

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**ÚLOHA VARHAN VE FIGURÁLNÍ CÍRKEVNÍ HUDBĚ  
18. STOLETÍ NA PODKLADĚ ZÁPADOČESKÝCH PRAMENŮ  
(PŘÍSPĚVEK K PROVOZOVACÍ PRAXI)**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Bc. Iveta Oppová**

*Učitelství pro SŠ, obor Hv - Čj*

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

**Plzeň, 2013**

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

Plzeň, 26. března 2013

.....  
vlastnoruční podpis

Děkuji vedoucímu své diplomové práce Mgr. Vítu Aschenbrennerovi, Ph.D. za ochotu a cenné rady, které mi poskytl při zpracování této práce.

Dále děkuji Elišce Bastlové, která mi pomohla s vyhledáváním hudebnin v systému RISM.

Děkuji doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za pomoc s rozborem Gottwaldtova Christe.

Děkuji také především Vlastivědnému muzeu Dr. Karla Hostaše v Klatovech za poskytnutí cenných materiálů potřebných k vypracování této práce, a také Českému muzeu hudby v Praze a Ostravskému muzeu za poskytnutí informací o konkordantních hudebninách.

## Obsah

Obsah.....	4
Seznam zkratek.....	6
<b>0. Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Historický úvod do české hudby 17. a 18. století.....</b>	<b>8</b>
1. 1 Hudba do roku 1740.....	8
1. 2 Hudba po roce 1740.....	9
1. 2. 1 Vliv josefínských reforem na hudbu po roce 1781.....	11
1. 2. 2 Hudební proměny klasicismu.....	12
1. 3 Figurální hudba v Čechách.....	13
1. 4 Klatovy a jejich kulturní význam v 17. a 18. století.....	18
1. 4. 1 Hudební sbírka klatovského děkanského kostela.....	20
<b>2. Regenschori na klatovském kůru na přelomu 18. a 19. století.....</b>	<b>22</b>
2. 1 Jan Václav Flaška.....	22
2. 2 Venceslaus Pavlas.....	23
2. 3 Petr Kirle.....	26
2. 4 Mansvet Klička.....	26
<b>3. Missa in F – František Ignác Tůma.....</b>	<b>28</b>
3. 1 František Ignác Tůma – život a tvorba.....	28
3. 2 Údaje o prameni.....	30
3. 2. 1 Missa in F – rozbor.....	31
3. 2. 1. 1 Grafická stránka.....	32
3. 2. 1. 2 Tóniny.....	32
3. 2. 1. 3 Tempová označení.....	33
3. 2. 1. 4 Dynamika.....	35
3. 2. 1. 5 Melodické ozdoby.....	35
3. 2. 2 Ediční zpráva.....	36
<b>4. Litaniae lauretanæ – R. P. Procopius Gottwaldt.....</b>	<b>38</b>
4. 1 Litaniae lauretanæ – Loretánské litanie.....	38
4. 1. 1 Provoz litaní v klatovském jezuitském kostele.....	40
4. 2 Údaje o prameni.....	41
4. 2. 1 Konkordance Gottwaldtových Litaní.....	42

4. 2. 2 Rozbor části Christe.....	43
4. 2. 3 Litaniae lauretanae.....	46
4. 2. 3. 1 Grafická stránka.....	46
4. 2. 3. 2 Tóniny.....	46
4. 2. 3. 3 Tempová označení.....	47
4. 2. 3. 4 Dynamika.....	49
4. 2. 3. 5 Melodické ozdoby.....	50
4. 2. 4 Ediční zpráva.....	50
<b>5. Generálbasové značky a jejich užívání.....</b>	<b>53</b>
5. 1 Historie generálbasu.....	53
5. 2 Generálbasové značky u Tůmy a Gottwaldta.....	54
5. 2. 1 Užívání konkrétních harmonických funkcí.....	58
5. 3 Úpravy generálbasu.....	62
5. 4 Ostatní úpravy.....	64
<b>6. Závěr.....</b>	<b>66</b>
Resumé.....	67
<b>7. Literatura.....</b>	<b>68</b>
Příloha	

## **Seznam zkratek**

Vno 1 – Violino primo

Vno 2 – Violino secondo

VA – Viola alto

Cor 1 – Corno primo

Cor 2 – Corno secundo

C – Canto

A – Alto

T – Tenore

B – Basso

Org – Organo

## 0. Úvod

Diplomová práce *Úloha varhan ve figurální církevní hudbě 18. století na podkladě západočeských pramenů (Příspěvek k provozovací praxi)* je práce zkoumající notopisné prameny z 18. století, které jsou v současné době uloženy v Hudební sbírce Vlastivědného muzea Dr. Hostaše v Klatovech. Jedná se o Mši F dur Františka Ignáce Antonína Tůmy a Litaniæ lauretanæ Procopia Gottwaldta. Ke zpracování byly použity originální rukopisné transkripce partů těchto skladeb, byly převedeny do elektronické podoby a sepsány do partitury. V notách byly provedeny úpravy v podobě drobných zásahů v souladu se soudobými hudebními zvyklostmi a také větší úpravy týkající se změn především v číslovaném generálbasovém značení a samotných notách. Tyto chyby byly nejčastěji způsobeny deskribentovou nepozorností či nepotřebou určité věci zaznamenávat. Současná praxe ale vyžaduje přesnější a detailnější zápis, aby mohlo být dosaženo korektní a autentické interpretace.

Těžištěm práce je analýza varhanního partu společně s generálbasovým číslováním. Tehdejší provozovací praxe byla v některých aspektech odlišná, naším cílem je proto poukázat na tyto rozdíly a určitým způsobem je vysvětlit.

# 1. Historický úvod do české hudby 17. a 18. století

## 1.1 Hudba do roku 1740

Umělecký sloh, který v Čechách převládal v době pobělohorské (tedy po roce 1620), nazýváme barokní. Tento termín se zrodil v oblasti výtvarného umění, kde jsou také jeho projevy nejznatelnější. Odtud byl potom přenesen do literatury a hudby. Barokní umění k nám pronikalo již před Bílou horou, ale pro nedostatek pramenů nelze říci, jak moc byly tyto vlivy silné. Následující třicetiletá válka vývoj zpozdila, ale jelikož k nám barokní podněty pronikaly i v jejím průběhu, jedná se spíše o zpoždění kvantitativní. Česká hudba však po válce rozdíl rychle dohnala, již v sedmdesátých letech je možné mluvit o stejně kvalitním hudebním provozu jako např. ve Vídni. Ke konci 17. století už byly Čechy dějištěm závažné mezinárodní tvorby především ve výtvarném umění a architektuře, i když v hudebním projevu s výjimkou J. D. Zelenky nedosahovaly úrovně srovnatelné s těmito odvětvími. Česká šlechta neinvestovala do hudby tolik, co jiné dvory v Evropě, proto nedovedla připoutat silnější umělecké osobnosti. Církev považovala hudbu za obligátní součást kostelního provozu, její prostředky však nebyly takové, aby do ní mohla vložit větší finanční obnosy. Do roku 1740 lze zaznamenat několik slohových změn. Není jisté, zda proběhly ve všech oblastech hudby, např. v kostelní figurální hudbě došlo k slohovým posunům v devadesátých letech 17. století, poté až v dvacátých letech 18. století. Tyto změny jsou patrné na první poslech.

Již ve dvacátých letech 18. století k nám začal pronikat z Itálie nebo prostřednictvím Vídně nový hudební sloh, který se projevoval v operní tvorbě italských skladatelů. U zrodu této epochy stála Neapol či Benátky se svými operními scénami. Pro nový sloh bylo mimo jiné typické koncertantní nástrojové obsazení či homofonní cítění bez kontrapunktu. Skladatelé, pro které byl kontrapunkt typickou vyjadřovací formou, byli v této době považováni za staromódní. Mezi takové patřil i J. J. Fux. Z pohledu následujícího hudebního vývoje je zřejmé, že zmíněné hudební změny rozměňovaly barokní vyjadřování a směřovaly již ke zrodu hudebního klasicismu. Tyto tendence tak nazýváme raně klasické.



Raně klasický sloh začal brzy pronikat i do hudby chrámové. Šířil se především prostřednictvím vokálních forem, jako byly opery, kantáty, oratoria, mše apod. V českém prostředí to potom byla chrámová hudba, ve které se italské moderní zvyklosti začaly uplatňovat již ve třicátých letech 18. století. Jelikož byla chrámová hudba přístupná všem vrstvám obyvatelstva, můžeme zde hovořit o prvotním zakořenění raně klasického slohu. V kostelích se však mimo raně klasickou hudbu stále provozovala i hudba barokní. Je třeba připomenout, že v zemích rakouské monarchie neztratila kontrapunktická věta na úctě ani v tomto období.

V období baroka se těžiště provozování hudby v Evropě přesouvalo z kostelů do operních divadel a paláců, v českých zemích v důsledku vypjaté religiozity a společenských okolností byly kostely stále hlavním centrem hudebního dění. Byly místem, kde se pravidelně scházeli lidé z měst, obcí, vesnic, a hudba, kterou zde mohli slyšet, byla dostupná všem sociálním vrstvám. Kolem roku 1700 bylo u nás kromě nedělí 42 svátků s povinnou návštěvou kostela, což ukazuje, že průměrný člověk navštívil kostel přibližně každý čtvrtý den. Hudby, která musela být k těmto příležitostem zajišťována, nebylo proto málo.

Protireformační církve kladla na umění velký důraz, protože byla ve smyslu učení sv. Ignáce přesvědčena, že k vyšším duchovním hodnotám je člověk přiváděn pomocí smyslových vjemů.

Od 17. století pronikala do chrámové hudby stále více nástrojová hudba a koncertantní operní sloh. Ve výrazových prostředcích a v jejich užívání se chrámová hudba s koncertantním operním slohem v mnohém prolínala, proto rozdíly mezi nimi byly zanedbatelné.<sup>1</sup>

## 1. 2 Hudba po roce 1740

Období mezi lety 1740 – 1810 bývá nazýváno klasicismem.<sup>2</sup> V tomto pojmu je vystižena základní spojitost s myšlenkovým proudem této doby, s osvícenstvím. Filosofický základ osvícenství se odráží v umění, kde byl narozdíl od předchozí epochy

---

<sup>1</sup> Informace z kapitoly 1. 1 čerpány z: SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 147 – 215.

<sup>2</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 219.

kladen důraz na přirozenost, srozumitelnost a prostotu. Přestože se Habsburkové snažili uzavřít své země před novými myšlenkovými proudy, byly české země největším centrem osvícenských myšlenek. Už na počátku 18. století se k nám dostaly tyto myšlenky z Lipska a Halle.

Od čtyřicátých let se začínají objevovat nové tendence k přetvoření modelu hudebního života, který byl do této doby záležitostí výhradně klášterů či kůrů farních kostelů. Tyto tendence byly ale u nás ve srovnání s velkými evropskými městy značně nevýrazné. V souvislosti s tím ale došlo ke sblížení různých typů hudby – hudby komponované a hudby spontánní tvořivosti, hudby světské a duchovní, hudby vokální a instrumentální. Dalším znakem byl postupný přechod od hudby typové k hudbě individualizované. Příznačným rysem bylo i působení českých hudebníků v cizích zemích.

Výrazným mezníkem v hudebním vývoji byla právě čtyřicátá léta 18. století, kdy nastoupila na trůn Marie Terezie (1740), což vedlo k velkým změnám v hospodářském a společenském životě. Soubor tereziánských a později i josefínských reforem výrazně zasáhl do hudebního provozu. Významné události v osmdesátých letech (toleranční patent 1781, uvolnění poddanství 1781 a další josefínské reformy) určují další vývojový mezník, který výrazně ovlivnil vývoj české hudby.<sup>3</sup>

Největší část hudebního provozu byla do osmdesátých let vázána na církev. Ačkoliv protireformační vliv od čtyřicátých let slábl, vliv katolické církve až do roku 1781 sílil. Rostl počet konventů, a tím se zvyšovalo i uplatnění hudby v této oblasti. Hudební provoz v rámci katolické církve přinášel i po josefínských reformách množství vokálně instrumentální hudby. Tajné nekatolické církve však stále udržovaly kontakty s protestantskými zeměmi, do Čech tak proudilo mnoho nekatolické literatury, např. kancionály. Tyto církve byly pronásledované, a tedy tajné, proto nelze doložit jejich četnost. Po vyhlášení tolerančního patentu roku 1781 zůstalo katolictví stále jedním oficiálním státním náboženstvím, hudební provoz tedy nebyl nijak konfesně rozdělen.<sup>4</sup>

Ačkoliv se model hudebně institucionální základny, který tvořily především kostelní kůry, kláštery, dvorní rezidence a školy, začal rozpadat, byly hudební kůry stále místem, kde se s komponovanou hudbou setkávali lidé všech vrstev. Až do roku 1783, kdy

---

<sup>3</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 220, 221.

<sup>4</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 231, 232.

zavedl Josef II. nový bohoslužebný pořádek, můžeme říci, že figurální hudba spěla ke svému vrcholu. Největšího rozvoje dosáhla v 60. a 70. letech 18. století.

Na základě dosavadních výzkumů nelze říci, jak se přesně lišil hudební provoz v oblastech s českým a německým obyvatelstvem. Jisté rozdíly tu ale byly. V německých obcích se figurální hudba provozovala každou neděli, v menších oblastech s českým mluvícím obyvatelstvem jen o svátcích. Osou hudebního dění byl i v této době regenschori, na malých venkovských kůrech plnil zároveň úlohu varhaníka, ve větších městech už byly tyto funkce odděleny.<sup>5</sup>

### 1. 2. 1 Vliv josefínských reforem na hudbu po roce 1781

Josefínské reformy zasáhly především vokálně instrumentální hudbu na kůrech. Byly namířeny proti okázalosti, zákazem hudebních procesí vracely hudbu zpět do kostela. Příznačné je, že se zajímaly výhradně o kvantitu, nikoliv kvalitu hudby. V jejich základech vidíme i důvody ekonomické. Zrušením některých svátků a omezením hudby při bohoslužbách byly ušetřeny prostředky, které poté putovaly zejména do školství. Instrumentální hudba se směla provozovat pouze o nedělích a svátcích. Kůry byly rozděleny na farní a klášterní, kde se nástrojová hudba omezila pouze na doprovod varhan. Odpadla tak veškerá figurální hudba provozovaná ve všedních dnech, ale i obřady, dříve běžně provozované s nástrojovou hudbou (nešpory<sup>6</sup>, litanie).

Josef II. se snažil i o zavedení národního jazyka do mše, toto opatření mělo vést k prohloubení vztahu věřících k bohoslužbě. Reformy však nebyly ani za vlády Josefa II. striktně dodržovány, po jeho smrti v roce 1790 se mnohé věci začaly vracet do původní podoby. Změny však způsobily značný úbytek vokalistů na městských kůrech, zejména chlapců. Původní obsazení na jednotlivých kůrech se potom těžko vracelo zpět. Malých vesnických kůrů se reformy příliš nedotkly, i předtím se zde provozovala instrumentální hudba pouze o nedělích a svátcích. Doklady z hudebního provozu však dokazují, že na mnohých kůrech i přes zákazy stále rostly inventáře hudebních nástrojů, dobové zprávy hovoří o figurálních mších. Dochované inventáře z počátku 19. století svědčí také o provozování figurální hudby v kostelích po josefínských reformách. Hudební kůry začaly

<sup>5</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 234 – 243.

<sup>6</sup> Odpolední či podvečerní pobožnost. PETRÁČKOVÁ, Věra. KRAUS, Jiří. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0607-9. str. 525.

plnit v této době i funkci koncertní. Hudba zde byla prováděna pravidelně, byla zpřístupněna všem, v interpretování hudby se spojovali amatéři i profesionálové.<sup>7</sup>

### 1. 2. 2 Hudební proměny klasicismu

V období klasicismu došlo k proměně zvukového ideálu a tím i dobového instrumentáře. Celkový vývoj byl zakončen přibližně v sedmdesátých letech. Základem se staly dvoje housle, které byly nositelem melodického pohybu a motivické výstavby. Je zajímavé, že viola ztrácí na důležitosti, často hraje nevýznamné party, kopíruje bas apod. U Brixho však opět nabývá na důležitosti. Ve skupině dechových nástrojů zcela zmizela rodina zobcových fléten, nahradila ji příčná flétna. Barevná proměna byla dovršena zařazením lesního rohu.

V této době bylo v Čechách i na Moravě postaveno mnoho nových varhan, převážně jednomanuálových. Ty měly v pedálu krátkou oktávu (ve velké oktávě chyběly tóny Cis, Dis, Fis, Gis – tyto tóny se v tak hluboké poloze ve skladbách příliš nevyskytovaly, byly komponovány především skladby s malým počtem předznamenání, proto nebyly tyto tóny téměř potřeba. Dalším důvodem bylo to, že byly varhany laděny nerovnoměrně, proto na nich bylo možné hrát pouze v některých tóninách.). Tyto nástroje měly své typické znaky, proto ve srovnání se severoněmeckými nástroji s větší plejádou rejstříků a sólovým pedálem na nich byly vytýkány mnohé nedostatky. Jednalo se však o odraz stylové rozdílnosti a osobitosti české varhanářské oblasti. Obdobně tomu bylo i v oblasti rakousko-uherské či jihoněmecké.<sup>8</sup>

Jako v předcházející etapě, i zde se členila duchovní hudba na oblasti figurální hudby, chorál a lidový duchovní zpěv. Nejbohatěji je doložena právě figurální hudba. Zhruba kolem poloviny století došlo k výrazné změně. V první polovině století převládala importovaná díla, především skladby italských autorů tzv. neapolského okruhu, podíl domácí tvorby byl asi jedna čtvrtina. Od poloviny století však začal výrazně narůstat.

Z figurální hudby se nejlépe dochovaly kompozice mešních ordinárií. Dobovým zvykem bylo provádět každou neděli jinou skladbu, proto byla spotřeba mešních skladeb velká. Po formové stránce neexistovala žádná zásadní pravidla pro zhudebnění. Autory

<sup>7</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 237, 238.

<sup>8</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 257, 258.

byly zpravidla profesionální skladatelé, od nichž jsou dochovány skladby s velkými nároky na provozovací aparát. Řada z nich byla však záměrně komponována tak, aby je bylo možno provozovat i na menších kůrech.

Vývoj dalších druhů duchovní hudby byl obdobný. Jednalo se především o nešpory, litanie, offertoria a žalmy. Repertoár některých druhů byl však značně ovlivněn josefínskými reformami, které se dotkly především odpoledních bohoslužeb, tedy zejména nešpor a litaní.<sup>9</sup>

### 1.3 Figurální hudba v Čechách

Figurální hudba<sup>10</sup> byla prováděna po boku gregoriánského chorálu, v mešním ordinariu<sup>11</sup> o největších svátcích jí v druhé polovině 17. století byla dávána přednost před chorálem, postupem doby i v propriu<sup>12</sup> a nešporách<sup>13</sup>. Na konci 17. století se figurální mše staly součástí běžných bohoslužeb a kostelní hudebníci museli tak ovládat jak chorál (*musica choralis*), tak figurální zpěv (*musica figuralis*). Provozování chorálu bylo už od konce 16. století v úpadku, v období baroka byl chápán ve smyslu dur-mollové tonality a byl přizpůsobován menzurální hudbě. Do další doby se udržel jen v sólových partiích kněze, v odpovědích ve mši, při některých liturgických obřadech a v hodinkách v klášterních a kapitulních kostelech, pokud nebyly pouze recitované.

Do chrámové hudby pronikaly také mnohé světské prvky, nejlépe to lze vidět na zavedení trumpet a tympánů do kostela. Tyto nástroje byly považovány za nástroje vysokých společenských vrstev, proto se i v kostele přehlížel jejich vojenský původ. Na počátku 18. století vzrůstalo množství věžních trubačů a trubačů z řad studentů, naproti tomu polních trubačů ubývalo. Velmi oblíbené byly lesní rohy, které začaly do kostelní hudby pronikat už brzy po roce 1710. Dříve sloužily především při lovech, a začaly tak

---

<sup>9</sup> PILKOVÁ, Zdeňka. Doba osvícenského absolutismu. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 261 - 264.

<sup>10</sup> Hudba s doprovodem obligátních nástrojů. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 167.

<sup>11</sup> Zpívaná či mluvená část mše, která má vždy stejný text. Zpívané ordinarium se zpravidla skládá z pěti částí – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Ordinary chants. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-03-21]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>12</sup> Proprium se skládá s z introitu, graduale, alleluia, které se zpívá ve slavnostní dny, comunia, popř. sekvencí, které byly přidány v 9. stol. jako poetická nadstavba k alleluia. Proper chants. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-18]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>13</sup> Podvečerní či večerní bohoslužba. Dnes je pravidelně dodržována řeholníky v kláštorech. Vespers. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-18]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

vytlačovat klariny. Hráčů na lesní rohy tak přibývalo, v Praze museli být dokonce evidováni. Vytrubování v kostele se stalo natolik oblíbeným, že se přestalo dostávat polních trubačů. Ti, kteří zbyli, svoje úkoly nestíhali plnit. Byli však velmi cenění, podle nařízení Ferdinanda II. a Ferdinanda III. jim byla udělena zvláštní privilegia, moravští trubači byli přijati za placené zaměstnance zemského sněmu pod názvem Zemští trubači a tympanisté. Této výhody se pražským trubačům nikdy nedostalo. Také věžní trubači v českých zemích odvozovali svá práva od privilegia krále Vladislava II. z roku 1497. Byli většinou smluvně vázáni vypomáhat při figurální hudbě v kostele, což pro ně znamenalo další důležitý zdroj příjmů. Vedle těchto funkcí plnili ještě místa městských hudebníků, nebylo tomu tak ale ve všech městech.<sup>14</sup>

Zvuk rohů a tympanů symbolizoval ideu absolutní moci, kterou si císař přisvojoval hned po papeži. Jako první v Evropě si tyto nástroje zařadil do bohoslužebných obřadů habsburský dvůr ve Vídni, a to již před rokem 1620. Jeho příkladu následovala vysoká šlechta a duchovní řády. V 17. století se troubení a bubnování omezovalo jen na bohoslužby, které byly určeny pro vysokou šlechtu. V 18. století však zevšeobecnělo tak, že bylo přijímáno jako naprosto běžné, někdy jen byly vedeny spory o tom, kteří hudebníci jsou k tomu oprávněni.

