámové hudbě však barokní formy přetrvávaly až do konce 18. století. Díky tomuto posunul J. Racek dobu trvání českého hudebního baroka až k roku 1770.

Co se týče barokních pramenů a edic, jsou dochovány náhodně a zlomkovitě. Informace, které se zachovaly, dostatečně neodpovídají významu jednotlivých institucí, osobností a prováděných druhů hudby. Obdobně tak i v jiných evropských zemích. Hudební sbírky 18. století mají pouze význam okrajový. Přesto se však nějaké skvosty objevily. Největší cennosti z první třetiny 18. století jsou u nás sbírky Svatovítské kapituly a křížovníků v Praze a Svatého Jakuba v Brně. Jak jsem se již zmiňovala, hudebními sbírkami zrovna neoplýváme, proto se vyvyšují jednotlivé dochované památky a prameny druhého a třetího řádu - seznamy hudebnin a náhodné zmínky o pěstování hudby. K mnoha institucím se nedochoval vůbec žádný hudební materiál. Z toho důvodu nemůžeme objasnit a proniknout do minulosti šlechtických kapel a také do minulosti mnoha významných kostelů a duchovních řádů, zejména jezuitů, premonstrátů a minoritů.¹⁰

*„Podíl duchovní hudby na církevních slavnostech nebyl v žádné době tak hojný a mnohotvárný jako v době baroka“.*¹¹ Největší slavností, jež se vyvyšuje nad všemi ostatními, byla oslava kanonizace nového zemského patrona. Tento patron, mně velmi blízký, se jmenoval Jan Nepomucký. Slavnost se konala roku 1729 a trvala deset dní.

⁹ Jiří Sehnal *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Praha: Horizont, 1983. s. 145-149

¹⁰ SEHNAL, Jiří. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Vyd. Praha: Horizont, 1983, s. 150-153.

¹¹ SEHNAL, Jiří. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Vyd. Praha: Horizont, 1983, s. 158.

Slavila se nejen v Praze, ale po celé zemi. Se svátkem tohoto velmi významného svěťce byly spjaty různé hudební produkce. Konaly se na Vltavě a to dne šestnáctého května. Provozovány byly již od roku 1715, tedy čtrnáct let před svatořečením. Konání této slavnosti mohlo zabránit pouze rozvodnění Vltavy nebo obležení Prahy. Slavnost trvala až do roku 1778. Při této dlouholeté slavnosti zazněly intrády provedené několika sbory trubačů a tympanistů, následovala hudební produkce sestávající z litanií, menší kantáty a Regina coeli (latinský římskokatolický hymnus, jedna ze čtyř mariánských antifon). Všechno tento hudební skvost byl provozován na slavnostních lodích u pilíře Karlova mostu, kde byl Jan Nepomucký vhozen do řeky. Skladbám, které k těmto účelům sloužily, se říkalo vodní hudba (musica navalis). Tyto skladby byly komponovány nejlepšími pražskými autory, jako například: František Xaver Brixl, Jan Zach, Šimon Brixl, Václav Gunther Jakob a jiní. Další hudební slavnosti, kde hudba sršela ze všech stran, byly například oslavy při korunovaci mariánské sošky na Svaté hoře u Příbrami roku 1732, dále při korunovaci mariánských obrazů na Kopečku u Olomouce roku 1732 a u augustiniánů v Brně roku 1736. Na tyto slavnosti se sjíždělo mnoho vážených lidí. Často sem zavítali i zahraniční hosté. Kontakty s cizinou ovšem nebyly pouze za účely slavností. V hudební sféře se spolupráce se zahraničím objevuje poměrně hojně. Největším kooperátorem s cizími zeměmi byla šlechta. Nejen že naši hudebníci vyjížděli do ciziny, ale i hudebníci z ciziny zavítali k nám. Též i církevní instituce udržovaly rozsáhlé styky se zahraničními zeměmi. Mnozí církevní hodnostáři nabyli vzdělání například na univerzitách v Německu, Rakousku či Itálii. Někteří dokonce pocházeli z těchto zemí.¹²

Jak bylo již zmíněno, 18. století je dobou mnoha změn. Je to přelom dvou období. Baroka a Klasicismu. Období v letech 1740- 1810 je v dějinách hudby nazýváno pojmem klasicismus, který je úzce spjat s myšlenkovým proudem doby, tedy s osvícenstvím. Na rozdíl od předcházející doby byly za nejvyšší hodnoty považovány přirozenost, prostota a srozumitelnost. Při podrobnějším studiu hudebního vývoje této doby narazíme na komplikace. Největší kvantum dobové tvorby, hudba duchovní, jako by se do rámce osvícenství nehodila. Nejčastěji se setkáváme se světskou instrumentální hudbou, jež se prý v mnohém k pojmu osvícenství hodí. To však víme již z předchozích kapitol.

Velkou změnu ovšem můžeme pozorovat ve struktuře hudebních děl. Docházelo ke sblížení různých typů hudby, které byly před tím, ale i potom v polaritě. Můžeme to

¹² SEHNAL, Jiří . *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Vyd. Praha: Horizont, 1983, s. 160-161.

pozorovat kupříkladu na sblížení hudby komponované a hudby spontánní tvořivosti. Dále hudby světské a duchovní, potom také hudby vokální a instrumentální. Jak jsem již zmiňovala, působilo v této době mnoho hudebníků také v cizině. To bylo mimo jiné důsledkem sociálně podmíněných migračních pohybů obyvatelstva. 40. léta, kdy nastoupila Marie Terezie na habsburský trůn, můžeme vnímat jako hudební mezník. Díky reformám se udály veliké změny v oblasti hospodářského a společenského života. Tento mezník stejně jako téměř všechny ostatní mezníky není ovšem mezníkem náhlých změn, které by narušovaly kontinuitu s předchozím stavem. Mezník je chápán spíše jako přípravné období změn, jejichž soubor teprve po několika desetiletích vykrytalizoval v nový typ tvoření a provozování hudby. Duchovní tvorba v tomto období byla jedinou hudební sférou, kde vývoj probíhal kontinuálně a kde tedy lze výborně pozorovat proměny funkce a struktury i slohové posuny. Problémem je, že přes všechny tyto klady byl výzkum duchovní hudby zanedbáván. Něco z duchovní tvorby se však přeci jen vyvyšuje. Byl to určitý výběr varhanních děl. Hudební tvorba druhé poloviny 18. století byla postižena kvůli změně hudební poetiky v době romantismu. O „starou“ hudební tvorbu přestával být zájem. Výjimkou byla právě některá varhanní díla, jež se neustále hrála. O tom svědčí například edice *Museum für Orgelspieler*, kterou vydal v podobě rozsáhlé sešitové série pražský nakladatel Marco Berra.¹³

4. Liturgický rok

Liturgický rok považuji za velmi důležitou součást bakalářské práce. Duchovní hudba a jednotlivé liturgické období jdou „ruku v ruce“. Se změnou liturgického období můžeme pozorovat i patrné hudební změny. Svá specifika mají i různé svátky. Aby člověk porozuměl těmto změnám a pochopil hudební stavbu v jednotlivých obdobích, je důležité proniknout do problematiky liturgického roku.

4.1 Historický vývoj

Nejprve bych ráda stručně nastínila historický vývoj liturgie. Velmi se mi líbilo přirovnání k růstu stromu, jež výborně a stručně vystihuje liturgický vývoj. „*V průběhu staletí vyhání nové větve, některé z nich opět odhazuje, roste při vší rozmanitosti ovšem*

¹³ PILKOVÁ, Zdeňka. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Vyd. Praha: Horizont, 1983, s. 213-218.

jako celek, živěný z jediné životodárné půdy, již je Ježíš Kristus“.¹⁴ Nyní bych již přešla k faktům, které nám nabízí jistý historický přehled.