V mnohých kostelech byla snaha nějakým způsobem pozdvihnout provozovanou hudbu. Sloužily k tomu tzv. fundace<sup>15</sup>. Katedrály a význačné kostely si tak udržovaly stálé hudebníky, zpěváky, kteří byli z fundací placeni. Z fundačních figurálních mší měli užitek i jiní hudebníci, např. trubači, u nichž fundační příspěvky činily až polovinu jejich příjmů.<sup>16</sup>

Hlavní představitelé kostelní hudby byli velmi dobře placenými hudebníky. Bylo tomu tak i u laických varhaníků, které si mnohé kláštery udržovaly (premonstráti na Strahově, augustiniáni v Brně či benediktýni v Rajhradě). Hudebníci farních kostelů byli placeni obcí, příslušnou vrchností nebo magistrátem, velikost platu závisela

---

<sup>14</sup> Prokazatelně existovali např. v Českých Budějovicích, Domažlicích, Klatovech, Lounech, Písku, Prachaticích, Táboře apod. ČERNÝ, Jaromír a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989, str. 177.

<sup>15</sup> Finanční kapitál darovaný soukromou osobou klášteru či kostelu na dlouhodobé konání obřadů nebo liturgických úkonů podmíněný tím, že pravidelný roční úrok bude věnován na dárcův úmysl (většinou sloužení mší za dárce nebo jeho rodinu v přesně určených termínech, část úroku připadala i hudebníkům). PETRÁČKOVÁ, Věra. KRAUS, Jiří. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0607-9. str. 249.

<sup>16</sup> SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 167, 168.

na bohatství instituce. Platy se skládaly z peněžního příjmu a z naturálií (sůl, palivové dřevo, svíčky, pivo, chléb, pšenice, maso apod.). Ředitelé kůrů, kteří pravidelně prováděli figurální hudbu, dostávali ročně příplatek na struny. Příjmy však nebyly nijak vysoké, mnozí si přivydělávali v jiných kostelech nebo jinou výdělečnou činností.

Základ chrámové hudby tvořil ředitel kůru a varhaník, někdy ještě kantor a další pomocníci (4-6 lidí). Ti stačili na provádění prostší figurální hudby. K nim patřili ještě chlapani, kteří zpívali ženské hlasy (soprán, alt). Figurální hudba měla výrazně komorní charakter. Dochovaný seznam hudebníků v Kašperských Horách z roku 1733 uvádí obsazení vokálních hlasů jednou zpěvačkou a třemi zpěváky, na nástroje hrálo deset hudebníků, navíc první housle byly obsazeny dvěma hráči. Pražská Loreta měla roku 1727 stálý hudební soubor složený z 13 hudebníků – regens, varhaník, 2 diskantisté, 2 altisté, 1 tenorista, 1 basista, 3 houslisté, violista a hobojsista. Z obsazení je zřejmé, že kontrabasista, případně ještě 2 trubači a tympanista museli být zjednáváni navíc. Větší obsazení (16 – 20 vokalistů a instrumentalistů) bylo typické především pro Rakousko, jižní Německo nebo Itálii. U nás bylo takové složení výjimečné, na většinu kůrů se více hudebníků ani nevešlo.

Výraznou pomocí při provozování chrámové hudby byla především mládež. Hudbě bylo věnováno ve školách hodně času (v Prachaticích se roku 1713 vyučovala denně hodina zpěvu a houslí a kromě toho ještě dvakrát týdně dvě hodiny odpoledne). Úroveň a intenzita hudby ve škole závisela však hlavně na vztahu ředitele a jeho pomocníků k hudbě.

Úroveň hudby v jednotlivých kostelech se různila, na venkově bývala dosti nízká, zde byl často jediným kvalifikovaným hudebníkem učitel, který stěží dokázal doprovodit písně na varhany a zazpívat latinské odpovědi knězi při mši. V chudých oblastech Moravy byla figurální hudba ještě na počátku 18. století něčím neznámým. Vzdělanost tamních učitelů byla nízká a jejich sociální postavení velmi nedůstojné.

Kláštery, kde se hudba vyvíjela nezávisle na ostatních institucích, se figurální hudbě dlouho bránily. Jejich stanovy ji zakazovaly, proto ve svých kostelech povolovaly jen gregoriánský chorál. Už během 17. století však zvítězila soudobá figurální hudba. Tu provozovaly i ženské řády, které si vychovávaly ženy s velmi nízkými polohami hlasu,

a tak nahrazovaly hlasy mužské. Klauzura<sup>17</sup> zakazovala spolupráci laiků, proto se některé sestry naučily i troubit na lesní rohy, klariny či trombóny. Na klášterních kůrech účinkovali většinou studenti, novici, fundovaní diskantisté, nikoliv řeholníci, v jejich rukách zůstávalo pouze vedení kůru.

V mnohých klášterních kostelech byla provozovaná figurální hudba na velmi vysoké úrovni. Možnosti kůrů byly patrné zejména na venkově, kde byl vidět propastný rozdíl mezi výzdobou klášterních a farních kostelů. Všechny velké klášterní kostely měly dva kůry – kněžský neboli chorální, který byl v blízkosti hlavního oltáře a disponoval menšími varhanami nebo pozitivem, a figurální kůr s velkými varhanami, který byl umístěný nad hlavním (západním) vchodem do kostela a kde byla prováděna figurální hudba. V obsazení hudby nebylo mezi farními a klášterními kostely velkých rozdílů, odlišnosti byly patrné především v kvalitě podání, protože klášterní hudebníci mohli věnovat nastudování skladeb větší množství času.<sup>18</sup>

Figurální hudba byla provozována i v kolejích jezuitů a piaristů, kteří kladli velký důraz na rozvoj hudebních schopností svých studentů a vlastního řádového dorostu. Hudební kvalifikace byla velmi žádoucí, především kvůli rozmanitosti úkolů, které řád plnil. Zdaleka ne všichni členové řádu, kteří byli v hudební oblasti vzdělaní, se věnovali aktivně hudbě i po skončení studia. Většinou byli pověřováni hudebními úkoly podle potřeb. Hudba pro ně byla pouze vedlejší záležitostí, příležitostnou činností. Mnohem více se v hudbě uchytili odchovanci jezuitských škol, jejichž vlastní tvorba ukazuje na kvalitu poskytovaného vzdělání. U jezuitů se učili A. Michna, P. J. Vejvanovský, piaristé poskytli vzdělání F. Bendovi, F. X. Briximu, J. I. Linkovi aj.

Základ hudby u jezuitů tvořili seminaristé a studenti. Ti díky přísnému studijnímu řádu dosahovali vysoké interpretační úrovně. Počet hudebníků v semináři nebyl nikdy vysoký, a proto se počítalo s pomocí ostatních studentů. Obsazení ve figurální hudbě bylo obdobné jako jinde. Jezuité byli prvními pěstiteli školských her, jejichž součástí byla také hudba, od druhé poloviny 17. století provozovali též melodramata (druh scénického duchovního oratoria).

---

<sup>17</sup> Klauzura (z lat. claudare – zavřít) je kanonický předpis označující pravidla ohledně vstupu, pobytu a odchodu cizích osob z kláštera nebo řeholního domu, dále také pobyt příslušníků kláštera mimo jeho prostory a jejich styk s veřejností. Klauzura. *IEncyklopedie.cz* [online]. [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.iencyklopedie.cz/klauzura>

<sup>18</sup> SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 169 - 171.



Piaristé poskytovali také kvalitní hudební vzdělání, školili především nadané chlapce z chudých rodin. Na rozdíl od jezuitů se členové řádu věnovali aktivně hudbě v mnohem větší míře, mnozí prosluli jako chrámoví skladatelé a hudební pedagogové (V. Kalous, A. Mašát aj.). I divadlo dosahovalo v piaristických kolejích vysoké úrovně. Stejně jako jezuité pěstovali divadlo, do kterého vkládali hudební vložky. Jejich provedení dosahovala takové úrovně, že si troufali i na nastudování italských oper, které poté hráli u biskupského dvora.

V některých klášterech a kolejích byly v době masopustu pořádány hudební zábavy. Přišly tak ke slovu nejrůznější druhy světských instrumentálních nebo vokálních forem, které prováděli sami žáci. Nejčastějšími náměty byla humorná zpracování historických nebo válečných příběhů, příhody z klášterního nebo žakovského života apod. Ty byly hudebně doplňovány zvuky napodobujícími střelbu, hlasy zvířat atd. Mimo tato zpracování zaznívaly též virtuózní sonáty H. I. Bibera (1644 – 1704)<sup>19</sup> či triové sonáty A. Corelliho (1653 – 1713)<sup>20</sup>.

Největší produkce chrámové hudby byla v Praze, kde bylo nakupeno poměrně velké množství kostelů a klášterů, které se vzájemně předháněly ve figurálních produkcích. K nejznámějším kostelům po hudební stránce patřily v době baroka např. sv. František Serafínský u křížovníků u Karlova mostu, jezuitské kostely sv. Salvátora v Klementinu, sv. Mikuláše na Malé Straně, P. Marie před Týnem na Staroměstském náměstí, Svatovítský chrám, sv. Martin, Loreta, P. Maria na Strahově ad. Z Lorety, Svatovítského chrámu a od křížovníků jsou dochovány hudební sbírky z 18. století, vědomosti o hudbě v dalších kostelech jsou však nepatrné. O hudebním dění v pražských kostelech před rokem 1700 nejsou žádné doklady. Podobně tomu bylo i v Brně, kde v době baroka proslul chrámovou hudbou především farní kostel sv. Jakuba, augustiniánský kostel sv. Tomáše či jezuitský kostel P. Marie.

Chrámovou hudbu provozovaly i šlechtické kapely. Byly zřizovány při šlechtických dvorech, každý zámožnější šlechtic měl i své hudebníky, jen výjimečně využíval služeb hudebníků městských. Do panské služby bývali přijímáni i nadaní poddaní, což předznamenávalo menší hudební kariéru. Hudba, kterou provozovaly, je dochována

---

<sup>19</sup> Biber, Heinrich Ignaz Franz von. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-25]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>20</sup> Corelli, Arcangelo. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-25]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

v inventářích a sbírkách šlechtických kapel, které vedle chrámových skladeb obsahují i taneční hudbu, hlavně tance a taneční suity. Reprezentace dvora vyžadovala, aby byla hudbě věnována zvláštní péče i v kostelích, které byly v sídle vrchnosti. V 17. století patřilo pěstování chrámové hudby k hlavním úkolům šlechtických kapel. Docházelo ke spojení světské hudby aristokracie a hudby kostelní, která nadlouho poznamenala vývoj chrámové figurální hudby.

Šlechtické kapely měly mnohdy jen příležitostný charakter a jejich existenci lze stěží prokázat. Činnost kapely byla vždy vázána na osobním vztahu vládnoucího šlechtice k hudbě, s jeho smrtí došlo i k rozpadu kapely. Pokud tedy neúčinkovaly kapely v kostele, jejich vliv nedosáhl většinou za zdi příslušné rezidence.<sup>21</sup>

#### 1. 4 Klatovy a jejich kulturní význam v 17. a 18. století

Královské město Klatovy, založené již roku 1260 českým králem Přemyslem Otakarem II.<sup>22</sup>, se stalo na počátku druhé poloviny 18. století krajským městem. Královská města Klatovy a Domažlice tak byla oddělena od Plzeňského kraje kvůli jeho velké rozloze a stala se tak samostatnou správní jednotkou. Došlo však k omezení samosprávy královských měst především v berních a politických záležitostech. Do té doby měla mnohé záležitosti na starost městská rada a krajský úřad zajišťoval exekuce pouze tam, kde nebyly řádně odvedeny. Od roku 1751, kdy vešlo v platnost nové krajské zřízení, přešla většina záležitostí do kompetencí krajského úřadu.<sup>23</sup>

V druhé polovině 18. století proběhly v Klatovech mnohé změny spojené především s tereziánskými a josefínskými reformami. Tato doba však byla také poznamenána válečnými konflikty (např. boje o rakouské dědictví, kdy vysoce narostly daně a město a jeho občané se tak dostali do velkých dluhů) a velkým hladomorem, který zde vypukl na počátku sedmdesátých let. Tato léta se však stala odrazovým můstkem pro roky následující a situace se začala obracet k lepšímu. Osmdesátá léta, kdy se město

---

<sup>21</sup> SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba. In. LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989. str. 172 – 174.

<sup>22</sup> Historie, současnost. *Klatovy a okolí* [online]. [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: <http://www.klatovy.cz/klatovy/>

<sup>23</sup> Jednalo se např. o policejní záležitosti – vydávání policejních a tržních řádů, dále dohlížení na některé živnosti, trh s potravinami či oběh mincí. ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Praha: Scriptorium, 2011. ISBN 978-80-87271-57-5. str. 262.

začalo vzpamatovávat z dlouhého období hladomoru, se nesla v duchu josefínských reforem. Toleranční patent, vydaný roku 1781, se klatovských obyvatel však příliš nedotkl, většina z nich totiž setrvala v katolické víře. Následkem těchto reforem se také mezi klatovskou elitou zvyšoval podíl státních úředníků, kteří později převzali správu města.

Některé klatovské i mimoklatovské církevní instituce byly spojovány s hudebními procesími. Jedná se např. o kapli sv. Máří Magdalény na Komošíně<sup>24</sup>, ke které v době jejího vysvěcení byla pořádána procesí s bubny a trubači z chrámu Tovaryšstva Ježíšova. Kaple tak neplnila pouze farní funkci, ale byla i cílem příležitostných výletů poutníků. Podobnou funkci měla i Svatoanenská kaple na Hůrce, postavená k podobným účelům. Hudební procesí se každoročně konala i ke kostelu sv. Jakuba<sup>25</sup> nebo ke sv. Martinu na Hůrce.

Pobožnosti spojené s hudbou byly provozovány i v kostele při jezuitské koleji, který byl díky finančním darům<sup>26</sup> zprovozněn k liturgickým účelům roku 1675, a v dominikánském klášteře, který fungoval v Klatovech už od 14. století až do roku 1786, kdy byl zrušen.

Klatovy postihlo ve století sedmnáctém a osmnáctém několik požárů. Při velkém požáru 8. července 1689 došlo ke zničení velké části vnitřního města. Ohni podlehla radnice s řadou městských knih, městská věž, kolej Tovaryšstva Ježíšova, dominikánský klášter i krov farního kostela. Jeho vnitřek ale odolal, klenba zadržela pád hořících trámů. Jako první začaly opravy na děkanském kostele a radnici. Poměrně rychle se vzpamatovali i klatovští jezuité. Jedenáct let poté, roku 1700, vypukl druhý požár, při kterém shořelo asi 62 domů. V 18. století už nebyl žádný požár tak ničivý jako tyto dva. V druhé polovině 18. století zachvátily město dva větší požáry – první v roce 1758, který zničil celé město uvnitř hradeb, druhý v roce 1791, který postihl z obnoveného vnitřního města asi jednu čtvrtinu.

Od roku 1668 se stala obec patronem farního kostela. Farnost měla však pro město i jisté finanční výhody. „*Peníze od dárců a poutníků složené na zádušní či na kostele byly*

---

<sup>24</sup> Část vesnice Dolany, která leží asi tři kilometry na sever od Klatov. Komošín. *Mapy.cz* [online]. [cit. 2013-02-10]. Dostupné z: <http://mapy.cz/>

<sup>25</sup> Jeden ze tří původních kostelíků na klatovském hřbitově. Do dnešní doby se nedochoval. SÝKOROVÁ, Lenka (ed.). *Klatovy*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0. str. 234.

<sup>26</sup> Kolej získala 50 000 zlatých od Lucie Otylie Libštejnské z Kolovrat, rozené z Martinic (1609 – 1651) a 10 000 od jejího bratra Jiřího Adama Bořity z Martinic (1602 – 1651). SÝKOROVÁ, Lenka. *Klatovy*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0. str. 241.

spolehlivým zdrojem v situaci, kdy se město potřebovalo rychle vydlužit například kvůli hrozbě exekuce za nezaplacení kontribucí. Na kostel byla také navázána část městského podnikání: obchod s růženci, svatými obrázky a svíčkami. Opravy a nové zakázky pro farní kostel se také zadávaly zdejším řemeslníkům.<sup>27</sup>

Klatovy byly spojovány s mnoha zázračnými událostmi. Dnes je známa pouze spojitost se zázračným obrazem Panny Marie Klatovské<sup>28</sup>. Zpráva o zázračném obraze se rozšířila velmi rychle a dala vzniknout „dceřiným“ obrazům, jako např. Panna Marie Přeštická. Přítomnost zázračného obrazu zvedla zájem o Klatovy, zejména o děkanský chrám. Poznáváme to především z rostoucího počtu mší, což souviselo s většími nároky na církevní správu. Díky zvláštní nadaci arcibiskupa Valdštejna mohli být přijati čtyři arcibiskupští kaplani, kteří se věnovali především službě při mariánském obrazu. Jejich představeným byl tzv. superior. Tato funkce se poté stalo jakýmsi odrazovým můstkem pro další církevní kariéru. Ze zázračného obrazu, ke kterému bylo pořádáno mnoho poutních procesí, těžily Klatovy finančně ještě mnoho let.<sup>29</sup>

#### 1. 4. 1 Hudební sbírka klatovského děkanského kostela

Hudební sbírka klatovského děkanského kostela dnes představuje velmi významný hudebninový fond jak po stránce obsahové, tak po stránce časového záběru. V oblasti jižních Čech lze považovat tuto sbírku za jednu z nejvýznamnějších. Jedná se o jediný dochovaný soubor notového materiálu klatovské oblasti z doby před rokem 1800. Vzhledem k tomu, že Klatovy byly díky obrazu zázračné madony jedním z nejvýznamnějších poutních míst západních Čech své doby, slibuje výzkum této sbírky bližší zjištění v oblasti hudebního provozu Klatovska.

Jelikož sbírka obsahuje notové záznamy jak z děkanského kostela, tak z jezuitské koleje a dominikánského kláštera, jsou možnosti zjistitelných informací pro oblasti

---

<sup>27</sup> SÝKOROVÁ, Lenka (ed.). *Klatovy*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0. str. 231.

<sup>28</sup> Jedná se o volnou kopii nástěnné malby krvácející Panny Marie (*Madonna del Sangue*), kterou s sebou přivezl z Itálie kominář Bartoloměj Rizzolti, který byl přijat roku 1652 za klatovského občana. Roku 1685 se roznesla zpráva, že Marie krvácí, od té doby se stala jedním z těžišť barokní víry v Klatovech. SÝKOROVÁ, Lenka. *Klatovy*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0. str. 234, 236.

<sup>29</sup> Informace z kapitoly 1.4 čerpány z: SÝKOROVÁ, Lenka. a kol. *Klatovy*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0. str. 211 – 287.

hudební historie Klatovska poměrně široké. Je také nutno zdůraznit, že sbírka obsahuje záznamy až od poslední třetiny 18. století.<sup>30</sup> Vzhledem k původní nepřehledné katalogizaci probíhá v současné době nový základní výzkum celého pramenného souboru, který ještě kvůli svému rozsahu nebyl doveden do konce. Nyní je nově prozkoumána a zkatalogizována asi pětina celé sbírky. Výzkum hudební historie této oblasti probíhá i s pomocí různých sekundárních pramenů, jako jsou matriky, městské knihy apod. Pomáhají doplnit informace týkající se nejen vlastního repertoáru, datace, struktury stylové orientace apod., ale i hudebního dění v samotném děkanském kostele Narození Panny Marie (osobnosti jednotlivých vedoucích kůru, jejich hudební a opisovačská praxe, styky s ostatními lokalitami apod.).

Sbírka děkanského kostela tvoří asi tři čtvrtiny všech deponovaných hudebnin Vlastivědného muzea dr. Karla Hostaše v Klatovech.<sup>31</sup> V současné době je zkatalogizováno 21 z celkových 111 kartonů.<sup>32</sup> Sbírka hudebnin děkanského kostela představuje nejstarší vrstvu hudební sbírky klatovského muzea. Její stáří lze však vzhledem k neúplné katalogizaci jen odhadovat. Dvě nejstarší datované hudebniny pocházejí z roku 1763.<sup>33</sup>

Fond hudebnin klatovského muzea obsahuje notové záznamy děkanského kostela pravděpodobně až do roku 1887, kdy umírá Mansvet Klička. Hudebniny pořizované jeho nástupcem Janem Talichem jsou dosud deponovány na kůru děkanského kostela a nebyly zatím zkatalogizovány.

---

<sup>30</sup> Fond obsahuje také množství hudebnin světového repertoáru 19. století.

<sup>31</sup> Zbytek tvoří množství světového repertoáru 19. století a nemalá část je také věnována klatovskému rodáku a varhaníkovi Josefu Kličkovi. (1855 – 1937). ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 2.

<sup>32</sup> Dosavadní katalogizace však není také úplná, karton 13 nebyl z časových důvodů a vzhledem ke své repertoárové různorodosti (v kartonu se nacházejí mnohé tištěné hudebniny z 19. století) zcela dokončen. ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 2.

<sup>33</sup> Jedná se o opis Kyrie et Gloria Solemne Karla Loose (ca. 1724 - 1772) [4/1; KLM – D 4938] a Salve Regina plzeňského hudebníka W. Antonína Poláka [20/9; KLM – D 5225]. S pomocí systému RISM bylo zjištěno, že autorem je ve skutečnosti Joseph Haydn. ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 3.

## 2. Regenschori na klatovském kůru na přelomu 18. a 19. století

Hudební rukopisy, které jsou v této práci zkoumány, jsou ve velké míře přepsány regenschorim Václavem Pavlasem, který byl jednou z nejvýznamnějších osobností na kůru děkanského kostela v Klatovech na konci 18. století. Měl velký podíl na tvorbě farní hudební sbírky. Jan Flaška, který působil na klatovském kůru před Pavlasem, vytvořil jednu z titulních stran námi zkoumaných hudebnin. Pavlasovi následovníci, Petr Kirle a Mansvet Klička, kteří se podíleli na úpravách a rozšiřování hudebního archivu mnohem větší měrou než sám Pavlas, drobně zasáhli i do námi rozebíraných děl.

### 2.1 Jan Václav Flaška

Jan Václav Flaška, *Rector Chori Clattoviensis*, který působil na klatovském kůru mezi lety 1740 – 1783, položil základ hudební sbírky klatovského děkanského kostela v rozsahu, v jakém je zachován do dnešních dnů. V dosud prozkoumaných kartonech 1-21 se nachází patnáct jednotek, pod kterými je Flaška podepsán jako deskribent. Přestože není ještě prozkoumán celý archiv, již teď je jasné, že ačkoliv působil Jan Flaška na klatovském kůru dlouhou dobu a věnoval hudební sbírce soustavnou péči, dochovala se pouze část z původně rozsáhlejší sbírky.

Flaškův opisovačský zájem se točil především kolem špičkových dobových autorských jmen. Do poloviny 50. let 18. století se orientoval na skladby vrcholně barokního stylu, jako byly skladby např. Isfrida Kaysera (1712 – 1771), od druhé poloviny 50. let to byly kusy modernější. Objevuje se zde např. jméno Františka Xavera Brixiho.

Struktura Flaškou opisovaných skladeb je poměrně jednotvárná, z patnácti dosud katalogizovaných jednotek se sedm týká mariánských litaní. *Litaniæ lauretanæ in A* jsou jedny z nich. Tento výběr ukazuje, že Flaška dával přednost liturgické hudbě určené k doprovodu odpoledních pobožností než skladbám doprovázejícím vlastní mešní liturgii.

Vzhledem k tomu, že velká část Flaškových opisů je anonymní, lze těžko určit, z jakých zdrojů Jan Václav čerpal. Možné zdroje jeho hudebních a kulturních kontaktů mohou nastínit pouze ty opisy, které se v novodobé katalogizaci podařilo nějakým způsobem identifikovat. Takových hudebnin není moc, přesto však přinášejí pro hudebně-

regionalistický výzkum Klatov 18. století důležité informace a mohou být základem dalších budoucích výzkumů. Jedním ze zdrojů může být klatovská jezuitská kolej, s níž udržoval klatovský děkanský kůr časté styky. Dalším centrem hudebních zdrojů mohla být Praha, Flaška se často stýkal s významnými pražskými hudebníky, díky nimž se mohl snadněji a rychleji dostávat k hudebním zdrojům. Flaška byl v kontaktu také s plzeňskými hudebníky, což dokládají časté návštěvy W. Antonína Poláka, plzeňského hudebníka, v Klatovech.

Notový materiál dochovaný po Flaškovi dokládá, že většinu opisů si pořizoval sám. Jediný, komu umožnil se na opisech podílet, byl jezuitský gramatista Václav Urban. Oba opsali zhruba polovinu partů. Urban je také jediný z Flaškových pomocníků, kteří se pod vlastní opisy podepsal.

Flaškova sbírka představuje pramen zkoumání předjosefínské liturgické hudby provozované v českých zemích a shrnuje v sobě stav repertoáru ještě před započatím strukturních a hudebně provozních změn, způsobených císařskými reformami, a před vpádem děl vídeňských klasiků na středoevropské kůry.<sup>34</sup>

## 2.2 Venceslaus Pavlas

Venceslaus (Václav) Pavlas byl klatovský regenschori, který působil při kůru klatovského děkanského kostela. Zanechal po sobě ve farní hudební sbírce značný počet opisů a zásahů do hudebnin. Je o něm však dosud známo poměrně málo informací. Narodil se v roce 1753, první zmínka o klatovském působení pochází až z roku 1783, kdy se Pavlas ucházel o místo místního regenschoriho, které se mělo uvolnit po Janu Flaškovi, dosavadním regenschorim.<sup>35</sup> Pavlas toto místo napoprvé nezískal, ale jelikož se nově přijatý zájemce Václav Braun neosvědčil,<sup>36</sup> zažádal o místo znovu a od února 1785 je už známý jako klatovský *rector chori Clattoviensis*. O rok později se oženil s místní Antonií

---

<sup>34</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 5-13.

<sup>35</sup> Jan Flaška zemřel 9. října 1784. ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

<sup>36</sup> Jako důvod pro Braunovo odvolání z funkce vedoucího kůru farního kostela byly uvedeny stížnosti na jeho hudební vedení a neschopnost řádně vycvičit vokalisty. ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

Salenbergrovou. Poslední dosud zjištěný záznam o Pavlasově působení v Klatovech pochází z roku 1795, kdy sám Pavlas dokládá provedení Haydnovy mše o klatovské poutní mši v červenci 1795.

Vzhledem k tomu, že až na pár výjimek Pavlas své notové opisy a zásahy do notového materiálu nedatoval, a matriční záznamy a rešerše fondu archivu města Klatovy, kde se pravděpodobně ještě další zmínky o Pavlasově působení v Klatovech nacházejí, nebyly ještě zcela prozkoumány, není v současné době mnoho známo o této osobnosti a jejím působení v klatovském prostředí.

I když kvůli chybějícím datacím nelze o Pavlasových přepisech a úpravách sdělit příliš mnoho informací, je zřejmé, že věnoval doplňování a obnově archivu farního kostela systematickou pozornost, srovnatelnou se snahou jeho předchůdce Jana Flašky. Jen z dosud zkatalogizovaných kartonů 1-21 je známo na čtyřicet jednotek, které Pavlas buď přepsal, upravil nebo do nich nějakým způsobem zasáhl. To je v rámci klatovské hudební sbírky velké množství, které svědčí o jeho zájmu a péči, kterou tomuto archivu věnoval.

Vlastnoruční Pavlasovy opisy představují 27 ze zmíněných 40 dosud prozkoumaných jednotek. Vybíral si převážně soudobé, a to většinou ještě žijící autory, kteří se v době Pavlasova klatovského působení těšili velké slávě a oblibě (např. svatovítský regenschori *Jan Evangelista Antonín Tomáš Koželuh* (1738-1814). Pouze šest autorů děl, která přepsal, bylo v polovině 80. let po smrti. Mimo Františka Ignáce Tůmy můžeme zmínit např. *Franze Johanna Xavera Habermanna* (1706-1783), *Františka Xavera Brixiho* (1732–1771), *Antonína Laubeho* (1718-1781) či *Antona Zimmermanna* (ca. 1741-1781). Není známo, proč si vybral právě Tůmu a Habermanna, autory tvořící ještě ve vrcholně barokním stylu. Zřejmě byl zaujat velkou kompoziční kvalitou těchto děl a chtěl je tak navzdory jejich zastaralosti na klatovském kůru prosadit. Přestože se jednalo o již zesnulé autory, jejich hudba se dostala na klatovský kůr vůbec poprvé. V této době byli oba známí už v mnoha jiných městech, jejich díla se hojně prováděla, Pavlas je však, jako mnohá jiná jména, prosadil v Klatovech zcela poprvé. Můžeme říci, že se orientoval převážně na pražské a vídeňské skladatele, mezi něž patřil i *Jan Křtitel Vaňhal* (1739-1813), Čech působící v císařské Vídni, či *František Stephan Sailer* (Seiler, 1741-1814). Pavlasovu zřejmě nadprůměrnou zálibu v tomto autorovi dokládá šest jím opsaných kompozic, které byly nalezeny v již probádaných kartonech 1-21 klatovské hudební sbírky. I v tomto případě se jednalo o úplnou novinku na klatovském kůru.



Skladba repertoárových druhů hudebnin Pavlasovy éry reflektuje změnu orientace hudebně-liturgického provozu v katolických kostelích habsburské monarchie po josefínských reformách. Nejvíce jsou zastoupena zhudebnění *ordinaria missae*, a to ve všech svých podobách. Z celkem dvaceti doložených mší jsou tři označeny jako *solemnis* (slavná, svatá), jedna jako *curta e solenne* (krátká se slavnostním obsazením), jedna jako *solemnis Natalitia* (vánoční), další jako *mediocris* (střední) a jedno jako *brevis* (krátká). Zde se jedná o zde rozebíranou Tůmovu mši. Při provádění *missa brevis*, tzv. krátké mše, bylo obsazení tradiční – čtyři hlasy, dvoje housle a doprovod varhan. V případě Tůmovy Mše in F je toto obsazení doplněno ještě o dvě hony. Zbylé doložené mše označení nemají, odpovídají spíše typu *mediocris*. Dále jsou doloženy opisy instrumentálních symfonií, z nichž je jedna označena jako *pastoralis*. Ve své době byly tyto skladby vkládány na místo mešního propria.

Pavlas se dále věnoval opisu mariánských litaní, které jsou svým opisem datovány až do druhé poloviny 80. let.

V Pavlasově práci lze výrazně oddělit skladby, které byly opsány jím samotným, a ty, do jejichž výsledné podoby na základě každodenního provozu zasahoval. Hudebniny, které přepisoval či upravoval, přebíral převážně z archivu svatovítské katedrály, kůru křížovnického řádu v Praze či případně Strahovského kláštera. Jednou ze zajímavých repertoárových konexí je pak bývalý jezuitský klášter sv. Ignáce v Březnici, se kterým zřejmě dříve udržoval styky i Jan Flaška. Tyto informace však nejsou zcela úplné, původ mnohých z Pavlasových skladeb není dodnes zjištěn. Jedná se například o opisy skladeb S. Sailera (Seilera), neboť jediná známá konotace Souborného hudebního katalogu pochází až z druhé poloviny 30. let 19. století z archivu kostela sv. Vavřince v Teplicích nad Metují.

U skladeb, jež nesou pouze Pavlasovy zásahy, je zdrojový okruh podobný, přichází však ještě v úvahu Rajhrad u Brna, Turnov či Kutná Hora. Rozsah Pavlasových kontaktů svědčí o jeho velkých manažerských schopnostech.

Lze říci, že dochované Pavlasovy opisy či upravované starší rukopisy představují oproti starším vrstvám sbírky pestře sestavený konglomerát opisů, který umožňuje vhléd do jeho opisovačského, ale i provozovacího zázemí. Výzkumy ukazují, že Pavlas zřejmě preferoval, když si skladby opisoval sám, zřejmě proto, aby eliminoval možnosti výskytu případných opisovačských chyb předchozích deskribentů. Převážně dělal tuto práci sám,

jen u dvou děl je doloženo, že mu při zhotovování opisu pomáhali jiní deskribenti. Svěřil jim však pouze jeden až dva party, zbytek opsal vždy sám. Samotné Pavlasovy opisy byly později také doplňovány řadou vpisů, či zcela přepsány. V souvislosti s touto činností jsou známá jména jako Petr Kirle či Pavel Skřivánek, tito deskribenti působili na klatovském kůru na počátku 19. století.

Díky výraznému rukopisu a některým pro něj typickým značkám je Pavlasův způsob psaní spolehlivě identifikovatelný. V mnohých případech pořizoval duplikáty jednotlivých partů. Důvodem mohl být dvojnásobný počet hudebníků, který měl k dispozici, nebo také pouze zlepšení čitelnosti jednotlivých partů či pořízení partů s jiným podloženým textem.<sup>37</sup>

### 2.3 Petr Kirle

Regenschori Petr Kirle (Pietro Khürle) patří mezi jedny z nejvýznamnějších osobností klatovské hudební sbírky. Jeho opisy z přelomu 18. a 19. století tvoří z hlediska kvalitativního i kvantitativního vrchol celé sbírky. Kirle přišel do Klatov z Rakovníka a po svém příchodu udržoval s tímto městem a jeho kostelem sv. Bartoloměje intenzivní styky. V klatovské hudební sbírce se tak v opisech objevují skladby s datem jejich rakovnického provedení či skladby z rakovnické hudební sbírky tamějšího regenschoriho Martina Berana. Mimo to zasahoval i do mnoha opisů svých předchůdců, zejména V. Pavlase, a mnoho z těchto hudebnin z katalogizoval.<sup>38</sup>

### 2.4 Mansvet Klička

Mansvet Klička působil při klatovském kůru sedmnáct let, mezi lety 1860–1887. Jeho působení znamená pro klatovskou hudební sbírku poslední vrchol jak z hlediska opisování nového repertoáru, tak samotných zásahů do již opsaných hudebnin a katalogizace sbírky. Klička byl ve své práci nesmírně pečlivý a připravil tak pro budoucí

---

<sup>37</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 26-36.

<sup>38</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 40-41.

výzkum precizně vedený systém hudebních pramenů. Jeho podíl na profilování sbírky je srovnatelný s činností Petra Kirleho. Klička neprovozoval pouze vlastní opsané skladby, věnoval se i starším opisům, zejména Pavlasovým, což je zřejmé z mnoha vpisků v Pavlasových opisech.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc. str. 42-43.

### 3. Missa in F – František Ignác Antonín Tůma

Mše in F Františka Ignáce Antonína Tůmy je jedním ze zkoumaných pramenů, které jsou využity v této diplomové práci. Rukopis pochází z Hudební sbírky Vlastivědného muzea Dr. Hostaše v Klatovech. Byl opsán Václavem Pavlasem, a to v době jeho působení na klatovském kůru, tedy mezi lety 1785 – 1795.

#### 3.1 František Ignác Antonín Tůma – život a tvorba

František Ignác Antonín Tůma se narodil 2. října 1704 v Kostelci nad Orlicí tamnímu varhaníkovi Václavu Ignáci a Anně Kláře jako první ze čtyř dětí. Již od dětství přicházel s hudbou často do styku, a to jak doma, tak v kostele, kde hrál otec na varhany. V kosteleckém kraji byla také silná tradice literátských bratrstev, která se velkou měrou podílela na hudebním dění. Ačkoliv chtěli rodiče směřovat Františka k vědeckému bádání, otec se rozhodl jej díky jeho krásnému hlasu vzdělávat ve zpěvu. Tak se také Tůma dostal na pražské jezuitské gymnázium, kde své schopnosti rozvíjel. Studoval zde filozofii a zpíval v minoritském kostele sv. Jakuba jako tenorista pod vedením Bohuslava Matěje Černožského. Právě od něj získal cenné zkušenosti, Černožský byl jedním z prvních, kteří prožili část života v Itálii a byli tak ovlivněni tamější hudbou. V této době zde pravděpodobně také zpíval Josef Seger a Jan Zach.

Poté Tůma odešel do Vídně, kde působil od roku 1722 jako vicekapelník. Je ale také možné, že působil v některém z vídeňských kostelů jako zpěvák či hudebník, a to jako hráč na teorbu, violu da gamba nebo varhany.<sup>40</sup> Všechna tvrzení o Tůmově pobytu ve Vídni však nejsou s jistotou doložena. Jistější informace se datují až od roku 1728, kdy si bere Tůma za ženu Marii Elizabetu. O rok později se jim narodil první syn a do roku 1747 je ve vídeňské matrice zaznamenáno ještě patnáct potomků, přežilo jich však pouze devět. Hudební dráze se věnoval jen jeden z nich – Jakub Tůma, který byl od roku 1750 členem císařské kapely, poté od roku 1767 až do své smrti roku 1784 byl členem vídeňského Královského orchestru.

---

<sup>40</sup> STRAKOVÁ, Theodora: Composizioni strumentali. In *Musica Antiqua Bohemica*; 69. Praha: Editio Supraphon, 1967. s. III.

Z roku 1731 je známa informace, že Tůma působil jako kapelník a skladatel v kapele hraběte Franze Ferdinanda Kinského, který zároveň působil jako český kancléř. Díky svému zaměstnání pobýval částečně ve Vídni a v Praze. V této době stále existovalo České království, ale Habsburkové jej řídili z Vídně. Kancléř tak sloužil nejen k vyřizování císařských nařízení v Čechách, ale reprezentoval i české království ve Vídni. K tomu neodmyslitelně patřil dvůr s kapelou. V době této služby se Tůmovi dostalo možnosti zdokonalit zejména své jazykové schopnosti, a to v italštině a francouzštině. Hrabě mu poté umožnil studium u Johanna Josepha Fuxe (1660 – 1741)<sup>41</sup>, učitele kontrapunktu a autora spisu *Gradus ad Parnassum*<sup>42</sup>, ve své době nejlepší učebnice kontrapunktu vůbec. Společně s Jiřím Antonínem Bendou a Sylviem Leopoldem Weissem se podílel na uvedení premiéry Fuxovy opery *Constanza e Fortezza*.

V roce 1734 se uvolnilo místo kapelníka pražské svatovítské katedrály a Tůma měl být jedním z kandidátů. Dopis oznamující tuto skutečnost mu byl však doručen pozdě, což pro něj bylo nakonec šťastným momentem, protože mohl zůstat ve Vídni. Vyhnul se tak válečným událostem, dostal se zde do kontaktu s nejlepšími skladateli své doby a stal se zde velmi uznávaným umělcem. V roce 1741 umírá hrabě Kinský i J.J. Fux, o rok dříve i císař Karel VI., po němž nastupuje na trůn Marie Terezie. Její matka Alžběta Kristina, vdova po císaři, si nechává svoji dvorní kapelu, do jejíhož čela se dostala právě František Tůma. Kapela čítala asi 5 zpěváků a 12 instrumentalistů, mezi členy se objevovaly i významné osobnosti jako např. dvorní cembalista G. Chr. Wagenseil, houslista George Ignaz Keller (příbuzný Josepha Haydna) či italský houslista Giuseppe Trani. Tůma tak dostal možnost vést profesionální kapelu a nemusel se při svém komponování omezovat technickou úrovní hráčů. V roce 1750 po smrti císařovy vdovy se kapela rozpadla a Tůma strávil zbytek života v přiděleném dvorním bytě s doživotní penzí 400 zl. ročně. Stal se tak jedním z prvních svobodných umělců a věnoval se dále jen komponování a hře na teobu..

Tůma byl také jako žák J. J. Fuxe vyhledávaným učitelem kompozice. V roce 1768 po smrti manželky odešel do premonstrátského kláštera v Gerasu, kde působil několik jeho žáků. Zde se uzavřel do sebe a díla tohoto období jsou velmi senzitivní, charakteristická citlivostí pro zpívané slovo, gambu a varhany. Vzpomínku na jeho práci uvádí Emanuel Meliš: „*Tůma pracoval velmi lehce, ale s důslednou setrvalostí*

---

<sup>41</sup> Gradus ad Parnassum. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-27]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>42</sup> FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Vienna: Van Ghelen, 1725.

*a s neúnavnou vytrvalostí, stojí vždy u pulpitu a máje dvěře zamčeny. Ve třech dnech dokončil jednu mši, nejsa vytrhován a od vši společnosti jsa odloučen. Oběd a večeře jeho sestávala v těchto případech toliko ze šálku čokolády. K nastínění skladeb sloužila mu gamba, s nížto on mistrně vládnouti uměl.*<sup>43</sup>

Poté Tůma onemocněl těžkým zápalem plic, proto se vrátil do Vídně, kde 30. ledna roku 1774 v nemocnici milosrdných bratří v Leopoldstadtu zemřel.

Tůmova tvorba spadá převážně do období pozdního baroka. Ve svých dílech neváhal využít výrazových možností „galantního“ stylu (pravidelné dvoutaktové struktury, synkopizace, melodické povzdechy, náhlé přechody do jiného modu), patřil však stále ke generaci, která ovládala i styl starý a nevzdávala se ho. Velmi dobře ovládal staré řemeslo, které se naučil od Fuxe, a dokázal ho rozvinout v úplné mistrovství. V jeho skladbách nalezneme však velké stylové rozpětí – od konzervativního palestrinovského kontrapunktu přes komplikovaný barokní kontrapunkt až po moderní sinfonie a sonáty.

Tůmovy skladby žily celá staletí, v 19. stol. byly oceněny současnou estetikou. K širšímu vydání Tůmova díla však nakonec nedošlo. O jeho propagaci na počátku 20. století se zasloužil Otto Schmid v rámci svého úsilí o uznání „staročeské varhanní školy“.

Tůma byl jeden z mála autorů, který dovedl věrně napodobit Fuxův styl a následovat jeho principy. Jeho kontrapunktickým uměním se později inspirovali i Haydn či Mozart.

Jeho dílo je poměrně početné, čítá asi 65 mší, 29 žalmů, 5 kompozic Stabat Mater, několik triových sonát, sinfonie, party, litanie a další.

## **3.2 Údaje o prameni**

Rukopis byl získán z fondu hudebnin Vlastivědného muzea Dr. Karla Hostaše v Klatovech. Obsahuje deset jednotlivých listů o rozměrech 360 mm x 230 mm, z toho devět partů a jeden titulní list. Barva papíru, na kterém je rukopis dochován, je béžová až hnědá, viditelná skvrna v horní části hřbetu svědčí o tom, že byl rukopis zřejmě polit. Okraje jednotlivých listů jsou mírně ohnuté. Informace na titulní straně a poté samotný

---

<sup>43</sup> MELIŠ, Emanuel: František Tuma. *Dalibor*. Praha : R. Veit, 1859, roč. 2, č. 10, s. 76-77, 83-84.

notový záznam jsou zapsány tmavě hnědou tuší, která není sice nikde rozmazaná, ale na mnohých místech nalézáme známky prosáknutí na další list (např. na první straně partu Alto dole).

Titulní strana byla vytvořena samotným Pavlasem, který zde uvedl název skladby – *Myssa in F*, autora – *Del Sigl Tuma*, vokální a nástrojové obsazení – *Canto Alto / Tenore Basso / Violini due / Corni due in F / é / Organo*. Vedle Tůmova jména se zde nachází informace o místním určení, tedy kterému kostelnímu archivu opis náležel – *Chori B. V. M. Klattoviensis – Beatae Mariae Virginis Klattoviensis*, v překladu majetek kůru panny Marie Klatovské. Pod tímto označením je podepsán samotný deskriptor. Pavlas v době svého opisu tuto skladbu nezkatalogizoval. Další označení na titulní straně jsou přisuzována Petru Kirlemu, a to posléze tuší začerněné údaje vpravo nahoře (*N: <sup>ro</sup> 61* a číslo *124*) a signatura nalevo. Katalogizační číslo dostala hudebnina zřejmě až na počátku 19. století, kdy na klatovském kůru působil Mansvet Klička, který ji označil razítky s číslem *III* (vpravo nahoře) a s označením klatovského kůru (vpravo dole). Na druhé straně desek je vepsán part Corno 2 in F, listy s ostatními party jsou v deskách vloženy volně.

Mše F dur Františka Ignáce Antonína Tůmy je určena pro čtyři zpěvní hlasy (canto, alto, tenore a basso, dále jen C, A, T, B), dvoje housle (dále jen Vno 1, Vno 2), dva lesní rohy in F (dále jen Cor 1, Cor 2) a varhany (dále jen Org). Není doloženo, kdy přesně ji Tůma zkomponoval, ani po prohledání systému RISM nebyla nalezena žádná konkordance. Do této podoby však byla přepsána pravděpodobně mezi lety 1785 - 1795. Soudíme tak podle doby působení Václava Pavlase na klatovské kůru děkanského kostela.

### 3. 2. 1 Missa in F – rozbor

Mše obvykle označovala raně křesťanskou a středověkou latinskou bohoslužbu. Jednoduchý chorál středověké mše a polyfonní hudba mší 12. – 16. století se staly základem tehdejší západní hudby. V průběhu vývoje se oddělila tzv. mše „vážná“ (vysoká – *missa cantata*), ve které jsou prakticky všechny texty zpívané, a mše „nízká“ (*missa lecta*), ve které jsou texty jednoduše čteny. V rámci toho se dále vyčlenily další druhy mší, mezi které patří např. chorální mše, „krátká mše“ (*missa brevis*), varhanní mše, ve které

varhany přebírají části textu, plenární mše, která zpravidla spojuje ordinární a propriální část., či requiem, mše za mrtvé.