Názny zabývající se touto problematikou najdeme již v novozákonných spisech. Není zde bohužel uveden žádný systematický popis prvokřesťanské bohoslužby. Víme však to, že prvotní obec v Jeruzalémě se setkávala v chrámě, kam chodili jak židé, tak i křesťané. Modlili se zde tradiční modlitby. Místem bohoslužebných shromáždění nebyl pouze chrám, ale lidé se setkávali i v domácnostech. Není divu, že při těchto společných střetnutích přejímala křesťanská modlitba jak židovskou formu, tak i její jednotlivé prvky jako například Alleluja, Amen, Hosanna. Postupem času se začali lidé setkávat v neděli, což se brzy začalo pokládat za důležité. Neděle byla považována za první den Ježíšova vzkříšení, což byl důvod ke slavení. Pro novozákonní liturgii byl základním prvkem křest. V tomto období je také nepřehlédnutelná různorodost aktivit. V 1. století začala díky heretikům a pseudo-charismatickým starost o čistotu bohoslužby a učení. V oblasti liturgie měli právo jednat pouze nositelé úřadu.¹⁵

Liturgie v období 2. – 3. století měla také zajisté důležité místo ve vývoji liturgie. Okolo roku 110 se kladl ještě větší důraz na uchránění bohoslužby před zásahy nepravých učitelů. To zdůrazňoval především biskup Ignác z Antiochie ve svých sedmi listech. Křest, sňatek, eucharistie a agapy (starokřesťanské hostiny liturgického rázu) se má tedy konat pouze ve shodě s biskupem. Eucharistická bohoslužba okolo roku 150 probíhala údajně tímto způsobem: Na počátku byla bohoslužba slova, při níž se předčítaly pamětihodnosti apoštolů a spisy proroků. Potom následovala zřejmě homilie předsedajícího a modlitby věřících. Po přípravě darů přednesl předsedající modlitbu díkůvzdání a lid přitakal slovem Amen. Dále se rozdělilo všem přítomným to, nad čím bylo proneseno díkůvzdání. Kolem roku 215 se objevuje v církevním řádu doslovné znění liturgických textů. Zajímavé je, že přes velkou rozmanitost skladby textů i obřadů existovala v univerzální církvi jednotná struktura křesťanské bohoslužby.¹⁶

V křesťanské bohoslužbě čtvrtého až šestého století se objevuje též nemálo zajímavostí. Pro křesťanství bylo toto období zlomové. „*Zpronásledované církve se*

¹⁴ ADAM, Adolf. *Liturgika: křesťanská bohoslužba a její vývoj*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 27. ISBN 8070214201. (Dále už pouze ADAM 2001)

¹⁵ ADAM 2001, s. 27- 30.

¹⁶ ADAM 2001, s. 30-32.

najednou stala privilegovaná říšská církev".¹⁷ Významným rokem byl rok 313. Tehdy byl v Miláně vypracován toleranční program císařem Konstantinem a podílel se na něm i římský císař Licinius. Díky tomu bylo křesťanství uznáno jako rovnoprávné vůči ostatním náboženstvím. Konečně se tak křesťanství dočkalo úplné svobody. V tomto období se křesťanství radovalo ještě z několika privilegií. Vrcholem byl rok 380, kdy bylo křesťanství vyhlášeno jediným povoleným státním náboženstvím. Velký vliv na bohoslužbu měl konstantinovský obrat. Proměnila se vnější podoba církve, bohoslužby se začaly konat ve velkých bazilikách, liturgie nabyla slavnostního rázu, biskupové byli rovni nejvyšším státním úředníkům, vyvinul se liturgický šat a stalo se mnoho dalších změn. Změnily se i některé modlitební formulace a kladl se stále větší důraz na dělící čáru mezi oltářem a obcí věřících. Povýšení církve však mělo i mnohá negativa. Někteří lidé začali brát bohoslužby z důvodu privilegovaného postavení církve povrchněji. Kladem je však vyzdvižení mučedníků za víru. Ve 4. století se rozvinula každodenní modlitba a to především z důvodu rozmáhajícího se mnišství. V tomto období můžeme pozorovat také utváření východních a západních liturgií.¹⁸

Nyní bych se zmínila o období od 7. zhruba do 12. století, které se vyznačuje vzájemným liturgickým ovlivňováním. Začalo se objevovat mnoho myšlenek a proudů. Já bych se však zaměřila zejména na římskou liturgii. „*V 7. století vzniká severně od Alp proces rozsáhlého vzájemného liturgického ovlivňování a přejímání mezi římskou a galsko-franckou liturgií, takže o následující době můžeme mluvit jako o staletích přechodu*“.¹⁹ Významný je rok 754, kdy předepsal král Pipin římskou liturgii pro celou svou říši. Toto dílo bylo dovršeno Karlem Velikým. Koncem 8. století se začalo prosazovat, aby se mešní kánon četl potichu. „*V chápání bohoslužby začíná převládat alegorický výklad mše*“.²⁰ Znamená to poučování pro věřící, aby viděli za každou maličkostí nějaký hluboký význam. Lidé v této době mívali silný pocit nehodnosti a hříšnosti, což vedlo k vytvoření četných vyznání vin a to jak do mší, tak i do modlitebních knih. V této době se také potulnými irskými a skotskými mnichy rozšiřuje po Evropě tzv. ušní zpověď. Roku 800 byla předepsána pro Francii. Starověké veřejné pokání přirozeně odchází do pozadí, protože si věřící oblíbili soukromou zpověď. Mimo zpovědi začali vznikat také režijní návody tzv. Ordines, ze kterých se pak poskládaly souhrnné

¹⁷ ADAM 2001, s. 32.

¹⁸ ADAM 2001, s. 32-41.

¹⁹ ADAM 2001, s. 42.

²⁰ ADAM 2001, s. 42.

liturgické knihy. Roku 950 vzniklo nejvýznamnější dílo. Byla to liturgická kniha napsána benediktiny kláštera sv. Albana v Mohuči. Tato kniha byla používána až do 10. století, kdy byl církevní i životní úpadek a nevznikaly téměř žádné liturgické rukopisy. Ovšem v 11. století se úroveň opět pozvedla. Budování církve dosáhlo svého prvního vrcholu v románské epoše.²¹

V období od 13. století do barokní sféry proběhlo opět plno změn. Ve 13. století byla zrealizována představa papeže Řehoře VII., který požadoval, aby se všichni biskupové přidržovali římské kurie. Tento zlom nastal, když přijal františkánský řád liturgii římského dvora za svou a všude ji prosazoval. S nástupem gotiky se začínají v liturgii objevovat individualistické a subjektivistické tendence. V tomto čase vznikají tzv. úplné misály, podle nichž mohl kněz sloužit sám soukromou mší bez pěveckého sboru a lektora. Postupem času začali duchovní či duchovenstvo vykonávat veškeré úkony sami. „*Tuto tendenci ještě posílilo zavedení mřížek*“²² „*V klasickém ritu Mše sv. je běžné, že věřící u mřížky přijímají s největší možnou úctou Nejsvětější Tělo našeho Pána Ježíše Krista. Tak tomu bylo v Církvi po stovky let.*“²³ Ty rozdělily jednu církev na tzv. církev pánů a církev lidu. I v modlitebních hodinkách se objevuje více privatizační tendence. To zapříčinilo vznik breviáře. V tomto období se zavádí také nové svátky, začínají se více pořádat poutě, klade se důraz na uctívání relikvií, začínají se také více vyzdvihovat patroni a každému se přiřazovala nějaká lidská potřeba. Věřící si libují v konkrétnosti a stále více požadují reálně vidět to, co víra hlásá. „*Přepjaté představy o účincích mše vedou až ke kvantitativnímu myšlení a chování*“.²⁴ To zachází poměrně daleko, proto se ve 14. století objevují reformní hnutí, jež usilovala o větší niternost. Nejen 14. století, ale především 16. bylo proluno reformami. Na území Německa jistě stojí za zmínku reformní návrhy Georga Witzela, který zdůrazňoval nutnost výkladu liturgie prostému lidu. Prosazování zásadních změn a snaha sjednotit liturgii vyvrcholily Tridentským koncilem. Pro liturgickou obnovu bylo nejvýznamnější poslední jednací období, kdy koncil pověřil papeže, aby za pomoci komise vydal nově veškeré liturgické knihy. Římský katechismus byl vydán roku 1566 a poté ještě Římský breviář a misál. „*Ke sjednocení liturgie sloužily i další reformní knihy: Římský pontifikál, Biskupský ceremoniál a Římský rituál*“.²⁵ Tímto byla tedy pro celý západ

²¹ ADAM 2001, s. 42-44.

²² ADAM 2001, s. 45.

²³ Kronika novus ordo[online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné z: <http://kronika.ecclesia-tv.cz/2013/04/03/prochazka-po-mrizce/>

²⁴ ADAM 2001, s. 46.

²⁵ ADAM 2001, s. 49.

předepsána jednotná liturgie. Liturgie po Tridentském koncilu byla očištěným pokračováním středověku. Mimo všechny tyto události bych ještě ráda upozornila na vznik katolických zpěvníků. Ty byly velkým přínosem.²⁶

Pomalu se dostáváme k dalšímu období, jež bych chtěla zmínit. Je to 18. století. Jelikož je má práce zaměřena především na toto období, ráda bych mu věnovala samostatnou podkapitolu.

4.2 Liturgický rok v 18. století

Liturgický rok se v 18. století dělil na základní tři části:

Svátky- Lukáš Evangelista, František Xaverský, M. Immaculata, Narození Páně, Zjevení Páně, Večeře Páně, Sedmibolestná Panna Maria, Bílá sobota, Vzkříšení, Velikonoční pondělí, Velikonoční úterý, Nanebevstoupení, Boží tělo, Jan Křtitel, Petr a Pavel, Ignác, Nanebevzetí P. M.

Advent- čtyři týdny před Vánoci.

Postní doba- období před Velikonoci.

Podrobnější členění liturgického roku dle Bobkové vypadá asi takto:

Festa duplica primae classis [zdvojený svátek první třídy]- nejvýznamnější svátky,

Festa duplica secundae classis [zdvojený svátek druhé třídy]- významné svátky,

Duplica maiora per annum [větší zdvojený (svátek) během roku]- závazné památky,

Dominicae maiores primae classis [větší neděle první třídy]- nejvýznamnější neděle (1. adventní, 1. postní, 5. postní, Květná, in albis, Letnice, Nejsvětější trojice, Oktáv Božího těla),

Dominicae maiores secundae classis [větší neděle druhé třídy] - slavné neděle,

Dominicae maiores (per annum) [větší neděle během roku] - neděle během roku.²⁷

Nyní bych ráda zmínila hlavní body, které se nějak dotkly liturgie v tomto období. Liturgické knihy, jež byly vydané z pověření Tridentského koncilu (zejména misál),

²⁶ ADAM 2001, s. 45-50.

²⁷ ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2011, s. 373-376. ISBN 9788087271575. (Dále už pouze ASCHENBRENNER 2011)

zahrnují provoz jednotné liturgie a mají trvání od 17 do 20. století. V období baroka se začaly konat církevní obřady s čím dál tím větší nádherou. To nám dokazují nejen pompézní prostory chrámů, ale také zdobné vícehlasé zpěvy a instrumentální hudba. Mešní slavnost se snažila ohromit a zapůsobit na smysly člověka. Tento slavnostní ráz dosahoval největšího vrcholu při různých slavnostech, průvodech či poutích. Novým prvkem této doby je, že při mešních pobožnostech se část věřících modlí růženec a druhá část modlitby mešní pobožnosti. Začal se však také vyskytovat nešvar - podávání eucharistie až po mši. Byl zdůvodněn ohledy na věřící, jež nepřijímají, tudíž mohou odejít dříve. Roste tím izolovanost eucharistické zbožnosti. Kázání probíhá v této době většinou před mší. Lze se od něho tedy lehce dispensovat. Najdeme však i velké množství pozitivních faktů. Jedním z nich je vývoj liturgické vědy. Převážně Italští a Francouzští učenci uveřejňují studie a prameny na liturgická témata. Existovalo tedy oproti minulosti větší množství vědeckých podkladů, jež umožňovaly kritické srovnání s tridentskou liturgií. Ty podněcovaly snahy o její obnovu. Ve Francii se mnoho diecézí vrátilo zpět k předtridentské liturgii. V některých diecézích se dokonce objevují nové breviáře a misály v nichž byly velké změny. Ovšem v Římě se octly v podezření z nepravd a byly z velké části zakázány. Postupně začal přicházet nový duchovní proud osvícenství, který usiloval o jednoduchost a rozumnost. Opět se zde objevuje snaha o reformu liturgie.²⁸

4.3 Liturgický rok z hlediska hudebních produkcí.

*„Liturgický čas a s ním související průběh církevního roku byl jedním ze základních periodizačních prvků života celé barokní společnosti“.*²⁹ Ještě patrnější byl tento aspekt ve fungování liturgických prostorů a v životě jejich personálu. Průběh liturgického roku – tedy střídání všedních dnů, nedělí a svátků ovlivňovalo hudební provoz v kostelích. Nebylo to však pouze toto, co hudbu ovlivňovalo. Hudební produkce se měnila také v každém liturgickém období. Dělení liturgického roku působilo i na jeho samotný průběh. Liturgické období mělo tedy vliv na slavení liturgie, frekvenci hudebních produkcí a dokonce i na volbu instrumentáře a repertoáru. Během 18. století liturgický provoz výrazně stoupal a rostl také počet dní v roce, kdy bylo pro věřící povinností účastnit se kázání a bohoslužeb. O těchto nedělích a svátcích slýchávali v kostelích účastníci bohoslužeb také pravidelně figurální hudbu, o níž bych ráda napsala několik vět. Figurální hudba byla nedílnou a tolik vyžadovanou součástí liturgického provozu.³⁰ *„V dobovém pojetí se*

²⁸ ADAM 2001, s. 50-52.

²⁹ ASCHENBRENNER 2011, s. 143

³⁰ ASCHENBRENNER 2011, s. 144

*jednalo o vícehlasou chrámovou hudbu s doprovodem obligátních nástrojů. Ta byla v našich zemích od druhé poloviny 17. století stále více upřednostňována před zpěvem gregoriánského chorálu a ve století následujícím svou nadváhu nad tímto původním církevním liturgickým zpěvem ještě utvrdila“.*³¹ Tyto vokálně instrumentální produkce se v této době objevovaly na každé nedělní mši a v každý svátek. A instrumentální složka se neobešla bez podmanivých zvuků trumpet a tympánů. Nelze opomenout také varhany. Od druhé třetiny 18. století začínáme v hudbě zaznamenávat větší podíl estetické složky.³² Když se vrátím zpět k nedělím a zasvěceným svátkům v českých zemích, bylo jich na počátku 18. století přibližně devadesát. Ovšem do poloviny 60. let 18. století ještě postupně tento počet narůstal. „*V období největšího rozkvětu liturgického provozu navštěvovali věřící odpolední pobožnosti již téměř každým třetím dnem“.*³³ Bohoslužby se slavily přirozeně v neděli a poté dále ve svátky. Ty by se daly rozdělit na pohyblivé, vázané na Velikonoce a svátky slavené v pevná data během roku. Tyto svátky vázané na přesná data se vztahovaly většinou k patronům jednotlivých míst nebo k účtě mariánského kultu.³⁴