Tůmova Mše F dur je typickým příkladem tzv. krátké mše (*missa brevis*). V 15. a 16. století označoval tento termín mše se všemi svými znaky, pouze s tím rozdílem, že jednotlivé díly byly krátké. Termín byl poprvé použit v Itálii kolem roku 1490, jak to označují čtyři mše Gaffuriovy, takto pojmenované v milánském manuskriptu I-Mcap 2268<sup>44</sup>. Tyto znaky jsou zřetelné v krátkosti, absenci (téměř úplné) taktových kontrastů, a v částech Gloria a Credo v značném vynechávání textu a často opakovaných notách.<sup>45</sup> Mše byly zcela zřejmě součástí staré tradice, která byla pravděpodobně soustředěna v Miláně, možná i širším okolí. Části Gloria, Credo, Sanctus a Benedictus se řídí pevně zakořeněným kompozičním cyklem, který je zmíněný také v I-TRmp 91<sup>46</sup>.

### 3. 2. 1. 1 Grafická stránka

Je zřejmé, že všechny party byly přepsány jedním deskriptorem, a to Václavem Pavlasem. Svědčí o tom způsob zapisování jednotlivých not, klíčů, pomlk, předznamenání apod., i rukopis patrný v názvech jednotlivých částí. V některých partech jsou názvy částí vynechávány z důvodu ušetření místa, přesto z názvu prvního Kyrie, který je zapsán ve všech partech, je shoda patrná.

### 3. 2. 1. 2 Tóniny

Tůmova mše čítá deset částí – Kyrie, Christe, Et in terra, Patrem, Et incarnatus, Sanctus, Benedictus, O sanna, Agnus a Dona, přičemž po Christe následuje znovu Kyrie (Kyrie da Capo). Je zajímavé, že názvy se ve všech partech shodují, pouze u Et in terra se u prvních houslí objevuje název Gloria. Jedná se ve skutečnosti o totožnou část, což

---

<sup>44</sup> I-Mcap, Milan, Archivio Capitolare di S Ambrogio, Biblioteca. *Missa brevis*. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-28]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

<sup>45</sup> U českých mší toto pravidlo příliš neplatí, jak dokazuje i Tůmova mše. Počáteční deklamace byla často ponechávána pouze na celebrantovi, sbor začínal až po prvním nebo druhém verši. Např. v naší části Et in terra je tak vynechán první verš *Gloria in excelsis Deo* a sbor začíná až druhým veršem *Et in terra pax hominibus...* Podobně je tomu v části Patrem, kde je opět vynechán verš *Credo in unum Deum* a začíná se až druhým veršem *Patrem omnipotentem...*

<sup>46</sup> I-TRmp, Trent, Castello del Buonconsiglio: Monumenti e Collezioni Provinciali, Biblioteca. ca. *Missa brevis*. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-02-28]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>



dokládá text (Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus...). Většina částí je v hlavní tónině F dur, dvě části v subdominantní B dur - Benedictus a Et incarnatus, to ale v druhé polovině v allegro přechází do paralelní d moll. Další z částí – Christe - je v dominantní C dur, a jedna část – Patrem - v paralelní d moll. Tóniny se v průběhu částí, také vzhledem k jejich délce, nemění. Ve všech částech odpovídá tomuto členění i předznamenání, pouze u Et incarnatus je neshoda v partech, varhanní a basový part mají v předznamenání dvě bé, ostatní hlasy pouze jedno bé a zároveň u všech tónů e jsou připsána béčka (ale to pouze v první polovině – Andante, druhá část Allegro přechází do d moll, zde je již předznamenání jednotné). Tónina byla po prozkoumání harmonického průběhu sjednocena do B dur.

Kyrie	F dur
Christe	C dur
Et in terra	F dur
Patrem	d moll
Et incarnatus	B dur / d moll
Sanctus	F dur
Benedictus	B dur
O sanna	F dur
Agnus	F dur
Dona	F dur

Tabulka 3. 2. 1. 2 a

### 3. 2. 1. 3 Tempová označení

Tempová označení můžeme nalézt ve většině partů, vyjma nižších zpěvních hlasů (A, T, B). Nejdetailnější označení nalézáme u prvních houslí a varhan, je však zajímavé, že především u těchto dvou partů se tempová označení mnohde neshodují. Největší neshodu vidíme u části Et in terra, kde se vyskytují tři tempa – andante u Org a Cor 1, allegro u C, A, T, B a moderato u Vno 1 (který však označuje tuto část jako Gloria, proto se zde nejspíše vyskytuje ojedinělé moderato, které nikde jinde v celé mši nenalezneme). Tato neshoda je dosti markantní, protože v dnešním pojetí je andante téměř polovičně rychlé

tempo než allegro (andante 63, moderato 88, allegro 120)<sup>47</sup>. Dříve však tempová označení neodpovídala přesným rychlostním údajům, z velké míry přetrvává tradice, že tempové označení vyjadřuje spíše obecný afekt. Deskriptor, který party opisoval, si buď nepamatoval, které tempové označení v předchozím partu zapsal, nebo je dopisoval podle sebe na základě uvedeného kritéria.

Další rozdíl spatřujeme v části Et incarnatus, kde vidíme adagio u Org, C a Cor 1 (která sice v pomalé části nehraje, ale tempo je u ní uvedeno), largo u Vno 1 a andante u Vno 2. Tato tempa mezi sebou však nemají takové rozestupy jako u předešlého příkladu, proto není rozdíl tak velký (largo 44, adagio 54, andante 63). Poslední tempový rozdíl v Sanctus je obdobný.

Přibližně v polovině 18. století, kdy byla skladba zapsána, nebylo tempové označení ještě zcela určující, záleželo vždy na kapelníkovi, jaké tempo pro kterou část zvolí. Označení v notových partech bylo proto jen orientační.

	Organo	Canto	Violino I	Violino II	Corno I	Corno I
Kyrie	allo spirito.	allo.	allo con spirito	allo spirito	allo.	allo.
Christe	and.	-	and.	and.	X	X
Et in terra	<b>and.</b>	<b>allo.</b>	<b>mod.</b>	-	<b>and.</b>	-
Patrem	allo.	-	allo.	allo.	allo.	-
Et incarnatus	<b>ad./ -</b>	<b>ad./ allo.</b>	<b>Largo/ allo.</b>	<b>and./ allo.</b>	X / allo.	X ( <b>ad.</b> ) / allo.
Sanctus	<b>ad./ allo.</b>	-/ allo.	<b>and./ allo.</b>	<b>and./ allo.</b>	<b>and.</b>	<b>ad./ allo.</b>
Benedictus	and.	-	and.	and.	X	X
O sanna	allo.	allo.	allo.	allo.	allo.	allo.
Agnus	and.	-	and.	and.	and.	and.
Dona	allo.	allo.	allo.	allo.	allo.	allo.

Tabulka 3. 2. 1. 3 a<sup>48</sup>

<sup>47</sup> ZENKL, Luděk. ABC hudební nauky. 8. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2003. ISBN 80-86385-21-3. str. 39, 40.

<sup>48</sup> Tabulka uvádí příklady tempových označení, u ostatních partů se označení shoduje nebo není uvedeno, označení je uvedeno tak, jak je vepsáno v rukopise.

Vysvětlivky:

*allo.* – *allegro*

*and.* – *andante*

*allo spirito* – *allegro con spirito*

*mod.* – *moderato*

*ad.* – *adagio*

- *v partu není tempo uvedeno*

*X* – nástroj v části nehraje

#### 3. 2. 1. 4 Dynamika

Dynamická označení se vyskytují převážně pouze u nástrojů, a to navíc velmi nepravidelně. Označení je omezeno na tichou a hlasitou dynamickou úroveň, a to značkami *f*, *f.*, *f:*, *fo*, *fr* pro forte a *p:*, *p.*, pro piano (výjimečně se u cantu a altu v části Et in terra vyskytuje označení dvakrát podtržené *pp*, které je ale ojedinělé, zapadá však do vepsaného textu, proto tam nemohlo být dopsáno až v pozdější době). Jedinkrát se vyskytuje ve varhanním partu označení *Pleno*. Dynamika je dále řešena označením tutti (T:) a solo (S:), které je ve všech partech.

Dynamické značky jsou uvedeny většinou tam, kde na ně byl prostor, je zajímavé, že většina označení piano je zapsána nad notovou osnovou a forte pod notovou osnovou.

#### 3. 2. 1. 5 Melodické ozdoby

V notovém zápisu se vyskytují pouze trylky označené zpravidla nad notou značkou *t.*, popř. *tr.* (Org – O sanna, takt 7) a opory či přírazy v dnešním slova smyslu, a to u houslí, jejich zápis však není u obou houslových partů totožný (lze vidět v části Et incarnatus), a výjimečně i u zpěvních hlasů (A – Patrem, takt 10, T - Et incarnatus, takt 74 apod.). Tyto ozdoby nejsou zpravidla zahrnuty do generálbasového číslování, proto je na pováženu, zda je interpretovat jako opory (dělí se tedy s přidruženou notou rytmicky napůl a hrají se s odtahem), nebo jako přírazy, kdy tolik nenaruší harmonický průběh. Výskyt vypsáných trylek, opor/přírazů je nepravidelný, můžeme je tedy chápat i jako fakultativní.

### 3. 2. 2 Ediční zpráva

Tato edice je vytvořena tak, aby co nejvíce odpovídala rukopisnému prameni. Upravena byla pouze ta místa, kde evidentně došlo k deskribentově chybě, či byla, jako v případě některých artikulačních znamének apod., zcela vypuštěna. Přepis tedy obsahuje minimální zásahy a předpokládá zkušeného interpreta, který s ohledem na dobu vzniku, formální strukturu, formu skladby a notový zápis co nejvěrohodněji skladbu uchopí.

Notový přepis je v původním znění, avšak v dnes běžně užívaných klíčích, ačkoliv rukopis obsahoval klíče dnes již tolik nepoužívané (pozměněn byl klíč u Cantu – původně sopranový klíč, Altu – původně altový, a Tenoru – původně tenorový klíč, všechny hlasy byly z důvodu lepší orientace přepsány do dnes používaného houslového klíče). V části Benedictus byla u některých partů provedena změna předznamenání. Tato změna je níže popsána.

Údaje o vyznačení dynamiky byly popsány výše, v partituře byla dynamická znaménka sjednocena. V našem přepisu je označení omezeno na piano *p* a forte *f*, případně ojedinělé *pp*.

Tempová označení jsou převzata z rukopisu s malými změnami, vždy je zvoleno tempo, které u jednotlivých partů převažuje. Odlišnosti v jejich zápisu připisujeme rozdílné době přepisu jednotlivých partů, přepisovatel si zřejmě tento nedostatek neuvědomil a tempo vepsal dle svého uvážení.

Ornamentika skladby se omezuje pouze na trylek a oporu/příraz. Jejich problematika je popsána výše. V rukopise jsou zapsány (ve srovnání s dnešním značením) jako opory, proto jsou tak převedeny i do našeho přepisu. Jak s nimi interpret naloží, záleží na jeho cítění a zkušenostech. V některých případech došlo z důvodu harmonického sladění k doplnění opory i v dalších partech (jedná se převážně o houslové party).

Intonace je až na drobné deskribentovy chyby věrohodná. Změny jsou uvedeny níže příloze – tabulky č. 1 - 10.

Posuvky jsou v notovém textu zčásti pozměněny. Např. pokud byl poslední tón v taktu pozměněn posuvkou a následující takt navazoval týž tónem, nebyla již posuvka opakována. Dnešní praxe však hovoří tak, že v každém taktu musí být posuvka znovu zapsána. Na některých místech posuvky přebývaly či chyběly, tyto změny jsou popsány v přílohách.

Artikulace v rukopise vyznačena většinou nebyla, místy se vyskytují i staccatové tečky, u kterých byly také provedeny sjednocující úpravy. Pokud se vyskytovaly např. v partu prvních houslí a u druhých byl totožný rytmus, byly analogicky přeneseny. Podobně byly sjednoceny např. fermaty.

Rytmus byl převážně přejat tak, jak je uveden v rukopisu, k úpravě došlo pouze v části Benedictus v partech Vno 1 a Vno 2 tak, aby se rytmus shodoval. Tato změna je popsána níže přímo u části Benedictus.

Vokální a nástrojové obsazení odpovídá dochovanému notovému materiálu a úvodním deskám.

Generálbasový part je určen pro varhany, může být určen i pro další nástroje generálbasové praxe, v klatovských poměrech se jednalo zejména o violone. Je doplněn generálbasovým číslováním. To bylo zachováno i v našem prepisu, byla pozměněna či doplněna pouze místa, kde bylo znaménko očividně chybně uvedeno nebo chybělo, vzhledem k harmonické struktuře konkrétního místa. Realizace bassa continua je ponechána na samotném interpretovi, měla by však být provedena podle dobových zásad.

Text skladeb byl upraven podle zásad liturgické latiny, zásahy však byly minimální, převážně ve změně malých/velkých písmen a interpunkce.

Editorské změny, které nevyplývají z textu, jsou uvedeny v edičním soupisu, který je vyhotoven ke každé části skladby zvlášť.

V části Et incarnatus došlo k úpravě předznamenání u některých partů. V rukopisu se na začátku vyskytovala dvě bé v předznamenání u basového a varhanního partu, u ostatních bylo jedno bé, ale u všech tónů e bylo doplněno béčko. Vzhledem k harmonickému průběhu jsme sjednotili tóninu na B dur a dopsali u ostatních partů také dvě bé. Asi od poloviny se mění tempo, přichází část *Allegro* a odtud začíná tónina d moll, u všech hlasů je již předznamenání jednotné.

V Benedictu došlo v partech prvních a druhých houslí k úpravě vždy třech šestnáctinových not na šestnáctinovou triolu tak, aby odpovídala druhému hlasu. Bylo tak učiněno proto, aby si party rytmicky odpovídaly a harmonicky se doplňovaly. Po úpravě vzniknou mezi hlasy terciové či sextové stupňovité postupy.

## 4. Litaniae lauretanæ – R. P. Procopius Gottwaldt

### 4.1 Litaniae lauretanæ – Loretánské litanie

Litaniae lauretanæ, v překladu loretánské litanie (latinské označení je v plurálu), je jedna z modliteb používaných v katolických kostelích. Je věnovaná památce Panny Marie.

Původně se slovem litanie označovala prosebná píseň, později se tak začalo říkat specifickému způsobu modlitby, kdy se střídal text předříkávajícího a odpovědi společenství. Už v období raného křesťanství se takto přednášely prosby lidu k Bohu. Z proseb k Panně Marii se postupně osamostatnily různé litanie k Matce Boží. Postupem času se začaly množit, proto na počátku 17. století schválil papež jen jednu formu mariánských litaní. Bez povolení se nesměly rozšiřovat, proto dodnes přibylo pouze pět nových. Loretánských litaní existuje celkem 49 titulů, vycházejících většinou z Písma.

Loretánské litanie jsou spjaty s poutním místem v Loretu (konkrétně Santa Casa v Loretě, blízko Ancony v Itálii). Poprvé zde byly provedeny v roce 1558. Ačkoliv získaly označení v 16. století, tato forma litaní k Panně Marii je známá už z rukopisů st. Martial z Limoges z 12. století. Patří do velké skupiny středověkých litaní, mnoho z nich je založeno na uctívání Panny Marie, a jejich kořeny spadají až do Akathistova hymnu<sup>49</sup> z 5. a 6. století. Texty litaní jsou částečně na biblický námět, ale čerpají také z cisterciáckých spisů 12. století. Verze provedená v roce 1558 v Loretě byla pravděpodobně psána jezuitou Petrem Canisem (1521 - 1597).

Santa Casa v Loretu byla známá pro svoji hudbu a mnoho významných mistrů a varhaníků sloužících zde mezi lety 1513 – 1801, mezi které patřili např. Constanzo Porta, Annibale Zoilo či Antonio Cifra. Hudební katalog místní knihovny čítá mnoho titulů loretánských litaní pro rozličné nástrojové a vokální kombinace, především od italských skladatelů.

V 16. století získaly na popularitě poutě do Lorety, a to byl také důvod, proč se loretánské litanie rozšířily po celé Evropě. Byly doporučeny k veřejnému i soukromému

---

<sup>49</sup> Akathist, Akathistos, Akafist (nesedící, tzn. zpíváný v stoje) je hymnus, který má v západní liturgii blízko k litaním. Je provozován při výjimečných liturgických příležitostech, může být věnován jedné z postav Svaté trojice. Skládá se z úvodních formulí a dále z dvaceti pěti částí, třinácti tzv. kondaků (kontakion) a dvanácti iků (oikos), což byly dvě hlavní formy byzantské duchovní poezie. Akafist. *Wikipedie* [online]. [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Akafist>

provozování. Díky tomuto nadšení byly v roce 1587 papežem Sixtem V. oficiálně schváleny pro využívání v katolických bohoslužbách. V roce 1601 byly uznány jako jediné schválené litanie Panny Marie, všechny ostatní formy mariánských litaní byly zakázány v ústavě „Sanctissimas“ Klementa VIII. a nařízení Tajné kongregace z 2. srpna 1631 zakázalo veškeré alternace loretánských litaní bez povolení Svatého stolce. Povolené byly pouze některé dodatky, jako např. *Regina sacratissimi rosarii* (1657), *Regina sine labe originali concepta* (1846), *Regina pacis* (během první světové války) a *Regina in caelum assumpta* (1950). Přestože loretánské litanie nebyly nikdy zahrnuty do breviáře, můžeme je nalézt v dodatku obsahujícím slavnost Neposkvrněného početí Panny Marie.

Litanie, známé jako úpěnlivé prosebné písně, jsou charakteristické častým opakováním, které symbolizuje volání o pomoc, vycházející z pocitů ohrožení, nejistoty, zmatku či hrůzy. Jejich prosebný tón vyjadřuje, že si je člověk vědom toho, že vyslyšení může získat jen jako dar. Jsou určeny ke zpěvu, modlitba tím získává na závažnosti. Pokud člověk při zpěvu správně dýchá, přirozeně se tím naplňuje jeho nitro a modlitba tak stoupá vzhůru.

Jsou charakteristické jednodušší melodií a mohou se v tomto směru podobat litaním ke všem svatým. Jsou sestaveny ze čtyř základních prvků, na nichž je názorně vidět proces melodického napodobování a přizpůsobování. Některé z nich lze mnohdy nalézt ve starších polyfonních sazbách.

Texty loretánských litaní byly pevně dány. Některé využívají přísně texty liturgické, jiné se mohou těmito texty inspirovat.

Pro věřící mají litanie zvláštní význam. Při přednášení litaní je vždy jeden, zpravidla kněz, který předříkává, a lidé poté odpovídají. Toto spojení symbolizuje, že prosby směřují k Bohu skrze jednoho prostředníka – Ježíše Krista. Pravidelné střídání naslouchání a odpovědí vede člověka k dvojímu vnímání proseb.

Všechny litanie vedou člověka k zamýšlení se nad jednotlivými tajemstvími, která jsou v nich ukryta. Postupně je člověk odhaluje, stále však cítí nekonečnou hloubku, kterou ještě skrývají. Objevují se zde takové náměty, které odrážejí podstatné rysy skutečnosti, se kterými se mohou ztotožnit všichni věřící.

Jednotlivé tituly se dají rozdělit do tří částí (při zpěvu se jednotlivé části odlišují nápěvem). Nejprve je vzývána Marie jako Matka Boží a neporušená Panna. Je tak chválen Bůh za velké věci, které s Marií učinil. Druhá část je oslavou Mariiny dokonalosti, chválou

Marie jako koruny stvoření, krásné svou lidskostí. Třetí část se soustřeďuje na Mariino oslavení, které je pro člověka zdrojem radosti a naděje – Marie, vždy jen pouhý člověk, byla vyvolena Bohem a uvedena jím do slávy. Je ustanovena Královnou nad vším stvořením, protože je Matkou Krále. Později byly připojeny ještě závěrečné tituly, jako Královna počatá bez poskvrny hříchu dědičného, Královna na nebe vzatá, Královna míru či Královna posvátného růžence, který je nejjistější modlitbou pro spojení s Marií.<sup>50</sup>

#### 4. 1. 1 Provoz litaní v klatovském jezuitském kostele

Hudebniny použité v této práci pocházejí z klatovského děkanského kostela. Hudebně liturgický provoz tohoto kostela nebyl však dosud prozkoumán, proto uvádíme litanický provoz v klatovském jezuitské kostele, kde byl pravděpodobně provoz litaní typově obdobný.

Litanie byly provozovány v kostele při odpoledních pobožnostech, které se týkaly především nedělí a svátků. Tyto obřady začínaly už o vigílii<sup>51</sup> dané neděle či svátku. Každou sobotu (a každý den před většinou svátků) zněly v kostele figurální litanie. O všech nedělích a většině svátků byly na programu loretánské litanie k Panně Marii. „*O vigíliích svátků patronů zdejších gymnaziálních tříd byly navíc obohaceny o troubení triád. Pokaždé však byly zakončovány zpěvem mariánské antifony Salve Regina, patrně také ve figurálním provedení, a závěrečným požehnáním.*“<sup>52</sup>

O vigíliích významných svátků byly místo litaní provozovány první nešpory. Jednalo se zejména o významné mariánské svátky, svátky jezuitských řádových světců či patrocinia řádového kostela. O ostatních svátcích mohly být první nešpory nahrazeny loretánskými litaniami.

Nedělní a sváteční odpolední pobožnosti nabízely širší repertoárové spektrum. Vyvrcholením celé slavnosti byly nešpory, kterým předcházelo např. sváteční kázání či odpolední katechismus. O některých významných svátcích, jako byl např. svátek Božího těla, kdy byly při odpolední bohoslužbě zpívány litanie ke všem svatým, po nichž

<sup>50</sup> BENEŠ, Petr. Loretánské litanie. TREFF, Egon. *Krystal OP* [online]. 1. vyd. Moskva: Strojizdat, 1988 [cit. 2013-03-21]. Dostupné z: <http://krystal.op.cz/amen/1998/amen5-98/a3.htm>

<sup>51</sup> Vigílie označuje den, večer či noc před svátkem, popř. před nedělí. PETRÁČKOVÁ, Věra. KRAUS, Jiří. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0607-9.