5. Duchovní hudba

5.1 Duchovní hudba a hlavní představitelé této doby

Osvícenství v původním kulturně-historickém slova smyslu mělo pro kostelní hudbu negativní vliv. V širším estetickém smyslu znamená osvícenství nový úhel, který odvratem od baroka upřednostňuje jednoduchost. V hudbě se tento úhel používal již dávno před encyklopedisty. Byl znatelný především u hudebníků, kteří se příliš nezabývali duchovní hudbou. Ta jim nebyla blízká, zato zastávali lombardo-benátský směr. (Vyznačoval se pestrým rytmem, který se stával důležitým spolutvůrcem hudebního spádu i výrazu. V rámci pravidelného metra jsou uplatňovány rozmanité rytmy – synkopy, trioly, tečkovaný rytmus i obrácený tečkovaný rytmus.) Postupem času se stal tento směr naprostou senzací. Projevoval se i u konzervativních českých hudebníků. Novinka pronikala do všech koutů, ale duchovní hudba se svými striktními pravidly ji stále

³¹ ASCHENBRENNER 2011, s. 147.

³² ASCHENBRENNER 2011, s. 147-150.

³³ ASCHENBRENNER 2011, s. 144.

³⁴ ASCHENBRENNER 2011, s. 146-148.

nedokázala plně přijmout. Proto tedy v dějinách duchovní hudby nemá osvícenství nijak významnou pozici.³⁵

„Po rozkvětu vrcholně barokní hudby v 1/2 18 st. nastala chvíle, kdy se barokní rysy zjemnily, kdy složitý kontrapunkt byl nahrazen melodicko-zpěvným projevem. Tyto i další principy se staly předzvěstí nastupujícího klasicismu“.³⁶ Jedním z mezistupňů mezi barokem a klasicismem bylo rokoko. V hudbě můžeme také nalézt termín galantní, nebo citlivý styl. Vyznačuje se zpěvnou melodikou, přehledným členěním a prostou harmonií. Do tohoto prostředí se narodil Mozart, Haydn, Cimarosa, Paisiello a další. Tito velikáni byli svými díly příkladem mnoha dalším umělcům.

Wolfgang Amadeus Mozart zkomponoval mnoho rozmanitých děl. Hluboce ho ovlivňovalo to, co nabyl při cestách. Od dětství přes dospívání se díky své hudební genialitě dostával na různá místa Evropy. Spojil tak salzburskou, vídeňsko-alpskou tradici a románské prvky. Toho si můžeme všimnout například v jeho duchovní tvorbě *Missa Brevis*, nebo i v menších duchovních dílech jako jsou *Scande Coeli Limina*, *Inter natos* a jiná. V díle *c-moll Messe* se na Mozartově tvorbě odráží italský vliv. V této typické mši se objevily pozouny, které byly specifické pro Salzburg a Vídeň. Vše ostatní však odpovídalo struktuře italského modelu. Další zajímavé Mozartovo dílo je *Missa solemnis in C*. Zde je pozoruhodný paralelní zpěv v části „Crucifixus“. Tato mše byla tradiční pro vídeňské pohřební obřady. Nápadité jsou trubky s dusítky, jež se objevovaly zejména v části ukřižování. Přestože byla tato mše vídeňskou tradicí, nezapře se pronikání italských prvků. Příkladem může být credo, kde se objevuje přechod do tóniny G-dur. K tomuto aspektu byl Mozart inspirován významným italským skladatelem, jehož jméno bylo Baldassare Galuppi. Wolfgang Amadeus Mozart psal také nešpory. V nich můžeme pozorovat odraz jeho hudebních zkušeností, jež získal v Paříži. Ještě bych ráda upozornila na významné Mozartovo dílo - *Rekviem*. Zde Wolfgang vyloučil stylistický aspekt a postavil *Rekviem* jako postranní část k *La clemenza di Tito*, což byla slavnostní opera o dvou dějstvích

K nepochybně významným tvůrcům duchovní hudby patřil také Michael Haydn. Jeho první duchovní dílo bylo *Requiem c-moll* (1771-72). Toto dílo mělo obrovský vliv na mladého Mozarta. Haydnovo dílo se Wolfganga tak hluboce dotklo, že to zanechalo stopy i v jeho rekviem. Dalším významným Michaelovým dílem byla *Missa Hispanica*.

³⁵ DAHLHAUS 1985, s. 372

³⁶ Hudební stránky gymnázia Vincencemakovského[online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné zhttp://www.hudebka.estranky.cz/clanky/pozdne-barokni-styl-rokoko_-galantni-hudba.html

Zde lze najít mnoho románských prvků. Toto dílo bylo vytvořeno na objednávku. Bylo komponováno pro dva sbory a orchestr. Michael Haydn se dokonce proslavil svými díly u šlechty. Ovšem jeho bratrem Josephem Haydnem byla šlechta ohromena. Ten se k vysoké šlechtě dostal ještě dříve než Michael.

Joseph Haydn patří neodmyslitelně ke komponistům duchovní hudby. Významným momentem jeho života byla cesta do Londýna. Pocity z této výpravy vedly k tomu, že do duchovní tvorby začlenil více dramatu, který nebyl k nalezení ani v jeho opeře. Příkladné dílo je zejména *Missa in Angustiis* (1798), které dokonale prolíná vášeň s vážností.

Na prahu mezi raným a vrcholným klasicismem padá do duchovní hudby negativní vliv osvícenství. Josef II. a Leopold II. se pokusili zrušit latinskou duchovní (kostelní) hudbu. V tomto období se stávala přitažlivější hudba na šlechtických dvorech. Světská hudba byla oproti duchovní pozitivně naladěna. Významnou osobou byl Nikolaus II. Esterházy s jeho muzikální manželkou Ermenegildou. Ti zařídili představení velké Haydnovy mše na svém nádvoří, což nebylo v této době ve Vídni obvyklé. Dalším člověkem, který pozdvihl duchovní hudbu, byl arcibiskup Colloredo. Nebyl proti osvícenství zaujatý a dokonce označil osvícenství jako vnitřní obohacení duchovní hudby.³⁷

Liturgicky zajímavým, ale v dějinách hudby zcela nevýznamným, plodem osvícenství je německá duchovní hudba. Josefínské duchovní písně (zpívané hodiny katechismu) a také M. Haydnovy příspěvky k německy mluvící duchovní hudbě, jsou muzikálně i stylisticky nevýznamné. Přesto byly německé mše v době osvícenství moderní. Ve Francii mělo osvícenství radikálnější formy než Josefínská hudba. V revoluci duchovní hudba zcela utichla a hudebníci psali spíše revoluční hymny. V Itálii nebylo v duchovní hudbě kromě Toskánců zpočátku vůbec žádné osvícenské myšlení a v jižním Německu působila na duchovní hudbu církevně-nepřátelská politika - zrušení klášterů a vyvlastnění. Na druhé straně na královském dvoře v Bavorsku zůstala úroveň duchovní hudby na stejné výši. Do duchovní hudby pozdní klasiky přinesla stylistický vliv především Francie. Zrovna tak byla ovlivněna i opera.³⁸ V duchovní hudbě existovala také výhledově

³⁷ DAHLHAUS 1985, s. 375

³⁸ DAHLHAUS 1985, s. 376

reformní díla jako je Méhul *Messe de couronnement* - korunovační mše, která byla ve Vídeňských kostelích velice oblíbená.

Ráda bych do této kapitoly věnovala ještě několik slov oratoriu. V 18. století byla tato rozsáhlejší hudební skladba poměrně významná. Oratorium většinou vypráví nějaký děj, čímž se podobá stavbě opery. Zvláště osvícenství mělo snahu částečně spojovat oratorium s operou, proto většina autorů skládající oratorium komponovala v té době i operu. Nejčastěji se toto spojení objevovalo v italském oratoriu na začátku 18. století. V oratoriu účinkuje orchestr, sbor a pěvečtí sólisté. Děj posouvají dopředu árie a recitativy. Častá je role vypravěče, která vypráví tu část příběhu, kterou nelze vyjádřit pomocí árií. Téma oratorií je většinou náboženské. Nejznámější oratorium je například *Mesiáš* od Georga Friedricha Händela a ve Francii Gossecovo *Nativité* (1775) - Narození páně a Lesueursovo *Oratorio de Noël* (1786) - vánoční oratorium

5.2 Liturgická hudba (tradice kostelní katolické hudby)

Na rozdíl od operní hudby platí pro katolickou kostelní liturgickou hudbu pevné soužití s tradicí, což je odraz katolického učení a víry, které se téměř nemění. Proto se zdá všechno nové nebezpečné a špatné. I když důvody nebyly ani tak hudebního rázu, docházelo často k absurdním postojům. Například ve středověku byly odmítány varhany, během Tridentského koncilu vícehlas a od počátku baroka sólový zpěv a používání instrumentů. Odsuzování všeho nového a „světského“ ale nemohlo trvat donekonečna a i když se katolická hudba bránila, ke změnám stejně docházelo. Díky kompromisům, dohodám a všemožným ústupkům je nakonec katolická kostelní hudba bohatá a rozmanitá a to i ve srovnání s operou seriou.

Zhruba v první polovině 18. století se Francie a Španělsko ukazují jako absolutně retrospektivní a uzavřené. Více než kdekoli jinde v Evropě je gregoriánský chorál normou a koncertní kostelní hudba s vokálními sólisty a orchestrem může být viděna pouze v politicky významných městech jako Paříž nebo Strasburg. Ve srovnání se zeměmi kde se mluvilo německy a italsky šlo o velmi malou oblast. Itálie byla během celého 18. století a první poloviny 19. století centrem virtuozy katolické kostelní hudby. Nejvýznamnějšími centry byly zejména Neapol nebo Benátky.³⁹ Zde působilo mnoho významných umělců. Kupříkladu „*Francesco Durante byl významný skladatel a pedagog první poloviny*

³⁹ DAHLHAUS 1985, s. 99-100.

18. století. Koncentroval se převážně na duchovní hudbu a pedagogickou činnost.⁴⁰ Někde uprostřed jsou Padova a Boloň, protože jsou jak centrem *stile antico* (kde objevíme významné představitele jako například Giovanni Battista Martini, Francesco Antonio Vallotti a další), tak uznávají i *stile moderno*.

Nyní několik zmínek o hudebním dění v Římě. Zde bylo do první poloviny 18. století jen pouhých třicet budov, kde zněla kostelní hudba. Jak v Sixtinské kapli, která byla založena na tradici Palestriniho a čistém vokálním obsazení, tak i v Cappelle Giulia S.Pietro, kde byla tradice Maestriho, tak dokonce i v „cappelle musicali“ Chiesa Nuova a mnohých jiných se setkáváme jak se *stilem antico*, tak se *stilem moderno*. Srovnatelně rozmanité prostředí v německy mluvících zemích bylo také ve Vídni. Města, která přijala kostelní hudbu, se odmítala přizpůsobovat tlaku císařského dvora. Vídeň byla v podstatě rozdělená na dva tábory, kde centrum Vídně bylo konzervativní, ale okraje měst experimentovaly se vším novým. Jedním z nejdůležitějších vlivů na německy mluvící země a jejich kostelní hudbu měla působnost českých skladatelů v Mannheimu. Zde se nacházejí tvořivé síly stejné kvality jako v Itálii.⁴¹

Mimo v polaritě postavené *stile antico* a *stile moderno* se v 18. století vyvíjejí tradice orchestrální kostelní hudby. Kromě Sixtinské kaple byla téměř všechna díla tvořena a *capella* (nebo případně často jen s varhanami) „*A cappella v hudbě označuje vokální hudbu nebo zpěv bez doprovodu hudebních nástrojů.*“⁴² Během liturgických časů církevního roku, kdy je používání varhan zakázáno, byla nalezena jiná řešení. V prostoru německy mluvících zemí se bez doprovodu zpívalo často. V Itálii byla interpretace zákazu varhan různá. Benátská tradice se spokojila s cembalem, římská upřednostnila housle s violoncellem a kontrabasem. Mění se tedy různě obsazení, instrumentální pasáže apod. Proto nám lokální tradice neumožňují nahlédnout na ucelený jednotný obraz.⁴³

6. Hlavní hudební útvary

6.1 Mše

„*Večeře Páně neboli mše sv. je posvátné setkání nebo shromáždění lidu Božího, který se schází za předsednictví kněze, aby oslavil památku Páně. Proto platí o shromáždění místní*

⁴⁰ *Wikipedie*[online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Francesco_Durante

⁴¹ DAHLHAUS 1985, s.100-101.

⁴² *Wikipedie*[online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/A_cappella

⁴³ DAHLHAUS 1985, s.101.

církve přednostně, co Kristus řekl: „Kde jsou dva nebo tři shromážděni ve jménu mém, tam jsem já uprostřed nich.“ (IGMR 1969, hlava II, bod 7.)⁴⁴

Mše je nejdůležitějším obřadem většiny křesťanských liturgií. Neproměnné části hudebné mše souhrnně nazýváme ordinarium (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei). To bývá někdy doplňováno dalšími částmi takzvaného mešního propria (graduale, ofertorium a jiné). Mše procházela různými hudebně stylovými epochami: gregoriánský chorál a různé etapy vícehlasé hudby. Organální mše s cantem firmem „(Cantus firmus je pevný předem daný hlas, je to základní melodie v kontrapunktických skladbách. Bývá komponován jako první a výchozí. Pravidla kompozice jsou mimořádně přísná. Cantem firmem ve vícehlasých mších jsou často melodie gregoriánského chorálu)⁴⁵. Od konce 15. století mše s využitím imitační techniky, v 16. století též missa parodia- přepis motet, chansonů a madrigalů na mešní text. V baroku to byla kantátová mše s ariosem a recitativem: missa brevis a missa solemnis. V hudebním klasicismu, tedy v 18. a 19. století, byl velký počet mešních figurálních skladeb v lehkém slohu pro amatérská sdružení. 19. a 20. století se vyznačuje velkými cyklickými skladbami oratorního typu.⁴⁶

Nyní se opět více zaměřím na 18. století. Základní fundament z časů Tridentského koncilu si ponechal svou platnost. To způsobilo, že všechny pasáže textů, které byly obecně známé a chápané se směli prezentovat, ale pouze polyfonně. To, co nebylo zcela chápáno, muselo zůstat homofonní. Tak se pořád častěji fixovaly pevné znaky polyfonie ve mši 18. století jako Kyrie, *Gloria* – ukončení, *Credo* – ukončení, *Hosana* (někdy také Sanctus), *Donanobis pacem*. Postupně se tak mění liturgická kategorie na kategorii hudební. Z důvodů rozdílů mezi jednotlivými oblastmi (geografie, kultura...) se vytváří několik specifik. Italská *Messa concertata*, která obsahovala obširnou kompozici s virtuózním sólovým zpěvem. *Messa da gloria* jasně poukazuje na to, že Gloria představuje jádro kompozice. Často se také uvádí, že Kyrie a Gloria jsou jediným hudebním prvkem. *Messa solenne*, která byla přeložena z latiny do italštiny, byla tedy považována oproti *Messa da gloria* a *Messa concertata* za významnější a pochopitelnější.