<sup>52</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. 1. vyd. Praha: Scriptorium, 2011. ISBN 978-87271-57-5. str. 174.



následovaly slavnostní figurální nešpory. Při závěrečné večerní pobožnosti byly pak na programu litanie k Nejsvětějšímu jménu Ježíš.<sup>53</sup>

## 4. 2 Údaje o prameni

Rukopis byl získán z fondu hudebnin Vlastivědného muzea Dr. Karla Hostaše v Klatovech. Obsahuje dvacet tři jednotlivých listů o rozměrech 350 mm x 220 mm, dvacet jedna listů s party a dva listy titulní. Barva papíru, na kterém je rukopis dochován, je béžová až hnědá. Jednotlivé party, které vždy obsahují dva až tři listy, jsou v přehybu ručně sešity nití. Okraje jednotlivých listů jsou mírně ohnuté. Informace na titulní straně a poté samotný notový záznam jsou stejně jako u Tůmy zapsány tmavě hnědou tuší.

Starší titulní strana, kterou tvořil ještě Jan Flaška, je původní. Obsahuje název díla - *Lytaniae Lauretanæ*, vokální a nástrojové obsazení - *Canto Alto | Tenore Basso | Violinis 2<sup>bus</sup> | Alto Viola | Con | Organo*. Ve spodní části je Flaška podepsán – *Ex Patribus, Joan:[ni] W:[enceslai] Flaschka, Rect:[ori] Chori Clatt:[oviensis]*. Novější titulní strana, která byla zřejmě použita z jiné jednotky, je o něco menší, než původní titulní strana a party. Je již dílem neznámého deskriptora, který se podepsal iniciálami *F. S. S.* a obsahuje i později přidané katalogové číslo. Nalézáme zde název skladby – *Litaniae Lauretanæ in A#*, vokální a nástrojové obsazení – *Canto. | Alto. | Tenore. | Basso. | Violinis 2. <sup>bs</sup> | Littuis 2<sup>bs</sup> ex G. | Organo*. a autora – *Authore R.[everendo] Patre Procopio Gottwaldt*. Další označení jsou přisuzována Petru Kirlemu. Jedná se o přeškrtnuté označení *ex G* v pravém horním rohu. Namísto toho je vedle původního názvu připsáno *in A#* (A dur), také Kirleho rukou. Původně hudebnina katalogizována nebyla, Kirle později připsal označení *N:<sup>ro</sup> 319*, to je však přeškrtnuto tužkou. Nové katalogové číslo dodal hudebnině M. Klička, jedná se o razítkové číslo *311* u horního okraje. Také otiskl ve spodní části razítko s označením klatovského kůru - *Chori B. V. M. Klattoviensis – Beate Mariae Virginis Klattoviensis*.

Nemůžeme říci, které desky patří k tomuto dílu, pokud by to byly Flaškovy, kde však není uvedena tónina, byly by dochované party v pořádku. Pokud by byly však originální desky *F. S. S.*, chyběly by party *Littui*. Na základě toho bychom poté mohli určit

---

<sup>53</sup> Informace z kapitoly 5. 1. 1. čerpány z: ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. 1. vyd. Praha: Scriptorium, 2011. ISBN 978-87271-57-5.

přibližnou dataci přepisu. U Flašky se jedná o dobu do roku 1783, v případě F. S. S. zřejmě o léta 1784 - 1794, poté již nastoupil na kůr Petr Kirle.

#### 4. 2. 1 Konkordance Gottwaldtových Litanií

Přesná datace hudebniny není známa. Po prohledání systému RISM jsme však našli dvě zajímavé konkordance Gottwaldtova cyklu. První z konkordantní hudebniny je uložena v Hudebně historickém oddělení Ostravského muzea pod inventárním číslem 2107 a 2108. První z nich nese název *Litanie in A (lauretanae)*, autorem je jistý Miller. Na titulní straně vlevo dole je uvedeno označení deskribenta *nunc autem Martini Pivniczka p. t. Cantore Friedecensis*. Skladba je určena pros stejné nástrojové a vokální obsazení jako Gottwaldtovy Litanie, a obsahuje totožné části. Skladba byla provozována ve Frýdku, rok přepisu je datován přibližně 1790. Druhá hudebnina pod inventárním číslem 2108 s názvem *Lauretanae et etiam de S: S: Nomine Jesu*, jejímž autorem je Müller, nese ostatní znaky shodné jako předchozí hudebnina. Rok přepisu je uveden přibližně 1800. Deskribent zde není podepsán, ale Frýdek, město provozování, je totožné.

Druhá konkordantní hudebnina byla nalezena v Českém muzeu hudby v Praze. Jejím autorem je Giuseppe Müller. Samotná hudebnina je uložena v Českém muzeu hudby jako depozitum, vlastníkem je benediktinský řád břevnovského kláštera. Přepis pochází z broumovského kláštera. Na titulní straně jsou uvedeny informace o skladbě: *Lytaniae Lauretanæ / in A | à | Canto. Alto. / Tenore. Basso. / Violino I<sup>mo</sup> / Violino II<sup>do</sup> / Viola di Alto / con / Organe. / Di Giuseppe Müller*. Ve spodní části titulní strany je uveden samotný deskribent *Ex Patribus Francisci X[averii] Czerny p[ro] t[empore] Capellæ Magistri Manu Propria Braunæ die 9 Xbris A[nno] 1764 M[anu] [pro]pria*. Czerny datoval přepis na 9. prosince roku 1764, jedná se tedy o nejméně o dvacet let starší přepis než klatovská verze. Co se týče notového zápisu, je hudebnina až na pár detailů (melodické ozdoby apod.) totožná.

Můžeme říci, že Miller/ Müller je jiný autor, není však doloženo, zda Procopius Gottwaldt je autorovo skutečné jméno či pseudonym. Jeho jméno nefiguruje v žádném slovníku té doby. V případě ostravského přepisu se může jednat o *Franze Karla Müllera*

(1729-1803)<sup>54</sup>, vyškovského varhaníka a ředitele kůru u sv. Mořice v Olomouci, který také působil jako hudební skladatel. Zanechal po sobě četné chrámové skladby (mše, offertoria, chrámové vložky u augustiniánů). Jeho jmenovec, *Wenzel Müller* (1759-1835)<sup>55</sup>, který také připadá v úvahu, působil po studiích v Brně, byl však kapelníkem a houslistou a po roce 1808 odešel do Prahy, kde vedl Stavovské divadlo. Dalším je *Franz Müller*, o kterém je známa pouze informace, že působil mezi lety 1759-1767 v Uničově jako věžní trubač. Původem z Rakouska byl *Silverius (Franz) Müller*<sup>56</sup>, který složil množství duchovních skladeb, ale působil převážně v Rakousku. Dvě z jeho skladeb jsou uloženy v Hudebním oddělení Moravského zemského muzea. Další ze jmenovců, *Karl Müller*<sup>57</sup>, působil v Jaroměřicích nad Rokytnou jako kapelník. Je třeba zmínit i *Franze Müllera*, syna Franze Karla Müllera, který byl dle Jiřího Sehnala<sup>58</sup> choralistou u sv. Mořice v Olomouci.

Broumovský přepis však pozměňuje situaci. Jediné dva zápisy tohoto jména Joseph (Giuseppe) Müller vyskytující se v publikaci Gottfrieda Johanna Dlabacze *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*<sup>59</sup> jsou *Joseph Müller*, malíř který studoval kresbu na Clementinu v Praze na přelomu 18. a 19. století, druhý Joseph Bernard Müller, který byl kustodem (správcem) pražské knihovny a bývalým kazatelem cisterciáckého kláštera v Žatci (Saaz). Krom toho byl znám jako dobrý hráč na harmoniku.

#### 4. 2. 2 Rozbor části Christe

Jméno Procopius Gottwaldt nebylo nalezeno v žádných dostupných pramenech. Dlabacžův slovník uvádí *Georga Gottwalda*, kornetistu a trombonistu dvorní kapely

---

<sup>54</sup> (28. III. 1729 - 27. XI. 1803), podle matriky také Miller či Myller. Informace pochází z matrik proboštského farního úřadu v Olomouci. STODŮLKOVÁ, Marta. Franz Karl Müller (1729 - 1803) a jeho chrámové árie. Brno, 2007. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

<sup>55</sup> (26.9.1759, Trnávka na Moravě - 3.8.1835, Baden u Vídně). STODŮLKOVÁ, Marta. Franz Karl Müller (1729 - 1803) a jeho chrámové árie. Brno, 2007. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

<sup>56</sup> (27. 2. 1745, Oberhöflein – 21. 8. 1812, Vídeň). STODŮLKOVÁ, Marta. Franz Karl Müller (1729 - 1803) a jeho chrámové árie. Brno, 2007. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

<sup>57</sup> (\*15. 11. 1719, Drahonice u Kadaně - ?) STODŮLKOVÁ, Marta. Franz Karl Müller (1729 - 1803) a jeho chrámové árie. Brno, 2007. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

<sup>58</sup> Sehnal, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno, 1988, str. 138.

<sup>59</sup> DLABACŽ, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Drei Bände in einem Band. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 1973. ISBN 3-487-05014-5. str. 348.

císařovny Amalie Wilhelminy v letech 1721-1727. Podílel se také na provedení opery J. J. Fuxe *Constanza et Fortezza* v Praze roku 1723.<sup>60</sup> Pazdírkův hudební slovník naučný<sup>61</sup> nabízí dvě hesla. Jsou to *Gottwald Christianus*- „*Má v pražské kapit. knihovně mariánské officium a Tedeum z hudebnin Görbigových. Něco od Gottwaldta (bez křestního jména) v HAM. od sv. Jakuba v Brně. Nezdá se, že by v tomto případě šlo o Jos. Gottwalda (1754/1833), vratislavského varhaníka.*“ - a *Gottwaldt Heinrich*- „*Německý skladatel, \*24. X. 1821, Reichenbach (Slezsko), † 17. II. 1876, Vratislav. Houslista (žák Pixisův na pražské kons.) a hráč na lesní roh. Byl nějakou dobu kap. ve Vrchlabí, pak ve Vratislavi učít. hudby. Kdysi oblíbené skladby, pružně orientovaná literární činnost.*“ Můžeme se všimnout, že jméno Procopia Gottwaldta obsahuje navíc písmeno t, navíc křestní jména se liší, neshoduje se tedy ani s jedním heslem ze slovníků. Tato odchylka však nic nedokazuje, takový způsob pravopisu byl tehdy běžný.

Na samotné hudebnině není žádný údaj přibližující dobu vzniku skladby. Konkordance, nalezené pomocí systému RISM, neposkytly také bližší dobové určení, u broumovských litaní jen poukázaly na starší dobu opisu (1764). Ve skladbě se však vyskytuje jedna část, která se svojí strukturou a výjimečným harmonickým průběhem zcela vyčleňuje. Jedná se o část *Christe*. Ostatní části litaní jsou zpravidla pevně ukotveny v tónině, někde modulují např. do paralelní nebo dominantní tóniny, většinou se ale vrazí zpět k tónině hlavní. Část *Christe* je v tomto ohledu zcela odlišná. Je možné díky této části hypoteticky uvažovat o možném stáří skladby.

Ačkoliv čítá část *Christe* pouze třináct taktů, je její harmonický průběh pro tyto Litanie velmi netypický. Začíná v tónině *fis moll* tónickým akordem *fis-a-cis*. Tuto tóninu potvrzuje také citlivý tón *eis*, který se nachází na druhé době druhého taktu (takt 68) a durová dominanta *cis-eis-gis* ve čtvrtém taktu (takt 70). V pátém taktu nastupuje tónickým kvintakordem *a-cis-e* paralelní tónina *A dur*. V sedmém taktu zaznívá akord *A dur* znovu, je však přehodnocen a stává se subdominantou k tónině *E dur*. Dochází tak k diatonické modulaci přehodnocením původní tónické funkce na subdominantní. Zaznívá zde již také tón *dis*, který je v *E dur* citlivým tónem. Tónina postupuje jasně až do devátého taktu (takt 75), kde zaznívá obrat dominantního septakordu a tónický kvintakord. V desátém taktu

---

<sup>60</sup> DLABACŽ, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Drei Bände in einem Band. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 1973. ISBN 3-487-05014-5. str. 489.

<sup>61</sup> HELFERT, Vladimír. ČERNUŠÁK, Gracian. *Pazdírkův hudební slovník naučný II. Část osobní*. Brno: Nákladem Ol. Pazdířka, 1937.

(takt 76) se objevuje tón ais, který předznamenává tóninu H dur. Ta je následně potvrzena zazněním tónického kvintakordu h-dis-fis v jedenáctém taktu (takt 77). Septakord v desátém taktu můžeme vysvětlit jako septakord druhého stupně (cis-e-gis-h) a zvětšený sextakord jako sextakord sedmého stupně (cis-e-ais).

Následující harmonické dění je vysvětlitelné pouze na základě hypotéz. Od třetí doby jedenáctého taktu (takt 77) se vyskytují tóny: *cis, dis, e, fis, gis, a, his*. Tato řada tónů se jeví jako harmonická stupnice cis moll. Mohly bychom tedy uvažovat, že se jedná právě o tóninu cis moll. Od třetí doby jedenáctého taktu by tedy následovaly funkce: durová dominanta gis-his-dis, septakord šestého stupně a-cis-e-gis, jehož septima postupuje do sexty fis, následně subdominantní sextakord a-cis-fis. Tón dis, který se na poslední době předposledního taktu také vyskytuje, není zahrnut do generálbasového číslování, vysvětlujeme ho jako předjímku<sup>62</sup>. Christie je následně uzavřeno durovou dominantou gis-his-dis. Následuje část Pater v tónině E dur, která je paralelou k uvažované cis moll. Tato tónina je však čistě hypotetická, její stabilita je silně narušena absencí tónické funkce. O tónině a jejím „dominantním“ závěru uvažujeme čistě pocitově.

Druhá hypotéza uvažuje v závěru o přechodu do gis moll od poslední doby jedenáctého taktu, kde se nachází přehodnocená tónická funkce do dur, tedy gis-his-dis. Septakord ve dvanáctém taktu je chápán jako septakord druhého stupně, následuje sextakord sedmého stupně, v závěrečném akordu zaznívá opět tónická funkce gis-his-dis, která byla v duchu závěrovosti přechýlená do durové.

Obě hypotézy jsou fakticky vysvětlitelné na základě moderní harmonie. Závěr můžeme vidět také jako naprostou rezignaci na funkční stránku harmonie, hudba je vnímána vertikálně. Můžeme hovořit o tom, že autor vytvořil takovýto sled akordů pouze na základě vlastní intuice, funkčně své postupy zdůvodnit nedokázal. Efekt, který takové akordy v těsném sousedství vyvolávají, mu jistě připadal velmi originální a moderní. Tento způsob uvažování můžeme připodobnit staršímu harmonickému myšlení z doby přelomu renesance a baroka. V této době nebyla ještě tónika tak pevně ukotvena jako v následujících obdobích, především v klasicismu.

---

<sup>62</sup> Neakcentovaný neakordický tón, někdy může být zaznamenán jen jako ozdoba, který patří do bezprostředně následující harmonie a je v ní zopakován. Anticipation. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

### 4. 2. 3 Litaniae lauretanæ

#### 4. 2. 3. 1 Grafická stránka

Na první pohled je zřejmé, že jednotlivé party byly zapsány různými deskriptory. Part prvních houslí, který má také odlišný rukopis než ostatní party (svědčí o tom i titulní list s nápisem *Violino Primo*, který se u ostatních partů nevyskytuje) byl opsán neznámým dekribentem. Počáteční litera K, označení názvů jednotlivých částí, dynamiky apod. jsou též odlišné. Celkově není zápis tak tučný, bylo zřejmě použito slabšího pera nebo měl pisatel odlehčenější způsob psaní. Změny se netýkají pouze grafické úpravy, odlišnosti nalézáme např. v neshodě melodických ozdob či odlišné realizaci ornamentiky ve vokálních a instrumentálních partech (trioly vs. dvaatřicetiny s šestnáctinami apod.).

Rukopis i grafická úprava zpěvních hlasů se shoduje se zápisem druhých houslí a violy. Shodu můžeme vidět nejprve v úvodní liteře K v názvu *Kyrie*, která je u jednotlivých partů totožná. Písmo u dalších částí je také shodné, přestože u zpěvních hlasů jsou názvy poněkud zkráceny či zcela vynechány. Názvy jsou zastoupeny v textu pod linkami. Další shodu vidíme ve ztvárnění klíčů a předznamenání. Vzhledem k síle psaných not, tvaru trámčů a pomlky lze usuzovat, že byly psány jednou rukou a též perem.

Zcela odlišný je pak varhanní part, kde se jeví písmo a způsob psaní not jako více statický. Velké rozdíly můžeme vidět ve ztvárnění názvů částí a dalších textových doplnění, klíčů, předznamenání i samotných not. Jejich deskribentem byl klatovský varhaník Ambrosius Wertich († 1794). Není sice u partu podepsán, ale styl písma vykazuje množství shodných znaků s jeho podepsanými opisy.

#### 4. 2. 3. 2 Tóniny

Gottwaldtovy Loretánské litanie obsahují devět částí – *Kyrie*, *Christe*, *Pater*, *Sancta Maria*, *Mater Christi*, *Virgo*, *Salus*, *Regina* a *Agnus*. Čtyři z částí jsou v hlavní tónině A dur, která však původně v názvu díla uvedena nebyla, *in A#* bylo dopsáno až rukou Petra Kirleho. Nejkratší část *Christe* se nepohybuje stabilně v jedné tónině, a ačkoliv čítá jen třináct taktů, začíná ve fis moll, po čtyřech taktech přechází do paralelní A dur, E dur a končí akordem Gis dur. *Pater* a *Regina* jsou v dominantní tónině E dur, *Mater Christi* v subdominantní D dur a část *Salus* v cis moll. Vzhledem k rozměru jednotlivých dílů

nejsou tóniny ve srovnání s Tůmovou mší stabilní, v průběhu vždy modulují do tónin příbuzných, v závěru se však zpravidla opět vrací do počáteční tóniny.

Kyrie	A dur
Christe	fis moll – A dur – H dur – gis/ cis moll
Pater	E dur
Sancta Maria	A dur
Mater Christi	D dur
Virgo	A dur
Salus	cis moll – Cis dur
Regina	E dur
Agnus	A dur

Tabulka 4. 2. 3. 2 a

#### 4. 2. 3. 3 Tempová označení

Tempová označení se nacházejí vždy na začátku každé části nad notovou osnovou, jak je tomu zvykem i dnes. Zpravidla je uveden celý název tempa, nebo jeho zkratka. Ve většině případů se tempa shodují, první housle mají ve dvou případech jiná tempová označení. Jelikož nešlo dříve o zaznamenání přesného tempa udaného určitým metronomickým údajem, ale o vystižení tepu a charakteru konkrétního kusu, nahlížíme na tato označení (podobně jako u Tůmovy mše) s nadhledem a vnímáme je pouze jako orientační. Způsob zápisu jednotlivých temp se přizpůsoboval prostoru na papíře, případně zvyku pisatele.

První část Kyrie je v *allegro moderato*, které je označeno jako *Allo. Moderato*. U prvních houslí je uvedeno pouze *Moderato*. Část *Christe* má tempové označení *adagio*, které je vepsáno ve všech partech kromě varhan a prvních houslí, a to pod zkratkou *ada:.* V basovém partu je označení *and.* (*andante*), zde jde zřejmě o deskribentovu chybu. Označení *moderata* u části *Pater* chybí u C a v partu Vno 1 se dokonce vyskytuje označení *Andante*. *Sancta Maria* je v *Allegro*. Toto označení opět jako *allo:* je u všech shodné partů shodné, výjimku tvoří opět první housle, kde je uvedeno *Mod:* (*moderato*). U druhých houslí označení chybí. Následná *Mater Christi* je v *moderato*, které je v této podobě

uvedeno u všech nástrojů, u vokálních hlasů se z důvodu nedostatku místa nachází buď označení *Mod.*, nebo *Mode:* (A). Fuga Virgo nese tempové označení Allabreve. To je vyznačeno buď pouze označením taktu (AV, T, B, Org), nebo se vyskytuje celý název (Vno 1, Vno 2, A), případně pouze zkratka *Allab:* (C). Salus má tempové označení adagio. To je ve všech partech vyznačeno opět jako *ada.*, jen u prvních houslí je název vypsán celý a u basu je pouze *Ad.*. Následuje Regina v allegru, které je shodně označeno jako *Allo.*. Závěrečné Agnus nese tempa andante a adagio, která jsou značena jako *and:* (C) a *ad:* (AV, T, B) U některých partů označení chybí (Vno 1, Vno 2, A), u varhan je vypsáno andante celé. Jelikož zkratka *ad.* označuje v části Salus tempo Adagio, můžeme se zde domnívat, že jde o totéž tempo, může se však jednat i o jinou zkratku pro andante. Vzhledem k taktu a sazbě části Agnus se spíše přikláníme k tempu andante.

Způsob zápisu jednotlivých temp se přizpůsoboval prostoru na papíře, případně zvyku pisatele.

	Violino I	Violino II	Alto Viola
Kyrie	Mode.	-	Allo. moderato
Christe	X	X	X (Ada.)
Pater	<b>Andante</b>	<b>Moderato</b>	<b>Moderato</b>
Sancta Maria	<b>Mod.</b>	-	<b>Allo.</b>
Mater Christi	Mode.	Moderato	Moderato
Virgo	Allabreve	-	Allabreve
Salus	Adagio	Ada.	Ada.
Regina	-	-	Allo.
Agnus	-	-	<b>Ad.</b>



	Canto	Alto	Tenore	Basso	Organo
Kyrie	Allo. moderato	Allo. moderato	Allo. moderato	Allo. moderato	Allo moderato
Christe	<b>Ada.</b>	<b>Ada.</b>	<b>Ada.</b>	<b>And.</b>	-
Pater	-	Mode.	X	X	<b>Moderato</b>
Sancta Maria	<b>Allo.</b>	<b>Allo.</b>	<b>Allo.</b>	<b>Allo.</b>	<b>Allo.</b>
Mater Christi	Mod.	Mode.	Mod.	Mod.	Moderato allo.
Virgo	Allab.	Allabreve	-	-	-
Salus	Ada.	Ada.	Ada.	Ad.	Ada.
Regina	Allo.	Allo.	Allo.	Allo.	Allo.
Agnus	<b>And.</b>	<b>Ad.</b>	<b>Ad.</b>	<b>Ad.</b>	<b>Andante</b>

Tabulka 4. 2. 3. 3 a<sup>63</sup>

#### Vysvětlivky

*Ad., Ada.* – *adagio*

*Allab.* - *allabreve*

*Allo.* – *allegro*

*And.* – *andante*

*Mod., Mode.* – *moderato*

#### 4. 2. 3. 4 Dynamika

Označení dynamiky je velmi nejednotné. Dynamické značky jsou označeny pouze v některých partech, a to poměrně zřídka. U smyčců je značení dynamiky podrobnější než u vokálních hlasů, u nichž je nejpodrobněji vyplněn cantus, jakožto první hlas. V partech se vyskytují pouze dvě dynamické roviny, a to forte a piano. Forte bývá označeno *f:*, konkrétně v partech Vno 2 a VA, u Vno 1 se vyskytuje označení *fr.* U varhan a zpěvních hlasů bývá také označení *f:* nebo *fr:* či *for.:* Ve varhanním partu se vyskytují obě označení. Piano bývá označeno *p:*, vyskytuje se takto ve stejných partech jako *f:*, nebo *po.:*, *pio.:*, které nalézáme např. v Org, A apod. Ojediněle se také vyskytuje označení *ppianissime*, a to

<sup>63</sup> Tabulka uvádí příklady tempových označení, u ostatních partů se označení shoduje nebo není uvedeno, označení je uvedeno tak, jak je vepsáno v rukopise.

v posledním taktu partu VA. Volba označení zřejmě závisela na pisatelově zvyku, případně na množství místa, do kterého se muselo označení vejít.