⁴⁴ *Ecclesia*[online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z:<http://www.ecclesia-tv.cz/odstrasujici/instrukce-k-misalu-pavla-vi.html>

⁴⁵ Wikipedie [online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z:http://cs.wikipedia.org/wiki/Cantus_firmus

⁴⁶ KOLEKTIV AUTORŮ. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Editor Jaroslav Smolka. Praha: Supraphon, 1983, s. 435.

Messa solenne se vyznačovala širším instrumentalismem a v římském prostoru byla hraná často s dvojitým chorálem. Neomezovala se jen na oblast Římu a Benátek. Všechny tyto elementy, které byly patrné už ve Cavalliho *Messa concertata* (1656), si ponechaly důležitost a hodnotu. Objevují se také ve Scarlattioho *Messa S. Ceciliae* (1720), Vivaldiho *Glorie* (1725), Pergolesiho *Messa Romana* (1734), Bachovo *Hoher Messe* (1733) v Haydnové *Cäcilienmesse* (1773), Mozartové *c-mol-Messe* (1783) a jsou patrné až do druhé poloviny 19. století.

Podívejme se na schémata mše typu *Messa solenne* :

- Kyrie:** Kyrie I - pomalý úvod, pak allegro, převažující chorál
Christe - lyrický kontrast ponechaný vokálními sólistům
Kyrie II. - Fuga
- Gloria:** Většinou složená z jedenácti částí: (*Gloria – Laudamus – Gratias - Domine Deus - Domine Fili - Qui tollis - Qui sedes – Quoniam - Jesu Christe – Cum Sancto Spiritu - Amen*) *Laudamus* byl zpravidla ponechán koloratuře sopránu a byl kontrastován částí chorálu v molu.
- Credo:** V římském prostředí nebylo ceněno tak jako *Gloria* a to z důvodu problémů s textem. Kromě prostřední části *Et in carnatus – crucifixus* se pasáže víry v jejich duchovní výpovědi těžce hudebně interpretují. Tento problém byl odstraněn v rondoformě *Credo* mše, která je datovaná na začátek 18. století a Klammer motivem, který použil i Valotti. Někdy byla pasáž *Et unam sanctam catholicam* symbolizována unisonem, pasáž *Et in spiritum sanctum* třítaktem jak poukázání na třetí božskou osobu.
- Sanctus** Pouze podle pontifikátu mělo vytvářet s Benediktem jednotu, což bylo v římských prostorech dodrženo a tím se vysvětluje krátkost obou prvků. Tyto části byly často prezentovány virtuózním vokálním sólem.
- Agnus dei:** V 17. století ještě nedochází k ucelení profilu. Proto v 18. století nastává kontrastní rozdvojení, kdy po lyrickém anebo v molu provedeném *Agnus dei* následuje jako *Dona nobis* často konvenční fuga.

Dimenze Messa solenne (ve Francii Messe solenelle) byly obecně velmi štědře využity. Při zadávání zakázek se často ze strany zákazníka poukazyvalo právě na její postupy. Tak se stávalo, že byla čím dál známější, používanější. Její rozšíření záviselo na kapacitě umělce a přání celebranta. Tak docházelo ke dvěma různým kategorizacím a to na jedné straně pohled komponistů a na druhé straně pohled Maestra di kapelle⁴⁷.

6.2 Nešpory

Výraz nešpory vznikl z latinského slova vesperae. Tento latinský název vychází z latinských slov vesper nebo vespera, což v překladu znamená večer. Termín označuje předposlední část osmidílného cyklu římského a monastického oficia. V různých liturgických okruzích i údobích by byly nešpory vykládány dvěma způsoby. Buďto jako závěr dne, nebo jako úvod k nočním modlitbám. Tato nejednotnost se odrazila i v latinském ritu. Bylo to při organizaci hodinek o nedělích a větších svátcích. V předvečer se totiž konaly první nešpory. Ty zahajovaly officium. Druhé nešpory se konaly v samotný sváteční den. Zlomovým obdobím byl až druhý vatikánský koncil. Ten odstranil první nešpory a druhé chápal jako jednoznačně večerní díkůvzdání. V klášterních a kapitulních chrámech byly nešpory zpívané a konaly se jako společná modlitba. Jinak se je kněz modlil soukromě. Jsou tvořeny jak částmi stálými, tak i částmi proměnlivými. Nyní bych ráda přiblížila hudební složku nešpor. U žalmů, dále u vstupního a závěrečného verše, kapitula, versiculu, orace a magnifikantu se vyskytuje především melodické formule recitativního zpěvu. Oproti tomu nápěvy hymnu, antifon a responsoria jsou bohatší a melodicky volnější. Když bychom nahlédly do českých pramenů, zjistily bychom, že u rýmovaných antifon k nešporním žalmům existují různá znění. Když se zahledíme do historie, zjistíme, že zpěv nešpor byl typický pro české středověké kláštery. 14. století bylo zajímavé v tom, že se začaly objevovat překlady nešpor. Také se však na mnoha místech zaznamenává nedbalé plnění této duchovní povinnosti. Dalším obdobím pro nešpory zajímavým bylo 16. století. Tehdy vydal J. Kunvaldský *Nešpor Český* a to formou kancionálu.⁴⁸

Nyní bych se zaměřila opět na období 18. století. V tomto čase byly části nešpor - tedy antifony, žalmy a magnifikant velmi často zhudebňovány do vícehlasu. Příkladem mohou být Motverdiho mariánské nešpory, nebo Mozartovy skladby. Podobně jako litanie se i nešpory zařazovaly do odpoledních pobožností. Nešpory jsou neodmyslitelnou

⁴⁷ DAHLHAUS 1985, s. 102- 103.

⁴⁸ ČERNUŠÁK 1997, s. 617- 618.

součástí nejvýznamnějších svátků. Většinou zakončovaly liturgický program. Byly jakýmsi vrcholem liturgických oslav dne. Trvání nešpor bylo o něco delší, než časové rozpětí litaní. V některých pramenech se dozvídáme, že trvaly 90 minut až dvě hodiny. Na celkovou délku pobožnosti měl veliký vliv hudební doprovod. Ten byl mnohdy za účasti trumpet a tympánů. V některých případech velkých svátků se stávalo, že nešpory byly nahrazovány loretánskými litaniami. Zajímavým obdobím pro nešpory bylo postní liturgické období. V tomto období se zpěv nešpor objevuje hojně. Například od neděle před popelcem do následujícího úterý se každý den konaly odpolední slavnostní nešpory. Jak jsem již uváděla, byly nešpory většinou jakýmsi vrcholem dne. Existuje však několik výjimek. Uvedla bych kupříkladu svátek svatého Josefa. V tento den byly odpolední obřady uspišeny. Nešpory se zpívaly hned po poslední mši a poté byly vystřídány modlitbami kompletáře. Dalším příkladem může být svátek svatého Marka. V tento den se nešpory vůbec nekonaly. Časový harmonogram nešpor se měnil například i na svátek Všech svatých. Dalo by se uvést i mnoho dalších příkladů.⁴⁹

Já bych však nyní přešla ke tvůrcům nešpor. Byl to například J. L. Oehlschläger, František Xaver Brixl, jež se řadí k nejznámějším skladatelům působícím v 18. století. Mimo nešpor byl významným skladatelem mší a dokonce i litaní. Dalšími významnými muži byli například P. Gravani, J. B. Smrček, dále M. Haberhauer, který byl významnou hudební osobností v čele rajhradského kůru. Tuto funkci zastával v sedmdesátých letech 18. století. Byl plodný skladatel chrámové hudby. Významnými jmény jsou také R. Führer, V. E. Horák, A. Hnilička starší a J. C. Sychra. Ještě by stál za zmínku D. Orel. Ten vydal zpěvník mariánské nešpory.⁵⁰

6.3 Litanie

Litanie jsou latinsky nazývány *litaniane* nebo lidově *letania*. Výraz však vznikl z řeckého slova *λιτανεία* což v překladu znamená prosba. Toto slovo obecně vzato můžeme vnímat jako naléhavou prosbu. Pokud bychom tento název chtěli hlouběji hudebně zkoumat, lze jej považovat za jakýsi specifický prosebný útvar, při němž jeden či více prosebníků (ty znázorňují předzpěváci) vyzývá přímo Boha, svaté, případně přednáší jednotlivá přání. Ostatní (ty představuje buďto sbor, nebo lidé) se přidávají a navazují vlastními prosbami. Dříve byly litanie považovány za jeden z druhů chrámové katolické hudby. 18. století bylo pro litanie velmi významným obdobím. V této době dosáhly

⁴⁹ ASCHENBRENNER 2011, s. 173-177.