#### 4. 2. 3. 5 Melodické ozdoby

V partech se vyskytují pouze dva druhy melodických ozdob, a to trylky a opory. Jejich užívání však není zcela jednotné.

Opory se zpravidla nacházejí u smyčců, a to tak, že jsou buď zaznamenány u prvních houslí, nebo u druhých, někdy i u obou zároveň. Výjimečně se poté vyskytují opory i u zpěvních hlasů, konkrétně např. u C v části Mater Christi, takty 26, 48. Za melodické ozdoby mohou být považovány i např. rychlé dvaatřicetiny u zpěvních hlasů v části Sancta Maria, které sice jako melodické ozdoby nejsou vypsány, ale vzhledem k uvedenému tempu mohou při provedení tak působit.

Trylek se vyskytuje v partech přibližně stejně často jako opory. Nalézáme ho převážně v instrumentech, výjimečně u vokálů, konkrétně v části Mater Christi, takt 58, kde je uveden u C, T, B. V altu není vypsán.

#### 4. 2. 4 Ediční zpráva

Ediční zpráva je převážně totožná se zprávou použitou v případě Tůmovy mše. Jevy, které se nějakým způsobem liší, jsou vypsány níže v příloze – Tabulky č. 11 - 18.

V části Christe nebyly provedeny žádné opravy. Vše, co bylo uvedeno v rukopise, považujeme za správné. Tento fakt přisuzujeme složitému harmonickému průběhu a mnohým nečekaným zvrátům, ke kterým v tomto dosti krátkém kuse dochází. Deskribent si zde zřejmě nedovolil udělat žádnou chybu, protože hráči by vzhledem ke složitosti nedovedli nedostatek odhalit. V ostatních částech litanií, kde je průběh poměrně plánovitý, lze některé modelové melodické či harmonické situace předpokládat, interpret je tak na základě zkušeností automaticky doplní či opraví.

V části Kyrie si můžeme všimnout, že se objevují místa, kde je v jednom hlase melodie vypsána v osminovém postupu, v dalším je vyznačena v paralelách, nejedná se však o postupné osminy, ale melodie je zapsána jako opora ke čtvrté notě. S touto oporou je v harmonii počítáno a měla by být hrána jako dvě osminy tak, aby postupovala

melodie paralelně s druhým hlasem. Tuto situaci spatřujeme v rukopise např. v Kyrie v taktu 4. Zpravidla byla tato místa sjednocena.

Zápis v rukopise  
Kyrie, takt 4

Upravený zápis  
Kyrie, takt 4

Violin I

Violin II

Organ

V části Pater byl upraven rytmus v taktech, kde se vyskytuje vždy postup dvou dvaatřicetinových, jedné šestnáctinové a jedné čtvrtové noty (popř. osminové a k ní přidané osminové pomlky). K úpravě došlo v hlasech Vno 1, Vno 2, C a A. Při vzestupných postupech byl rytmus sjednocen tak, jak to můžeme vidět např. v taktu 27 u Vno 1 a Vno 2, při sestupných postupech byl upraven jako v taktu 45. V rukopise se rytmus v jednotlivých partech lišil, a protože jde převážně o hlas Vno 1 s C a Vno 2 s A v unisonu, byly provedeny tyto sjednocující úpravy.

Zápis v rukopise, Pater, takt 27  
vzestupný postup

Upravený zápis, Pater, takt 27  
vzestupný postup

Violin I

Violin II

Cantus

Alto

Sestupný postup, Pater, takt 45

The image shows a musical score for four parts: Violin I, Violin II, Cantus, and Alto. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is for measure 45, titled 'Sestupný postup, Pater, takt 45'. The Violin I and Violin II parts feature a descending eighth-note scale with a trill (tr) on the final note. The Cantus part follows a similar descending eighth-note pattern. The Alto part plays a descending eighth-note scale starting on a lower pitch than the other parts.

V části Regina v partu Vno 1 se objevuje ojedinělá záležitost, kterou jinde ve skladbě nenalezneme. Jedná se o repetici a s ní související vyznačení prima volty a sekunda volty, které jsou označeny jako *1 mall*, *2 mall*. V ostatních partech se repetice nevyskytuje, je vždy vypsána.

## 5. Generálbasové značky a jejich užívání

### 5.1 Historie generálbasu

Generálbas, číslovaný bas nebo také basso continuo, je termín vztahující se k basovému partu ansámblových hudebních děl většinou ze 17. - 18. století. Jedná se o instrumentální basovou linku, která postupuje skladbou a nad kterou hráč „improvizuje“ (realizuje) akordický doprovod. Je zpravidla označován čísly pod nebo nad basovou linkou. Provedení bassa continua je v podstatě improvizačním uměním. Většina metod realizace generálbasu je vhodná především k výuce harmonie než k tvoření doprovodů, zahrnuje také různé možnosti realizace generálbasu, různé druhy imitací, umístění kadencí, zdvojování horních hlasů, využívání disonancí, ale také seznámení se s další ornamentikou číslovaného basu. Praktická stránka hry bassa continua souvisela původně s nárůstem recitativů (a tím i s tehdy se rozvíjejícími operami a oratorii), ale také s různými druhy sólové vokální (monodie) a instrumentální hudby (např. lehčí houslové sonáty). Hráč musel s číselnými vodítky zacházet podle určitých pravidel. To, že není part zcela vypsáný, ukazuje na jeho přirozenost. Jeho funkcí je totiž doprovázet.

Generálbasová praxe začala už mnohem dříve, než začaly být značky zaznamenávány do not. Zpočátku byli autoři poměrně vynalézaví, když chtěli nějakým způsobem zaznamenat harmonický doprovod. Někteří přidávali nad basovou linku několik křížků a bčček, jiní přikládali k varhannímu partu jednu vokální linku, aby varhaník věděl, co se odehrává nad ním.

V některých kontrapunktických studiích z 16. století se objevovaly intervaly, které byly doplněny čísly; to už můžeme označit za první krok k používání čísel jako vodítek tvoření harmonického doprovodu. Můžeme říci, že hra bassa continua nemá kořeny pouze v basové lince varhan konce 16. století, ale i ve varhanním doprovodu složité italské polyfonní hudby. V první polovině 17. století mnoho italských skladatelů uvedlo u svých skladeb několik rad, jak hrát číslovaný či nečíslovaný bas, který se vyskytoval v jejich dílech. Další národy později na tento způsob navázaly. Číselné označení bylo používáno velmi střídavě, nejprve pouze v dvojznačných místech, postupně se rozšířilo i na další místa. První označení byla nejednotná a nejasná, trvalo nějaký čas, než se generálbasové značky sjednotily tak, aby mohly být využívány univerzálně. Mnoho odborných knih vzniklých do 18. století hovoří o modelových situacích, které se hráči učili jako vzorce.

Dnes se interpreti při hře skladeb často potýkají s jedním problémem. Pokud se ve skladbě vyskytovaly modelové kadenční situace, autor si často nedělal hlavu s jejich číselným popisem; hráč by měl s touto skutečností počítat a být na ni připraven. Často také nebyvaly vypisovány kvartové průtahy 4-3, je však třeba o těchto místech vědět a průtahy hrát, aby nedocházelo k disharmoniím.

Od počátku byly typickým nástrojem pro hru continua v duchovních skladbách varhany. Mnoho děl od r. 1600 do r. 1800 je označeno nápisem „*basso per l'organo*“ nebo jednoduše „*organo*“. V některých zemích byly varhany zakázány v době půstu nebo alespoň v průběhu velikonočního týdne. Italské varhany 17. a 18. století byly tomuto účelu přizpůsobeny, byly vybaveny cembalovým manuálem, který byl využíván v tomto období k doprovodu recitativů.

Continuo nemuselo být však vždy realizováno pouze varhanami či cembalem. Vhodné byly i nástroje, které byly schopné dobře vést basovou linku. Jedná se o nástroje jako např. theorba, viola da gamba, která byla důležitá pro vývoj violoncella po roce 1680, arciloutna, na počátku 17. století dulcian či fagot. Později byly využívány větší skupiny continuových nástrojů, mnohé mohly být zdvojeny.<sup>64</sup>

## 5.2 Generálbasové značky u Tůmy a Gottwaldta

Výčet a frekvence jednotlivých generálbasových značek se u Fr. I. Tůmy a P. Gottwaldta v zásadě neliší. U obou nalezneme běžná číselná označení, která známe z provozovací praxe. U Gottwaldta je značení podrobnější a vyskytuje se zde často zvětšený sextakord (sextakord se zvýšenou sextou), v rukopisech označovaný přeškrtnutou šestkou, v našem prepisu jako #6. Toto označení nalézáme též u Tůmy, ale pouze jednou, a to v Agnus, takt 45. Možnosti užívání jednotlivých funkcí jsou popsány níže.

Na základě notových pramenů nebyla zjištěna jednotná pravidla o užívání konkrétních harmonických funkcí (např. kdy je potřeba zahrát celý akord a kdy jen číslem označovaný interval). V některých případech je situace jasně popsána generálbasovou značkou, pokud tomu tak není, závisí výběr tónů na několika faktorech. Je třeba vzít v úvahu především celkový charakter konkrétní skladby, její tempo, dynamiku frází,

---

<sup>64</sup> Continuo [basso continuo]. *Oxford Music Online* [online]. [cit. 2013-03-10]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

akordů a skladby jako celku či počet současně znějících hlasů. Situaci mohou také ovlivňovat proměnlivé faktory jako akustika kostela, velikost ansámblu či intonace používaných varhanních rejstříků. Na základě rukopisného zdroje jsme zjistili, že Tůma vyžaduje harmonizaci každého tónu, a to i u rychlých notových hodnot. Gottwaldt je v tomto ohledu méně náročný, pokud se ve varhanním partu vyskytují například rychlé šestnáctinové trioly, je možné je hrát pod jednou harmonickou funkcí (např. P. Gottwaldt, Salus, takt 6).

P. Gottwaldt, Salus, takt 6

The image shows a musical score for five parts: Cantus, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The vocal parts (Cantus, Alto, Tenor, Bass) all have the lyrics 'Con - - so - -'. The Organ part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with a fermata over the first measure and a '7' with a sharp sign below the second measure.

Tempo (popř. rychlost notových hodnot) ovlivňuje možnosti harmonizace tím způsobem, že mnohde není varhaník schopen plnohodnotně harmonizovat melodickou linku, proto často volí pouze např. terciová doplnění k základnímu hlasu (Salus, takt 4). V pomalejších tempech je harmonizace každého tónu vyžadována i u Procopia Gottwalda, vzhledem k tempu není problém harmonizovat všechny tóny dle níže popsaných pravidel (např. P. Gottwaldt, Christe).

Terciová harmonizace, P. Gottwaldt, Salus, takt 4

Cantus  
ra o - -

Alto  
ra pro

Tenor  
fu - gi - um pec - ca - to - rum o -

Bass  
fu - gi - um pec - ca - to - rum o -

Organ  
3 3 3 # 3 3 3 3 =

Dynamika může pomoci varhaníkovi v situacích, kdy se rozhoduje, zda volit plnou sazbu, či jen některé tóny požadovaného akordu. V hlasité dynamice je možno hrát v plné sazbě, samozřejmě pokud je to v souladu s generálbasovým zápisem a neruší to celkové vyznění daného místa. Naopak v místech, kde je dynamika tišší, je nutné zvážit, zda volit všechny tóny akordů současně s tichým rejstříkem, nebo nějaký tón vynechat a tím úroveň hlasitosti snížit. Tato problematika je dosti individuální, záleží vždy na konkrétním místě ve skladbě, ansámblu, prostoru, kde je skladba hrána, konkrétním nástroji apod.

Počet znějících hlasů ovlivňuje harmonizaci do té míry, že mnohde (např. začátek Tůmova Kyrie) z partitury poznáváme, že melodickou linku harmonizujeme pouze současně znějící melodií (v tomto případě doplňujeme basovou melodickou linku pouze intervaly, až po nástupu třetího hlasu začínáme harmonizovat plně podle generálbasového označení). Ve většině případů, kdy zní všechny hlasy, harmonizujeme basovou linku zpravidla celými akordy.

Akustika kostela či jiného prostoru, kde je skladba provozována, může harmonizaci ovlivnit v mnoha ohledech. Některé prostory dovedou vést zvuk čistě s drobným, zpravidla prospěšným dozvukem, jiné nemají dozvuk žádný a znějící hudba se nemá šanci v prostoru plnohodnotně realizovat, v případech, kdy je dozvuk příliš velký, se mohou tóny překrývat a dochází tak ke vzniku nezřetelné směsice tónům. Tento fakt poté také souvisí s volbou temp.



Velikost souboru, který skladbu interpretuje, ovlivňuje varhaníkovu volbu akordů do té míry, že pokud není za zvláštních okolností soubor kompletně obsazen nebo je jeho zvuk nevyvážený, může varhaník některé tóny doplnit, zdvojit, zvýraznit apod., a tím napomoci výslednému zvuku.

Intonace varhanních rejstříků je u každého nástroje odlišná. Primárně záleží na typu ladění, zda je temperované nebo nerovnoměrné atd. Pokud varhaník nástroj nezná, je třeba se s ním před vystoupením důkladně seznámit, zjistit případné intonační nedostatky a pokusit se je buď opravit, nebo o nich vědět a nevhodně znějícím či falešným rejstříkům (či jejich konkrétním tónům) se snažit vyhnout. Některé rejstříky mohou samostatně znít dobře, ale v kombinaci s dalším může dojít k intonačnímu nesouladu, a ten může působit rušivě.

Vůle varhaníka hraje při harmonizaci také svoji roli. Fundovaný hráč bere v úvahu celkový charakter skladby a vkládá do hry své zkušenosti a znalosti týkající se dobové literatury. Na základě toho může volit např. výběr jednotlivých akordů (zda bude znít akord celý nebo bude některý z tónů vynechán), případně obrat konkrétního akordu.

## 5. 2. 1 Užívání konkrétních harmonických funkcí

**Žádné označení** - Pokud není pod notou napsáno žádné číselné označení, může se jednat o vícero situací. Nejprve musíme vyčlenit případy, kdy je varhanní linka v dvojhlasu. Zde se jedná opět o unisono s některým dalším hlasem, hraje se tedy pouze to, co je vypsáno.

První variantou je možnost hrát k základnímu tónu pouze *tercii*. Její volba je výhodnější v tom, že je jasný znějící tónorod, je proto volena ve většině případů. Je užitá např. na místech, kdy jsou v melodické lince rychlé notové hodnoty za sebou. Varhaník by tak nestihl plnohodnotně harmonizovat každý tón, proto volí jen souběžné *tercie*.<sup>65</sup> Na některých místech jsou *tercie* vyznačeny i v generálbasovém číslování (Gottwaldt, Salus, takt 4).

Druhou možností je pouze *kvinta*. Tato možnost však není příliš výhodná, protože kvinta je prázdným intervalem, nevystihuje tónorod a při jejím opakovaném užívání hrozí paralelismy. Může se k ní také přistupovat v takových případech, kdy ladění varhan neumožňuje zahrát čistě znějící *tercii*. Namísto toho zazní u vokálních hlasů, které ji zazpívají čistě, a varhaník zahraje pouze kvintu. Ve skladbách je tato možnost užívána méně často než *tercie*, a to např. v začátku Tůmova Kyrie, kdy hlasy nastupují v kánonu v intervalu kvinty.

Poslední, a to nejčastější možnost, je volba celého kvintakordu. Je ho užíváno převážně v místech, kdy znějí všechny hlasy.

**I** - Pokud je pod notami napsáno označení **I**, je varhanní linka hrána v unisonu s některým(i) z dalších hlasů. Melodie se proto neharmonizuje, ale hraje se pouze tak, jak je vypsána, pouze se k ní v pravé ruce přidává paralelní oktáva.







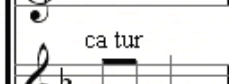
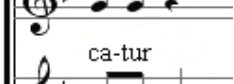
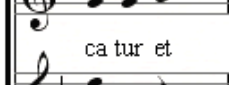
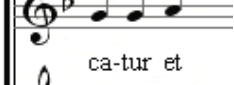
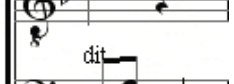

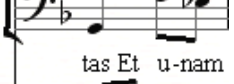
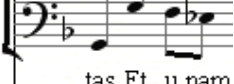
**Intervaly** - Ve většině případů značí čísla pod notami hru celých akordů. V některých místech označují však pouze intervaly. Jedná se buď o situace, kdy číslo neoznačuje žádnou harmonickou funkci (např. 3), nebo o místa, kde by celý akord přinášel tóny znějící v konkrétním místě navíc. Je třeba znát průběh ostatních hlasů a podle toho

---

<sup>65</sup> Tato informace vychází z osobní zkušenosti.

volit jednu či druhou možnost. Zpravidla vyplývá tato informace jasně z kontextu. Názorný příklad spatřujeme např. v začátku polyfonní části Virgo.

= - Pokud je pod notami uvedeno označení =, jsou zadrženy tóny z předchozí harmonické funkce a mění se pouze basová melodie. V rukopise toto označení na mnohých místech chybělo. Zřejmě šlo o případy, kde podle dobových zvyklostí bylo zadržení vrchních hlasů automatické, zkušený varhaník už na základě kontextu tyto situace poznal, proto se deskribent touto problematikou příliš nezabýval. Ojediněle se vyskytovalo označení = také navíc (Tůma, Patrem, takt 63).

Původní zápis	Opravený zápis
Tůma, Patrem, takt 63	
<p>Violin I</p> 	
<p>Violin II</p> 	
<p>Cantus</p> 	
<p>Alto</p> <p>ca tur</p> 	<p>ca-tur</p> 
<p>Tenor</p> <p>ca tur et</p> 	<p>ca-tur et</p> 
<p>Bass</p> <p>dit</p> 	<p>dit</p> 
<p>Organ</p> <p>tas Et u-nam</p>  <p style="text-align: center;">5 = = =</p>	<p>tas Et u nam</p>  <p style="text-align: center;">5 = =</p>

**Označení #, b, odrážky** – Tato označení nacházíme v kombinaci s různými harmonickými funkcemi nebo samostatně. Pokud se posuvka objevuje bezprostředně před příslušným akordem, náležitě upravuje daný interval v akordu (např. označení b6/5 značí, že se jedná o kvintsextakord se sníženou sextou.). Posuvku můžeme vidět i v postavení

za číslem; tón, do kterého je funkce rozvedena, je tedy náležitě upraven (např.  $5/4 - =/\#$ , jedná se tedy o průtah z kvarty do zvýšené tercie). Pokud vidíme posuvky pod nebo nad číslem, pozměňují akordický tón ležící pod/nad číslem označeným tónem, např.  $7/\#$  označuje septakord se zvýšenou tercií (teoreticky je zde i možnost zvýšené kvinty, ale ta je málo pravděpodobná, bývá vždy označena jako # 5). Posuvka se může vyskytovat také samostatně, v tom případě se jedná o kvintakord nejčastěji s upravenou tercií.

**Kvintakord 5/3** - Označení kvintakordu oběma čísly 5/3 se nevyskytuje příliš často. Kvintakordy nejsou zpravidla označovány vůbec. Nejčastěji je označení 5/3 napsáno současně s kvartovým průtahem  $5/4 - =/3$  nebo v rámci průtahu kvartsextakordu do kvintakordu  $6/4 - 5/3$ . Často ho také vidíme v podobě  $5/\#$  (případně s béčkem či odrážkou), posuvka upravuje akordickou tercií. Může se však vyskytovat i samostatně, v tom případě je třeba hrát kvintakord úplný. Tento případ je však ojedinělý (např. V některých místech není uveden kvintakord v podobě 5/3, ale je třeba hrát také tercií i kvintu k základnímu tónu. Jedná se o situace 3-4 nebo 4-3, které označují postup tercie do kvarty či kvartový průtah v rámci kvintakordu. Varianta 4-3 se vyskytuje ve varhanním partu velmi často, nalézáme ji také obvykle v závěrech, např. u Tůmova *Christe, Patrem a Et incarnatus* a u Gotwaldtových *Sancta Maria a Regina*.

**Kvartsextakord 6/4** - Pokud je pod notou uvedeno označení kvartsextakordu 6/4, je třeba hrát ho v plné sazbě – k základnímu tónu kvartu i sextu. V notách se vždy vyskytuje v úplném tvaru. Ve skladbách je umístěn zpravidla v sousedství kvintakordu 5/3, kdy se jedná o průtah na stejném basovém tónu (často na dominantě).

**Kvintsextakord 6/5** - V případech kvintsextakordu jsou zpravidla hrány všechny tóny (k základnímu tónu tercie, kvinta i sexta). Výjimečně je u kvintsextakordu vynechána tercie. Ve skladbách se vyskytuje často samostatně na různých stupních.

**Sextakord 6** - U číselného označení 6 se jedná zpravidla o sextakord, je tedy hrán celý, s tercií i sextou. Často se také vyskytuje v souvislosti se 7 (7-6), zde se jedná o průtah ze septimy do sexty (resp. do sextakordu), případně v sousedství 5 (6-5), zde se jedná o průtah ze sexty do kvinty (popř. ze sextakordu do kvintakordu). Zvláštním případem je

Gottwaldtův zvětšený sextakord, označovaný #6, který připojuje k základnímu tónu tercii a zvětšenou sextu. Zpravidla se vyskytuje na druhém stupni a je následně rozveden do tónické funkce (sextakord - Gottwaldt, Kyrie, takt 15, kvintakord – Gottwaldt, Kyrie, takt 31).