⁵⁰ *Magisterská diplomová práce*[online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/64397/ff_m/Magisterka_Pavel.txt

vrcholu. Bohužel se nikdy nestalo, že by litanie dosáhly nějakého velmi významného předního místa v hudbě. To však nelze říci například o hudebním druhu mše. Přesto, že se litanie držely spíše „při zemi“, mají své nezastupitelné místo v provozování duchovní hudby.⁵¹

Nyní bych velmi ráda stručně nastínila historický vývoj litaní. Již ve 4. století můžeme najít zmínky o křesťanských litaních. Dokonce víme, že pocházejí z orientu. Tyto litanie obsahují prosbu *Kyrie eleison*. To možná proto, že pravděpodobně vyšly z tradice prosebných formulí, jež odříkávali lidé k modlitbě při mši a velmi se při nich opakovalo právě ono *Kyrie eleison*. Po celý středověk byly různé všeobecné prosby nazývány jako litanie. Mezi prvními svého druhu, které se staly prvkem liturgického provozu, byly litanie ke všem svatým. Pocházely z Říma ze 7. století. Postupem času se začaly využívat v pobožnostech a různých procesích. Zřejmá je zejména obliba litaní loretánských. Loretánské litanie jsou nazvány po domově, kde údajně žila panna Maria. Je to italském poutní místo zvané Loreto. Na tomto místě bylo vytvořeno velké množství litaní, jež oslavovaly Ježíšovu matku - Pannu Marii. Loretánská litanie, zvaná také jako mariánská, byla uznána jako oficiální mariánská skladba a to v roce 1601. Dalším časovým bodem důležitým pro vývoj litaní je 12. století. V této době se vyskytovaly litanie na českém území nejprve v klášterním prostředí. Postupem času se však dostávají dále a to i do prostředí náboženských obřadů, které se konaly i mimo klášter a byly využity při procesích konaných ve 14. století. V tomto středověkém období se zpívaly litanie jednohlasně - litanie ke všem svatým. Změnou však bylo 16. století. Tehdy se začaly vyskytovat mimo jednohlasých litaní také vícehlasé, které zprvu vycházely z dochovaných melodií. Jak v jednohlasých litaních, tak i ve vícehlasých můžeme najít zejména kompozice loretánských litaní. Již od Orlanda di Lassa a Giovanniho Pierluigiho da Palestriny lze pozorovat vývoj litanie jako vícehlasé skladby. Tento vývoj zaznamenáváme až po vídeňský klasicismus. Dále následuje 16. století. V tomto období se začínají vyskytovat v českém prostředí litanie ke svatému Janu Nepomuckému. Také se začínají objevovat skladby v českém jazyce.⁵²

⁵¹ ČERNUŠÁK, Gracian et al. *Slovník české hudební kultury*. Vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 517 ISBN 8070584629. (Dále už pouze ČERNUŠÁK 1997)

⁵² *Diplomová práce* [online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z:

https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/9220/DP_Rendlova.pdf?sequence=1

Máme tu 17. a 18. století „blesky bijí do největších vrcholů“⁵³. Toto období můžeme považovat za nejvyšší bod ve vývoji litaní. Následný postup už neposkytoval další stylizační možnosti. V průběhu 18. století jeví tedy hlavní zájem o litanie spíše menší významní skladatele. Našli se i výjimky u skladatelů známých. Ty je bezprostředně využívají ve své praktické církevní službě. O tomto domnění může svědčit například to, že Joseph Haydn nesložil ani jednu litanii. Jeho bratr Michael, který se v církvi více angažoval, složil litaní devět. Když bychom nahlédly do Mozartovy rodiny, najdeme pět litaní. Jedny litanie zkomponoval otec Leopold a zbylé čtyři jeho hudebně geniální syn Wolfgang. Ráda bych také zmínila muže, který nese jméno Gotthard Pokorný, a to proto, že se zabýval tvorbou litaní a v jeho hudebním životě se objevila dokonce zmínka o mistrovi Mozartovi. Tato informace, jež jsem vyčetla, nebyla sepnuta přímo s osobou Gottharda Pokorného, ale s jeho dcerou. Ta totiž zřejmě zdědila talent po otci a stala se klavírní a houslovou virtuoskou. Když jí Mozart slyšel hrát, dostalo se jí od tohoto slavného muže ušlechtilého potlesku. Nyní bych se ještě vrátila k jejímu otci Gotthardovi. Tento muž komponoval chrámovou hudbu, napsal četné mše a nešpory. Byl také velmi významným tvůrcem litaní. Litanie i jeho další tvorba byla rozšířena do mnoha moravských i českých hudebních sbírek. Jedny z jeho nejznámějších litaní byly údajně Litanie Lauretanae ex D.⁵⁴ V 18. století byly litanie provozovány především v odpoledních hodinách. Litaniami se zahajoval většinou komplex liturgických obřadů, který povětšinou souvisel s nedělí, či nějakým svátkem. Zahajovací pobožnost se konala většinou již předchozího dne, tedy o vigílii dané neděle či svátku. Litanie trvaly většinou okolo šedesáti minut. Téměř vždy byly hlavním bodem Loretánské litanie. Jiné litanie byly zpívány pouze velmi zřídka a to například při svátku Očišťování Panny Marie, nebo o vlastních svátcích.⁵⁵

V 19. století již ani Schubert, Liszt či Bruckner nepřikládali litaním velkou váhu. V tomto století se přiklánílo k litaním zejména ceciliánské hnutí. To však bohužel nedokázalo vynést litanie ze sepětí s užitkovou hudbou. Celkem bylo zkomponováno 94 litaní. 59 z nich má uvedeno přímo v názvu, jaký typ litaní je to. Nejvíce zastoupené

⁵³ Citáty[online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z: <http://www.mottak.cz/citaty/vrchol.php>

⁵⁴ Diplomová práce [online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z:

https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/9220/DP_Rendlova.pdf?sequence=1

⁵⁵ ASCHENBRENNER 2011, s 175.

jsou litanie oslavující Pannu Marii. Nejznámější a početně nejvyšší jsou Litanie Loretánské.⁵⁶

6.4 Rekviem

Slovo rekviem vzniklo z analgie latinského názvu „requiem“. Ještě existují dva latinské názvy a to: „*pro defunctis nebo Missa Defunctorum, česky zádušní mše nebo mše za zemřelé*“.⁵⁷ Rekviem je výraz pro mši za zemřelé a pro příslušnou vícedílnou skladbu. Někdy i titul hudebních děl navazujících na rekviem jako na žánrově formový typ původně duchovní hudby. Když si to vezmeme z funkční strany, znamená rekviem mši, která se v katolické církvi slouží za účelem pohřebním, zádušním každoročně 2. listopadu. Tato mše je buďto po pohřbu, nebo na památku úmrtí. Datum 2. listopadu je zde zmíněno proto, že se v tento den slaví památka zesnulých. Právě v tento den se slouží mše, jejíž formulář je téměř stejný jako u mše za zemřelé. Rozdíl je pouze ve 3 modlitbách a čtení z bible. Díky zhudebnění textu rekviem, vzniká vokální nebo vokálně instrumentální skladba. Ta má cyklický ráz a je historicky vázána prvotně právě na funkci mše za zemřelé.