**Septakord 7** - U septakordů s označením 7 zpravidla chybí kvinta. Ta není v septakordech důležitá, proto je možné ji vynechávat. V místech, kde je znějí všechny hlasy, je možné hrát septakord v plném znění, tzn. i s kvintou. Ojediněle chybí v septakordu terciie (např. Tůma – Benedictus, takt 2, 4; O sanna, takt 48).

**Sekundakord 2, 4/2** - Sekundakord se vyskytuje buď v podobě 2 nebo 4/2. V obou případech se jedná o tento obrat septakordu, k základnímu tónu se hraje sekunda, kvarta a sexta. Ve skladbách se zpravidla vyskytuje v úplné podobě, ojediněle je vynechána kvarta.

**Nonový akord 9** - Označení 9 se nejčastěji vyskytuje společně s 8 (9-8), jedná se o průtah intervalu nony do oktávy; popř. 987, které označuje postup hlasu z nony přes oktávu do septimy. Číslo 9 je dále užíváno jako součástí sekvencí (např. 9–3–9–3), zde jde o střídání intervalu nony s tercií (Tůma, Christe, takty 35, 36). Pokud je pod notou uvedena pouze 9, jedná se o nonový akord. Často je vynechána kvinta, méně často septima. Tento akord se v partituře vyskytuje minimálně, v dobovém harmonickém myšlení se vyskytoval výjimečně..

**Označení 4** – Číslo 4 se vyskytuje převážně v souvislosti s 5 (5/4 – 5/3), jedná se tedy o kvartový průtah do terciie v rámci kvintakordu, popř. s 6 (6/4 – 5/3), dále ho můžeme vidět samostatně, zde nabádá k hraní intervalu kvarty (Tůma, Kyrie, takt 3). Objevuje se také jako součást melodických postupů např. 5-4-3, které značí melodický postup hlasu.

### 5.3 Úpravy generálbasu

Rukopisný notový záznam prošel korekturou takovým způsobem, aby party společně ladily, došlo tedy k úpravě některých not či jejich rytmických vlastností, především však bylo upraveno generálbasové číslování tak, aby odpovídalo momentálnímu harmonickému dění. Vzhledem k rozměrům obou děl můžeme vidět, že u Tůmy bylo provedeno podstatně méně korektur než v díle P. Gottwaldta. Tento fakt můžeme přičítat nejen délce skladeb, ale také zřetelnějšímu a důkladnějšímu záznamu harmonizací Fr. I. Tůmy. Procopiovy harmonie jsou složitějšího rázu, navíc mnohá místa nebyla v původním číslování vůbec postihnuta, proto je výčet oprav značně delší.

Nejčastější korektury proběhly v doplňování či změně samotných harmonických funkcí. U Tůmy často chybělo označení septakordů. Původní zápis počítal pouze s hraním kvintakordu, ale jelikož se v harmonii vyskytovala i septima, bylo toto označení upraveno (např. Sanctus, takt 2 apod.). V tehdejší generálbasové praxi varhaníci v určitých kadenčních postupech (D7-T apod.) septimu automaticky přidávali, i když nebyla uvedena v číslovaném basu. Pro dnešní potřeby bylo ale toto označení doplněno. Dalším častým nedostatkem, a to především u Gottwaldtových Litanií, bylo neoznačení průtahu z kvartsextakordu 6/4 do kvintakordu 5/3. Např. v části Regina proběhla tato oprava téměř na všech příslušných místech, pouze v jednom případě bylo číslování uvedeno korektně. Hlasy, nejčastěji Vno 1 a Vno 2 nebo C a A, postupovaly v terciích, v původním číslování však byl zahrnut postup pouze jednoho z hlasů, tedy např. 5/4 - =/3. Tento problém se vyskytoval i u Tůmy, ale v mnohem menší míře. V některých případech, však méně často, toto označení přebývalo, a proto bylo odstraněno (např. Gottwaldtovo Mater Christi, takt 23).

Často bylo také doplňováno označení sextakordů. Pod varhanní linkou zpravidla nebylo uvedeno nic, varhaník by tedy předpokládal kvintakord, v harmonii se ale vyskytovala k tercii i sexta, proto byl doplněn (např. Virgo, takt 37 apod.). Změny či doplnění dalších harmonických funkcí jsou různé, jejich výčet nelze generalizovat, v každé z částí proběhly úpravy odlišně.

## Původní zápis bez 6

## Opravený zápis s 6

P. Gottwaldt, Virgo, takt 37

Violino 1

Violino 2

Viola

Cantus

Alto

Tenor

Bass

Organ

7 =

7 = 6

bi - le

o cau - sa r.

bi - le

o cau - sa r.

Na mnoha místech bylo doplňováno označení =. Jednalo se zpravidla o průchodné tóny pod jednou harmonickou funkcí. Deskriptor se často touto problémem nezabýval, mnohde byl zřejmě brána za samozřejmý. Z důvodu dnešních notopisných zvyklostí byly však tyto značky doplněny, aby byl generálbasový zápis jednoznačný. Ojediněle bylo doplněno i označení I. Hlasy postupovaly v unisonu, proto byla tato skutečnost pro ujasnění zanesena i do generálbasového označení.

## 5.4 Ostatní úpravy

Úpravy rytmického charakteru nebyly výjimkou. U Tůmy se vyskytly především v části Benedictus, kde došlo k úpravě vždy třech šestnáctinových not na šestnáctinovou triolu tak, aby se rytmus shodoval s druhým hlasem a mezi nimi tak vznikl terciový postup. Tento jev se týkal partů Vno 1 a Vno 2, a to střídavě, nelze říci, že by u jednoho partu jeden ze způsobů výrazně převažoval. V případech, kdy byly v taktu trioly dvě (viz Vno 1), byl rytmus v pořádku. V místech, kde by měla být triola pouze jedna (viz Vno 2), byl zápis proveden v podobě šestnáctinové pauzy a tří šestnáctinových not.

Zápis v rukopise, Benedictus, takt 1



Upravený zápis, Benedictus, takt 1



U Gottwaldta byly rytmické změny častější. Tento fakt můžeme přisuzovat tomu, že party prepisovali různí dekribenti, proto se v některých místech rytmus liší. Úpravy probíhaly především na základě analogie s ostatními hlasy. Jednalo se např. o změnu rovného rytmu na tečkovaný (Kyrie, AV, takt 63), změnu osminových not na šestnáctinové a naopak, zde byl zřejmě napsán jeden trámec navíc, případně na něj bylo zapomenuto (např. Pater, Vno 2, takt 19). Proběhly také úpravy dvou šestnáctinových not na šestnáctinovou triolu (např. Kyrie, Vno 2, takt 60 – zde došlo i k doplnění jedné noty, a to tak, aby postup ladil s ostatními hlasy).

Korekturám podléhaly často také samotné noty. V Tůmově mši došlo k této situaci výjimečně, u Gottwaldtových Litaní to bylo opět vzhledem k rozměru a různým deskriptorům frekventovaným jevem. Velmi často musely být doplněny posuvky, nejen kvůli soudobým notopisným zvyklostem, ale na některých místech na ně bylo zcela zapomenuto. K doplnění docházelo často např. v části Regina, kde byl doplňován převážně



křížek před tóny a (viz příloha, Tabulka č. 17 ), a jinde (Sancta Maria, VA, takt 7). Dále byly často pozměňovány či doplňovány samotné noty (viz Kyrie, Vno 2, takt 60) tak, aby postupy ladily do celkové harmonie (např. Kyrie, AV, takty 55, 56 – zde došlo ke změně e-d-cis na d-cis-h, lze říci, že se jedná o deskribentovu nepozornost, nebo např. Regina, VA, takt 59, kde se jednalo o vyloženou chybu, původní tóny neladily do harmonie).

Jak již bylo zmíněno výše v edičních zprávách, u jednotlivých partů byla většinou sjednocena ornamentika (opory/přirázy, trylky). Jednalo se především o smyčcové party, v menší míře i o vokální hlasy. V rukopise se tato označení vyskytovala střídavě, nelze říci, že by v některých partech převažovala. Jelikož v některých místech postupovaly opory paralelně s vypsanou vokální melodií a mnohde také korespondovaly s generálbasovým označením, byly buď sjednoceny či doplněny. V opačném případě by docházelo k nežádoucím disonancím.

Větším doplněním podlela i označení temp a dynamiky. Jak bylo uvedeno ve výčtech jednotlivých temp u obou skladeb, v některých místech se značení rozcházela. Jelikož dříve označovala tempa spíše pulzaci a celkový charakter konkrétní skladby, nelze vnímat tyto nesrovnalosti jako zásadní. Vzhledem k dnešním hudebním zvyklostem byla ale tato tempa sjednocena, je však nutné je vnímat pouze orientačně, rozhodujícím faktorem je především celkové vyznění skladby v konkrétním tempu, jeho technická proveditelnost, případně akustické podmínky prostoru apod.

Dynamická znaménka, uvedená ve spartovaných kusech, byla také sjednocena. V rukopisných partech se vyskytovala dynamická označení velmi zřídka, jak je také uvedeno v popisu obou skladeb. Dynamika byla navíc rozlišena pouze na piano a forte, proto je opět nutné brát tato označení jen jako orientační.

## 6. Závěr

V diplomové práci jsme analyzovali dva notové prameny, jejichž rukopisy jsou v současné době uloženy v Hudební sbírce Vlastivědného muzea Dr. Hostaše v Klatovech. Nejprve byly provedeny přepisy jednotlivých partů, jejich spartace a následně různé opravy a korekce deskribentových chyb. Po této přípravné fázi následoval popis obou hudebnin a následná analýza varhanního partu a generálbasového číslování. V kapitole 5 jsou popsány jednotlivé harmonické funkce a zásady jejich užívání.

Práce mimo jiné nabízí i informace o samotných deskribentech, autorech a stručný přehled české hudby 18. století, dále hlavní fakta týkající se figurální hudby. Vzhledem k místnímu původu hudebnin jsou doplněny i informace o Klatovech a jejich církevních institucích a hudební sbírce klatovského děkanského kostela, odkud byly hudebniny původně převzaty.

Za neméně zajímavou součást práce považujeme i pomocí systému RISM nalezené konkordance Gottwaldtových Litaní v Ostravském muzeu a v Českém muzeu hudby v Praze. U Tůmy bohužel nedošlo k podrobnějším zjištěním.

Práce s oběma pramennými jednotkami touto diplomovou prací jistě nekončí, doufáme, že budou jejich údaje zařazeny do systému RISM a budou tak sloužit k dalším účelům široké veřejnosti.

## Resumé

Klíčová slova:

figurální hudba, Klatovy, varhany, varhanní hra, spartace, deskribent, klatovský děkanský kostel, František Ignác Tůma, Procopisu Gottwaldt, mše, litanie, generálbas

Práce je zaměřena na využití varhan ve figurální církevní hudbě v 18. století. Jako zdroj výzkumu byly použity opisy skladeb Františka Ignáce Tůmy *Missa in F* a Procopia Gottwaldta *Litaniæ lauretanæ in A*. Tyto hudebniny byly spartovány a následně analyzovány, především jejich varhanní part. V souvislosti s tím jsou v práci zmíněni deskribenti, kteří se na opisu hudebnin podíleli, dále jsou popsány Klatovy a také hudebninová sbírka děkanského kostela, která je v současnosti uložena ve Vlastivědném muzeu Dr. Hostaše v Klatovech. Na základě systému RISM jsou zmíněny i konkordance, které byly v souvislosti s těmito hudebninami nalezeny.

Key words:

figural music, Klatovy, organ, organ playing, spartation, describent, decanal church in Klatovy, František Ignác Tůma, Procopisu Gottwaldt, missa, litanie, basso continuo

This work is concentrate on organ and its usage in figural church music in 18<sup>th</sup> century. There was used the transcriptions of compositions *Missa in F* by František Ignác Tůma and *Litaniæ lauretanæ in A* by Procopio Gottwaldt. This pieces were rewritten to a score and then they were analysied, mainly its organ part. In this work there are also mentioned the describents who participated in the transcription of these pieces. The next part of this work describes Klatovy and the scores collection of decanal church which is now placed in Nativescience muzeum Dr. Karel Hostaš in Klatovy. In connection with RISM there are mentioned some concordations which were found.

## 7. Literatura

ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století*. Praha: Scriptorium, 2011. ISBN 978-80-87271-57-5.

ASCHENBRENNER, Vít. *Hudební sbírka klatovského děkanského kostela*. Praha, 2009. Písemná práce. Strojopis. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

DLABACŽ, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Drei Bände in einem Band. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1973. ISBN 3-487-05014-5.

FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Vienna: Van Ghelen, 1725.

HELFERT, Vladimír. ČERNUŠÁK, Gracian. *Pazdírkuv hudební slovník naučný II. Část osobní*. Brno: Nákladem Ol. Pazdírka, 1937.

CHRISTENSEN, Jesper Bøje. *Základy generálbasové hry v 18. století: učebnice dle historických pramenů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7460-012-8.

LÉBL, Vladimír, a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, s. p., 1989.

MELIŠ, Emanuel; František Tuma. *Dalibor*. Praha : R. Veit, 1859, roč. 2, č. 10.

PETRÁČKOVÁ, Věra. KRAUS, Jiří. a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0607-9.

RAMPÁČKOVÁ, Gabriela. *František Ignác Antonín Tůma a jeho komorní duchovní skladby z rajhradského kláštera*. Brno, 2009. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

STODŮLKOVÁ, Marta. *Franz Karl Müller (1729 - 1803) a jeho chrámové árie*. Brno, 2007. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce PhDr. Jana Perutková, Ph. D.

STRAKOVÁ, Theodora: *Composizioni strumentali*. In *Musica Antiqua Bohemica*; 69. Praha: Editio Supraphon, 1967.

SÝKOROVÁ, Lenka (ed.). *Klatovy*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-018-0.

ŠPIDLÍK, Tomáš. *Prameny světla*. 5. vyd. Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2012. ISBN 978-80-7412-111-1.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 8. vyd. Praha: Edition Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 80-86385-21-3.

## **Elektronické zdroje**

BENEŠ, Petr. Loretánské litanie. TREFF, Egon. *Krystal OP* [online]. 1. vyd. Moskva: Strojizdat, 1988. Dostupné z: <http://krystal.op.cz/amen/1998/amen5-98/a3.htm>

*IEncyklopedie.cz* [online]. Dostupné z: <http://www.iencyklopedie.cz/klauzura>

*Klatovy a okolí* [online]. Dostupné z: <http://www.klatovy.cz/klatovy/>

*Mapy.cz* [online]. Dostupné z: <http://mapy.cz/>

*Oxford Music Online* [online]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

*Wikipedie* [online]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Akafist>

Osobní archiv

Notopisné prameny Vlastivědného muzea Dr. Hostaše v Klatovech

Notopisné prameny v depozitu Českého národního muzea

Notopisné prameny Ostravského muzea

# **PŘÍLOHA**

## Seznam příloh:

### Tabulky:

- Tabulka č. 1: Kyrie (Tůma)
- Tabulka č. 2: Christe (Tůma)
- Tabulka č. 3: Et in terra (Tůma)
- Tabulka č. 4: Patrem (Tůma)
- Tabulka č. 5: Et incarnatus (Tůma)
- Tabulka č. 6: Sanctus (Tůma)
- Tabulka č. 7: O sanna (Tůma)
- Tabulka č. 8: Benedictus (Tůma)
- Tabulka č. 9 : Agnus (Tůma)
- Tabulka č. 10: Dona (Tůma)

### Noty:

František Ignác Tůma

- 1. Kyrie
- 2. Christe
- 3. Et in terra
- 4. Patrem
- 5. Et incarnatus
- 6. Sanctus
- 7. Benedictus
- 8. O sanna
- 9. Agnus
- 10. Dona

Procopius Gottwaldt

- Tabulka č. 11: Kyrie (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 12: Pater (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 13: Sancta Maria (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 14: Mater Christi (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 15: Virgo (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 16: Salus (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 17: Regina (Gottwaldt)
  - Tabulka č. 18: Agnus (Gottwaldt)
- 1. Kyrie
  - 2. Christe
  - 3. Pater
  - 4. Sancta Maria
  - 5. Mater Christi
  - 6. Virgo
  - 7. Salus
  - 8. Regina
  - 9. Agnus De

**Tabulka č. 1:** Kyrie (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
17	Organo	K tónu c připsána generálbasová značka 5/43 vzhledem k postupu melodie v T.

**Tabulka č. 2:** Christe (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
48	Organo	U první osminové noty g odstraněna generálbasová značka sextakordu 6, připsána k následné šestnáctinové notě e. (na základě harmonie). Přepisovatel zapsal číslo 6 nepřesně, spíše se ale viditelně vztahuje k první z osmin.
58a	Organo	U druhé šestnáctinové noty a doplněno označení =. Jedná se o průchodný tón.

**Tabulka č. 3:** Et in terra (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
8	Organo	V první době u čtvrté šestnáctinové noty g, ve třetí době u druhé a čtvrté šestnáctinové noty c, e doplněno označení =. Toto značení koresponduje s melodickým postupem v druhých houslích. Jedná se o průchodné tóny.
34	Organo	Na třetí době k tónu c doplněno označení 4323. Jedná se o stejnou situaci jako v taktu 33. Tento postup je doložen také v A.
35a	Organo	Na první době k tónu b doplněno označení 987. Toto označení odpovídá melodickému postupu v C.
35b	Organo	V druhé polovině druhé doby k tónu c doplněno označení septakordu 7. Vyplyvá tak z harmonické situace a analogie s taktem 34.
35c	Organo	V druhé polovině třetí doby k tónu b doplněno označení septakordu 7.



		V harmonii jsou tóny b-d-f-a.
--	--	-------------------------------

**Tabulka č. 4:** Patrem (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
4	Organo	V druhé polovině první doby doplněn před označení 2 křížek z důvodu výskytu tónu cis v partu Vno 2 a T. V harmonii jsou tóny h-cis.
7	Tenore	Osminová nota na třetí době pozměněna na čtvrtovou notu z důvodu analogie s C a A.
9	Organo	Na třetí době u půlové noty f pro upřesnění doplněna odrážka před označení kvintakordu 5. V předešlém taktu se vyskytoval tón cis, v tomto taktu je c.

**Tabulka č. 5:** Et incarnatus (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
20	Organo	U druhého půlového b přesunuto béčko od sexty ke kvartě. V harmonii jsou tóny b, es, g.
21	Organo	Na třetí době připsáno k půlové notě f označení septakordu b7. V harmonii jsou tóny f, a, c, es.
27	Organo	Na první době připsáno k celé notě es označení 7/b. V harmonii jsou tóny c, es, g, b.
37	Organo	Na první době připsáno k celé notě es před označení kvarty 4 béčko. V harmonii jsou tóny es, as.
39	Organo	Na první době připsáno k celé notě c béčko před tercií 3. V harmonii jsou tóny c, f - es.
63	Organo	Na první polovině druhé doby u tónu f odstraněno označení =. Kvinta, která je zadržena na první době, zde již není.

76	Basso	Na poslední osminové notě opraven tón d, nahrazen cis. Ve varhanním partu je melodie totožná, navíc označení kvintsextakordu 6/5 nás utvrzuje v tom, že je na této době tón cis.
----	-------	--

**Tabulka č. 6:** Sanctus (Tůma)

Takt	Hlas	Oprava – popis a zdůvodnění
2	Organo	Na třetí době u čtvrtové noty c připsáno označení septakordu 7. V harmonii jsou tóny c, g, b.
9	Organo	U první půlové noty g doplněno označení 8. Oktáva vyplývá z pohybu melodie v A a Vno 1.
12	Organo	Na třetí době doplněna sexta 6. Postup od b k c se objevuje v C i T.

**Tabulka č. 7:** Benedictus (Tůma)

Takt	Hlas	Oprava – popis a zdůvodnění
19	Violino II	Šestnáctinová nota es v první triole změněna na e. V basu je také tón e, který je součástí tématu.
19	Organo	K označení 3 pod třetí osminovou notou c přidána odrážka. V harmonii jsou tóny c-e-g.

**Tabulka č. 8:** O sanna (Tůma)

Takt	Hlas	Oprava – popis a zdůvodnění
45	Organo	U předposlední osminové noty e doplněno označení =. Sexta c je stále zadržena.
45	Organo	U poslední osminové noty doplněno označení septakordu 7. V harmonii jsou tóny c, e g, bé.

52	Violino II	Celá nota c analogicky pozměněna z půlové na celou.
----	------------	---

**Tabulka č. 9:** Agnus (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
6	Organo	K šestnáctinové notě c na třetí době doplněno označení 7. Melodie v basu klesá z c na b.
28	Organo	Stejná situace jako v taktu 6.
32	Organo	K osminové notě c doplněno označení 7. V A je septima b.
38	Alto	V taktu 37 byly uvedeny dva prázdné takty, aby party společně ladily, je vynechán pouze 1 takt namísto dvou.
38	Organo	Pod všemi osminovými notami doplněno označení I. Všechny znějící hlasy (Vno 2 a C) jsou v unisonu.

**Tabulka č. 10:** Dona (Tůma)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
58	Organo	Na první době u tónu g odstraněno označení septakordu 7. V harmonii jsou tóny g, b, d.
68	Organo	Na poslední době doplněno u obou osminových not označení =. Stejnou situaci vidíme v taktu 63.
69	Organo	Na druhé doby doplněno u obou osminových not označení =. Stejnou situaci vidíme v taktu 63.