Poměrně důležitým bodem pro vývoj této skladby bylo 16. století. Do sklonku tohoto století se tvar rekviem tak ustálil, že z ordinária byly vynechány dvě části a to část Gloria a Credo. Ovšem proprium zahrnuje dokonce i sekvenci Dies irae. Až do tridentského koncilu byla chápána výstavba rekviem nejednotně. V českém prostředí byly zádušní mše podporovány četnými nadacemi. Okolo roku 1400 se někteří lidé postavili proti nadužívání církevních rekviem. Všem známý mistr Jan Hus proti přehnanému užívání rekviem výslovně horlil. Táboři se stavěli ke mším za zemřelé poměrně negativně, dokonce je i odmítali. V Praze to bylo ovšem jiné. Tam se tyto mše opět záhy zaváděly. Co se týká nejstarších vícehlasých částí rekviem, pochází údajně z 15. století. 16. století se zase může pyšnit velkým počtem polyfoniků a autorů mší.⁵⁸

Nyní bych se více zaměřila na 18. století. V této době bylo rekviem vrcholem zádušních obřadů. Toto zpívané rekviem můžeme slyšet také pod názvem Cantatum Requiem. Bylo sloužené za všechny zemřelé. Rekviem se začínalo provozovat zřejmě v sedm hodin a během něj hořely všechny svíce, jež byly umístěny kolem vystaveného katafalku. Zpívané rekviem nemohu bohužel dále specifikovat, jelikož v dostupných pramenech není žádná bližší specifikace. Na rozdíl od 16. století byla zbožnost v baroku

⁵⁶ *Diplomová práce* [online]. [cit.5.4.2014]. Dostupné z: https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/9220/DP_Rendlova.pdf?sequence=1

⁵⁷ *Wikipedie* [online]. [cit.2.4.2014]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Rekviem>

⁵⁸ ČERNUŠÁK 1997

velmi intenzivní. Lidé si velmi potrpěli právě i na zádušní očištění duše. Proto tato zbožnost vyžadovala podstatně větší počet bohoslužeb, jež byly věnovány zemřelým. Liturgická památka byla pouze jednou do roka příliš málo. To se snažil napravit jezuitský řád, který uskutečnil další veřejné zádušní pobožnosti. Tyto pobožnosti byly jednou do měsíce. V tomto období se konala také zpívaná liturgie obřadů sloužených za zesnulé členy jezuitů. Konaly se pravidelně jednou ročně. Bylo to většinou 5. listopadu, vždy během oktávu památky Všech věrných zemřelých. Samotná pobožnost se nejspíše sestávala jen ze zpívaného rekviem. Přesto že to byla zádušní pobožnost, postupem času se stala velmi přitažlivou. Lidé jí začaly brát i jako společenskou událost, na kterou zavítaly i vyšší vrstvy. Z velké části mohla za přitažlivost této akce především hudba. Mnoho informací o podobě hudby bohužel není. Co víme jistě, je to, že rekviem bylo zpíváno buď chorálně, nebo figurálně. Vzhledem ke společenskému významu této pobožnosti se předpokládá, že realizace skladby byla figurální in stile ordinario. Kromě zádušních pobožností spjatými s jezuitským řádem bylo i mnoho dalších zádušních mší. Velmi podstatné ovšem je, že v 18. století bylo rekviem velmi důležitou skladbou.⁵⁹

7. Závěr

Na začátku jsem zmiňovala jisté pochybnosti, zda dokážu tak obtížné téma správně naplnit. Mé obavy byly vskutku oprávněné. Rozsah tohoto tématu je obrovský, ovšem nalézt dostatečné množství české literatury, z níž by se daly čerpat hodnotné informace je velmi obtížné. Díky výborné radě mého vedoucího práce se mi dostala do rukou německá literatura. Zde bylo nepřeberné množství informací k vybranému tématu. Bohužel i zde mě čekala mnohá úskalí. Carl Dahlhaus, který je autorem zmiňované literatury má velmi osobitý styl psaní. Jeho odborný, zdobný, filozofický styl byl velmi obtížný na překlad. Pro správné pochopení Carlových myšlenek nezbyvalo nic jiného než stále číst a snažit se co nejhluběji proniknout do jeho díla. Překlad mi tedy přirozeně zabral největší množství času z celé bakalářské práce.

Po prostudování dostupných pramenů jsem vytěžila dostatek informací, které byly dle mého názoru podstatné pro zpracování bakalářské práce. Z uvedených informací lze vyvodit, že duchovní hudba 18. století prošla četnými změnami, ať už se jedná o přicházející osvícenecké myšlenky do konzervativního baroka nebo o změny hudebního stylu. Mnohé přínosy této doby se dochovaly dodnes. Příkladem mohou být kacionály

⁵⁹ ASCHENBRENNER 2011, s. 186-194.

pro lidi, breviáře, misál atd. Postřehla jsem také ovšem mnohé rozdíly mezi dnešní dobou a 18. stoletím. Diference je patrná například v povinnosti četnosti návštěv kostela pro věřící. Vzhledem k poklesu počtu věřících dochází v dnešní době k úpadku spirituální hudby. Věřím však, že lidé znovu naleznou kouzlo tolik obohacující hudby.

8. Resumé

V této bakalářské práci je snaha o přiblížení rozmanitosti a mnohotvárnosti duchovní hudby 18. století. Obsahuje charakteristiku doby a vývoj duchovní hudby 18. století v Evropě. Jedna kapitola je věnována nástinu duchovní hudby 18. století v Čechách. Další částí bakalářské práce je liturgický rok. Zde je snaha vystihnout hlavní body historického vývoje liturgického roku a bližší zaměření se na specifika 18. století. Dalším bodem v této práci je pokus o shrnutí nejvýznamnějších autorů a děl, jež spadají do tohoto tématu. Nelze opomenout také hlavní hudební útvary, jako jsou mše, nešpory, litanie a rekviem. Každý tento útvar obsahuje charakteristiku a vývoj. Největší část je však opět věnována 18. století.

In this bachelor's thesis there is an effort to show a closer diversity and manifoldness of spiritual music of the 18th century. It contains characteristics of that age and evolution of spiritual music in 18th century in Europe. One part contains the outline of spiritual music in 18th century in Bohemia. Next part of this bachelor's thesis is a liturgical year. There is an effort to capture main points of historical evolution of liturgical year and to focus a little closer on specifics of the 18th century. Next, there is an attempt to summarize all of the most important authors of this era and their work. Musical formations, such as the Mass, vespers, litany and requiem also can not be forgotten. Every single formation contains characteristics and evolution. Main part is taken by the 18th century.

9. Bibliografické údaje:

ADAM, Adolf. *Liturgika: křesťanská bohoslužba a její vývoj*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2001. ISBN 8070214201.

ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2011. ISBN 9788087271575.

ČERNUŠÁK, Gracian et al. *Slovník české hudební kultury*. Vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Vyd. Laaber: Laaber- Verlag, 1985. ISBN 978890070353.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Vyd. Praha: Horizont, 1983.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Editor Jaroslav Smolka. Praha: Supraphon, 1983.