**Tabulka č. 11:** Kyrie (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
4	Organo	U třetí osminové noty fis pozměněno původní označení septakordu 7/#. V tomto místě se jedná o sextakord se zvětšenou sextou. Proto jsme doplnili označení #6. V harmonii jsou tóny fis-a dis.
5	Organo	U počátečních dvou tónů d, fis doplněno označení I. Tóny jsou v unisonu.
7	Violino II	V původním zápisu byly na druhé době čtyři šestnáctinové noty d-fis-e-d. V partu Vno 1 jsou však dvě šestnáctinové trioly. Na všech ostatních místech postupuje Vno 2 souhlasně rytmicky, melodicky v terciích či sextách. Proto byly pozměněny tyto šestnáctinové noty na dvě šestnáctinové trioly tak, aby jak rytmicky tak melodicky odpovídaly partu Vno 1. Tóny byly pozměněny na d-cis-h, fis-e-d. Postupují tak v terciích vzhledem v partu Vno 1.
13	Organo	U třetí doby doplněno označení kvartsextakordu 6/4. V harmonii jsou tóny e-a-cis.
13	Organo	U čtvrté doby doplněno označení kvintakordu 5/3. Je do něj rozveden kvartsextakord ze třetí doby.
18	Organo	U třetí osminové noty fis doplněno označení kvintsextakordu #6/5. V harmonii jsou tóny fis-a-cis-dis.
21	Viola Alto	U druhé poloviny první doby přidán k notě d křížek tak, aby melodie konsonovala s party Vno 1 a Vno 2.
22	Organo	U předposlední osminové noty h opraveno označení 5/4 na kvartsextakord 6/4. Tento kvartsextakord je následně rozveden do kvintakordu, u poslední osminy jsme tak doplnili označení 5/#.
27	Violino II	V původním zápisu byly na druhé polovině druhé doby dvě šestnáctinové noty h-fis neodpovídající rytmicky s šestnáctinovou triolou v partu Vno 1. Toto místo bylo analogicky dle předchozího taktu

		26 pozměněno na šestnáctinovou triolu a-gis-fis.
28	Organo	U předposlední osminové noty h opraveno označení 5/4 na kvartsextakord 6/4, který je následně rozveden do 5/#.
29	Organo	Stejná situace jako v taktu 28.
31	Organo	U třetí čtvrté noty gis odstraněno označení sextakordu 6. V harmonii je kvintakord 6/5.
35	Violino II	Stejná situace jako v taktu 27.
48	Organo	U osminové noty d na druhé době nahrazeno označení kvintsextakordu 6/5 septakordem 7/5. V harmonii je septima, nikoliv sexta, tedy tóny d-fis-a-cis.
49	Organo	U první osminové noty cis na druhé době nahrazeno označení sextakordu 6 novým akordem 9. V harmonii je jak septima, tak nona, tedy tóny cis-e-h-d.
50	Organo	U šestnáctinové trioly na poslední době doplněno analogicky označení I I I. Hlasy jsou v unisonu.
51	Organo	U třetí doby u tónů a doplněno označení I I. Hlasy jsou v unisonu.
53	Organo	Situace totožná jako v taktu 4.
55	Viola Alto	Na druhé polovině čtvrté doby pozměněny tóny d-cis-h na tóny cis-h-a. Zde se zřejmě jedná o deskribentovu chybu, hlasy potupují v unisonu.
56	Viola Alto	Na první době pozměněny tóny e-d-cis na tóny d-cis-h. Zde se jedná zřejmě o deskribentovu chybu, hlasy potupují v unisonu.
57a	Organo	U druhé doby u osminové noty e doplněno označení kvartsextakordu 6/4. V harmonii jsou tóny e-a-cis.
57b	Organo	U čtvrté doby opraveno označení 5/4 - =/3 na 6/4 - 5/3. Sextakord je zde rozveden do kvintakordu.
58	Organo	Situace totožná jako v taktu 57a. Příslušná osmina se nachází tentokrát

		na čtvrté době.
59	Organo	Situace totožná jako v taktu 57b.
60	Violino II	Na první polovině druhé doby byly v původním zápisu dvě šestnáctinové noty d-a. Analogicky byly pozměněny na šestnáctinovou triolu d-cis-h tak, aby rytmicky i harmonicky konsovaly s partem Vno 1.
62	Violino II	Takt pozměněn analogicky k taktu 10. Na druhé polovině druhé doby byly dvě šestnáctinové noty e-h, které byly pozměněny na šestnáctinovou triolu gis-fis-e.
63	Viola Alto	Na čtvrté době pozměněn rytmus tak, aby odpovídal rytmu v partech Vno 1, Vno 2. Postup šestnáctinových not tak byl změněn na tečkovaný rytmus.
64a	Organo	Osminové tóny e-e na třetí době pozměněny na d-d. Harmonie je stejná jako v předchozím taktu.
64b	Organo	U pozměněných tónů d-d na třetí době pozměněno označení kvartsextakordu 6/4 na kvintsextakord 6/5. V harmonii jsou stejné tóny jako v předchozím taktu 63, tedy d-fis-a-h.
65	Organo	K druhé, třetí a čtvrté osmině doplněno označení =. Jedná se o obraty téhož akordu.

**Tabulka č. 12:** Pater (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
11	Organo	Vzhledem k harmonii v partu Vno 1 a Vno 2 pozměněno číselné označení u druhé a třetí osminy h-h. Původní 5/4 - # pozměněno na kvartsextakord 6/4, který je rozveden do kvintakordu 5/#.
13	Organo	Stejná situace jako v taktu 11.
19	Violino II	Osminové noty změněny na šestnáctinové. Změna provedena analogicky vzhledem k ostatním hlasům. Podobné místo se vyskytuje

		ve skladbě ještě několikrát.
24	Organo	U druhé osminové noty doplněno označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny gis-h-e.
26	Organo	Stejná situace jako v taktu 24.
45	Organo	Vzhledem k harmonii v partu Vno 1 a Vno 2 pozměněno číselné označení u druhé a osminových not fis-fis. Kvartsextakord 6/4 je rozveden do kvintakordu 5/#. Jedná se o podobnou situaci jako v taktu 11, tóny jsou pouze transponovány do dominanty.
47, 55	Organo	Stejná situace jako v taktu 45.
49	Canto	Křížek u tónu d změněn v odrážku. Zde zřejmě došlo k opisovačské chybě.
59	Organo	U druhé osminové noty fis doplněno označení septakordu 7. V harmonii jsou tóny fis-ais-e.
61	Violino I	Analogicky k Vno 2, C a A pozměněn rytmus na první době.
64	Organo	Vzhledem k harmonii v partu VI a VII doplněno číselné označení pod oběma osminami h-h. V původním zápisu číslování chybělo, nyní je kvartsextakord 6/4 rozveden do kvintakordu 5/3.
71, 73	Organo	Stejná situace jako v taktu 24.
77	Organo	U první osminové noty e doplněno označení septakordu 7. V harmonii jsou tóny e-h-d.
86, 88, 94, 96	Organo	Stejná situace jako v taktu 11.

**Tabulka č. 13:** Sancta Maria (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
7	Viola Alto	U tónu d doplněn křížek, tón dis konsonuje s ostatními hlasy.
8	Organo	U první šestnáctinové noty gis doplněno označení =. Harmonie zůstává stejná jako u předchozího tónu.
18	Organo	U číselného označení odstraněna odrážka, v tomto případě je nadbytečná.
19	Violino II	Šestnáctinová triola a osminová nota, které byly v rukopise, byly analogicky pozměněny podle Vno 1 a VA na čtyři šestnáctinové noty. (Stejná situace v taktu 21)
19	Alto	Poslední osminová nota fis pozměněna na notu gis tak, aby ladila do harmonie. Podle generálbasové značky je v harmonii sextakord e-gis-cis. V taktu 21 je situace totožná.
22	Viola Alto	Druhý tón gis pozměněn na tón fis. Ten odpovídá i generálbasovému číselnému značení. Jedná se o stejnou situaci jako v taktu 20.
24	Canto	U tónu d doplněno označení #. V partu VA se vyskytuje také tón dis, v číselném značení generálbasu je zapsán kvintakord h-dis-fis.
29	Violino II	Tečkovaný rytmus na druhé době pozměněn analogicky k Vno 1 a VA na dvě osminové noty.
29	Organo	U šestnáctinových tónů h, cis, d doplněno označení =. Jedná se průchodné tóny směřující k tónické funkci.
37, 39	Violino II	Stejná situace jako v taktu 19.
41	Organo	U druhé, třetí a čtvrté šestnáctinové noty a, cis, a doplněno označení =. Jedná se o obrat téže harmonické funkce.
42	Organo	Označení sextakordu 6 pozměněno na kvintsextakord 6/5. V harmonii jsou tóny gis-d-e.



43, 44, 45, 52, 53, 54, 55	Violino I	Vždy u první a druhé osminy pozměněn rytmus analogicky a partem Vno 2 na tečkovaný.
47	Organo	U všech šestnáctinových not kromě prvního tónu e doplněno označení =. Jedná se o téže harmonickou funkci.
50	Canto	Namísto tónu h doplněny tóny tak, aby odpovídaly melodickému postupu v partu Vno 1 a číslování generálbasu. Stejná situace se vyskytuje i v taktu 36.
57	Organo	U druhé, třetí a čtvrté šestnáctinové noty fis, fis, e nahrazeno číslované označení 3 označením =. V ostatních hlasech se terciové postupy nevyskytují, stejnou situace můžeme vidět v taktu 47.
59	Organo	U třetí osminové noty doplněno označení sextakordu 6. V ostatních hlasech jsou tóny cis-e-a.
62	Violino II	Takt pozměněn tak, aby se shodoval s taktem 59.

**Tabulka č. 14:** Mater Christi (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
12	Organo	U druhé a třetí čtvrt'ové noty a-a pozměněno číselné označení. Původní 5/4 - 3 změněno na 6/4 – 5/3. Kvartsextakord 6/4 je rozveden do kvintakordu 5/3.
23	Organo	Odstraněno označení 6/4 – 5/3. Na obou tónech d-d se jedná o tónický kvintakord.
28	Organo	Doplněno číselné označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny fis-a-d. V taktu 94, kde se vyskytuje obdobná situaci, je sextakord vyznačen. Zde se jedná zřejmě o deskribentovu chybu.
29	Organo	Číselné označení sextakordu 6 změněno na septakord 7. V harmonii

		jsou tóny g-h-d- a následně fis.
30	Organo	Číselné označení sextakordu 6 změněno na kvartsextakord 6/4. Jedná se o tónický kvartsextakord a-d-fis.
34	Organo	Číselné označení 6/5 pod posledními dvěma osminami gis pozměněno na 6/4 - =/3. V C a Vno 1 postupuje kvarta cis do tercie h.
40	Organo	Na druhé době u tónu e doplněno označení # k tercii v kvintakordu 5/3. Jedná se o kvintakord e-gis-h.
48	Organo	Na třetí době u tónu e doplněno označení # k tercii v kvintakordu 5/3. Jedná se o kvintakord e-gis-h.
57	Alto	Půlová nota g opravena na a tak, aby konsonovala s ostatními hlasy. V generálbasovém číslování je kvartsextakord e-a-cis.
76	Organo	U druhé osminy doplněno označení sextakordu 6. Jedná se o dominantní sextakord cis-e-a.
78	Tenore	Poslední osminová nota d pozměněna na dis. V partu VA se také vyskytuje tón dis.
78	Organo	Označení 7/5 u poslední osminové noty his pozměněno na 7/5. V harmonii jsou tóny his-dis-fis-a.
79	Organo	K druhé čtvrté notě doplněn ještě jeden #. Kvartsextakord cis-fis-a je rozveden do kvintakordu cis-eis-gis.
84	Alto	U šestnáctinové noty gis odstraněn křížek. V ostatních partech je také tón g.
95	Organo	Stejná situace jako v taktu 29.
96	Organo	Stejná situace jako v taktu 30.
107	Alto	K poslední osminové notě g doplněn křížek, tón gis odpovídá basovému a varhannímu partu.

**Tabulka č. 15:** Virgo (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
28	Organo	Na třetí době pozměněno označení sextakordu 6 na kvartsextakord 6/4. V harmonii jsou tóny fis-h-d.
33	Organo	Označení 8/3 pozměněno na 8/6/3. V A je přítomna i sexta, jedná se tóny cis-e-a-cis.
34a	Organo	Označení 3/8 pozměněno na 3/8/6. V T je přítomna sexta, jedná se o tóny h-gis-h-d.
34b	Organo	U poslední čtvrt'ové noty fis doplněno označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny fis-a-d.
37a	Organo	U druhé čtvrt'ové noty cis doplněno označení =. Jedná se o průchodný tón.
37b	Organo	U čtvrté čtvrt'ové noty fis doplněno označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny fis-a-d.
38	Organo	U posledních dvou osminových not fis-g doplněno označení =. Jedná se o průchodný tóny.
39	Basso	Čtvrtá nota změněna z fis na e, analogicky s varhanním partem. Jedná se o sekvenční postup.
39	Organo	Stejná situace jako v taktu 37b.
40, 42	Organo	Obdobná situace jako v taktu 38.
44	Alto	Tón cis pozměněn na dis analogicky s VII a na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde je pod tónem h uvedeno 6/#, jedná se tedy tóny h-dis-gis.
44a	Organo	Označení 7# u tónu h pozměněno na 6/#. V harmonii jsou tóny h-dis-gis.

44b	Organo	U druhé půlové noty e doplněno označení 5/4. V harmonii jsou tóny e-a-h.
46	Alto	Tón a pozměněn na gis analogicky s Vno 2 a na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde není pod tónem e uvedena harmonická funkce, předpokládáme tedy celý nebo neúplný kvintakord e-gis-h.
47	Organo	U druhé, třetí a čtvrté osminové noty de-d-cis doplněno označení =. Jedná se o průchodné tóny.
55	Organo	U druhé čtvrté noty dis doplněno označení =. Jedná se o průchodný tón.
59	Alto	Tón dis na třetí době pozměněn na cis analogicky s Vno 2 a na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde je pod tónem h uvedeno 6/5, jedná se tedy tóny e-gis-h-cis.
61a	Organo	O první půlové noty cis odstraněno označení odrážky, je nadbytečná, odrážky bylo použito již v taktu 59. Namísto toho doplněno označení septakordu 7. Jedná se o tóny cis-e-h.
61b	Organo	U druhé půlové noty cis doplněno označení =. Hlasy jsou v uisonu.
62	Alto	Původní půlová nota h pozměněna na dvě čtvrté noty his-ais, a to analogicky s Vno 2 a na základě souběžného terciového postupu ve varhanním partu.
62	Basso	Opraven počet prázdných taktů. V rukopise vyznačeno pouze deset, ve skutečnosti je vynecháno jedenáct taktů.
67	Organo	U druhé čtvrté noty h doplněno označení =. Jedná se o průchodný tón.
69	Organo	U druhé čtvrté noty doplněno označení =. Jedná se o průchodný tón.
70	Organo	Mezi čísla 7 a 6 doplněno označení kvinty 5. Číslování kopíruje pohyb v A.
71	Organo	U druhé čtvrté noty doplněno označení =. Jedná se o podobný postup

		jako v taktech 67 a 69, tento postup je sekvenční.
74	Organo	Číselné označení 3/8 změněno na 3/6. V ostatních hlasech se vyskytuje pouze sexta, nikoliv oktáva.
82	Organo	Číselné označení 86/3 změněno na základě postupu hlasů na -/5/3 – 8/6/=.
85	Organo	Mezi čísla 7 a #6 doplněno označení kvinty 5. Číslování kopíruje pohyb v A.
87	Organo	Mezi čísla 7 a 6 doplněno označení kvinty 5. Číslování kopíruje pohyb v C.
89	Tenore	Tón h nahrazen tónem a. Odpovídá tak generálbasovému číselnému označení, jedná se také o sekvenční melodický postup.
89	Organo	Mezi čísla 7 a 6 doplněno označení kvinty 5. Číslování kopíruje pohyb v A.
90	Violino I	Tón d pozměně na tón e na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde je pod tónem e uvedeno označení 6, jedná se tedy o tóny e-gis-cis.
90	Canto	Tón d pozměně na tón e na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde je pod tónem e uvedeno označení 6, jedná se tedy o tóny e-gis-cis.
91	Organo	Mezi čísla 7 a 6 doplněno označení kvinty 5. Číslování kopíruje pohyb v A.
94	Organo	U druhé půlové noty odstraněno označení 65. V ostatních hlasech není průchod ze sexty do kvinty, jsou zde pouze tóny zmenšeného kvintakordu dis-fis-a.
98	Tenore	První půlová nota d pozměněna na cis analogicky s partem VA a na základě harmonické funkce ve varhanním partu, kde je pod tónem a uvedeno označení 6, jedná se tedy o tóny a-cis-fis.

98	Organo	U celé noty a doplněno označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny a-cis-fis.
106	Organo	Označení 5/6 nahrazeno sextakordem 6. V harmonii se nenachází kvinta, jedná se o tóny d-fis-h.

**Tabulka č. 16:** Salus (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
4	Organo	K poslední dvaatřicetinové notě gis přidáno označení =. Tercie, která se hraje u předchozího tónu his, je zadržena.
5	Alto	V rukopise jsou uvedeny první dva tóny gis, fis jako osminové. V taktu tak chyběla jedna doba, proto byly pozměněny na noty čtvrt'ové, bylo tak učiněno i z důvodu analogie s ostatními hlasy.
5	Organo	Označení 76 pod druhou čtvrt'ovou notou a pozměněno na kvintsextakord 6/5. V harmonii jsou tóny a-cis-e-fis.
6	Canto	Druhá půlová nota gis pozměněna na notu fis. V číselném označení basu bylo původně pouze označení #, bylo k němu však přidáno ještě označení septakordu 7. V obou případech se v akordu vyskytuje tón fis (h-dis-fis-a).
6	Organo	U šestnáctinové noty h na začátku třetí doby pozměněno označení # na septakord 7/#. V harmonii jsou tóny h-dis-fis-a.
9	Tenore	Poslední tón gis byl v rukopise uveden jako čtvrt'ový, v taktu by tak přebývalo půl doby. Analogicky s ostatními hlasy byl pozměněn na notu osminovou.
11	Tenore	V rukopise chyběla v taktu 1 doba, bylo tedy doplněno analogicky s ostatními hlasy čtvrt'ové gis.
11	Organo	U druhé poloviny druhé doby u tónu cis odstraněno generálbasové označení odrážky. V tomto případě je nadbytečná.

11	Organo	K tónu gis na třetí době doplněno označení kvarty 4, která je následně rozvedena do zvýšené tercie .
12	Organo	U tónu fis na druhé době pozměněno označení ze septakordu 7 na kvintsextakord 6/5/#. V harmonii jsou tóny fis-ais-cis-dis.

**Tabulka č. 17:** Regina (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
2, 21, 36, 45, 87, 89, 96, 98	Organo	U všech osminových not kromě první doplněno označení =. Jedná se o obraty téhož akordu.
6, 30	Organo	K osminové notě h doplněno označení sextakordu 6, v harmonii jsou tóny h-gis.
9	Viola Alto	V rukopise byly uvedeny tóny h, d, e. Byly pozměněny na cis, e, fis tak, aby ladily s ostatními hlasy.
10, 12, 34, 36,	Violino I	V rukopise byly poslední dvě noty taktu fis-d uvedeny jako šestnáctinové. Vzhledem k situacím v ostatních taktech a analogie s partem Vno 2 byl tento rytmus pozměněn na tečkovaný.
15	Organo	U osminové noty e odstraněno označení 6/5. V harmonii jsou pouze tóny e-gis.
16, 23, 40, 47, 57, 84, 91, 101	Organo	U třetí noty fis pozměněno označení z 5/4 na kvartsextakord 6/4, který je následně rozveden do kvintakordu.
22, 39, 46, 56	Organo	U první osminové noty e odstraněno označení 6. V harmonii jsou pouze tóny e-gis.
33	Viola Alto	V rukopise byly uvedeny osminové noty h, cis, d, e. Byly pozměněny na cis, cis, e, fis tak, aby ladily s ostatními hlasy.

33	Tenore	V rukopise byly uvedeny osminové noty cis, e. Byly pozměněny na h, cis tak, aby ladily s ostatními hlasy.
36	Organo	U druhé noty fis odstraněno označení 6/5. V harmonii jsou tóny fis-h, jedná se o obrat akordu, který byl na první osminové notě h.
37	Organo	K poslední osminové notě ais doplněno označení kvintsextakordu 6/5. V harmonii jsou tóny ais-cis-e-fis.
52, 54	Violino I	Rytmus na první době upraven na tečkovaný analogicky s partem Vno 2 a vzhledem k situaci na dalších místech části Regina.
53, 55	Organo	U druhé osminové noty cis pozměněno označení z #6 na septakord 7. V harmonii jsou tóny cis-e-h.
59	Viola Alto	Čtvrťová nota e pozměněna na tón d. V partu Vno 2 je týž tón, v generálbasovém označení je pod tónem h označení #, jedná se tedy o tóny h-dis-fis.
63	Alto	Osminová nota ais na druhé době pozměněna na gis tak, aby ladila do harmonie.
64	Tenore	Obě osminové noty e pozměněny na fis tak, aby ladily do harmonie.
64	Organo	K tónu fis doplněno označení 6, v harmonii jsou tóny fis-dis.
65, 66	Viola Alto	Rytmus u šestnáctinových not fis-g pozměněn na tečkovaný, v partech Vno 1, Vno 2 je stejný rytmus.
67, 68	Viola Alto	Podobná situace jako v taktech 65, 66. Zde se jedná o tóny d-e.
67	Organo	Označení 4 na první osminové notě dis pozměněno z 4 na kvartsextakord 6/4, který je následně rozveden do kvintakordu #5/#. Situace je stejná jako v taktu 68.
69, 70	Viola Alto	Podobná situace jako v taktech 65, 66. Zde se jedná o tóny h-cis.
71, 73	Organo	Označení # u poslední noty fis pozměněno na septakord 7/#.



		V harmonii jsou tóny fis-ais-e.
72	Organo	Označení #6 u druhé osminové noty cis pozměněno na septakord 7. V harmonii jsou tóny cis-e-h.
74	Viola Alto	Poslední osminová nota a pozměněna na h tak, aby ladila do harmonie.
74	Organo	Označení #6 u poslední osminové noty fis pozměněno na =, jedná se o průchodný tón.
85	Viola Alto	V rukopise byly uvedeny osminové noty h, a, a, e. Byly pozměněny na h, e, e, e tak, aby ladily s ostatními hlasy.
85	Organo	K druhé osminové notě h doplněno označení =. Jedná se o obrat téže harmonické funkce.
87	Violino I	Stejná situace jako v taktech 10, 12, 34, 36. Zde se jedná o tóny h-g.
97, 99	Organo	Označení #6 u druhé osminové noty fis pozměněno na 7/4. V harmonii jsou tóny fis-h-e.

**Tabulka č. 18:** Agnus (Gottwaldt)

<b>Takt</b>	<b>Hlas</b>	<b>Oprava – popis a zdůvodnění</b>
2	Organo	U první čtvrté noty gis odstraněno označení sextakordu 6. V harmonii jsou tóny kvintakordu gis-h-d, který je následně rozveden do tercie a-cis.
5	Organo	U první půlové noty gis odstraněno označení 65. V harmonii se nevyskytuje žádný průtah, jsou zde pouze tóny kvintakordu gis-h-d.
7	Organo	K osminové notě dis na druhé době doplněno označení sextakordu 6, v harmonii jsou tóny dis-fis-h. K následující notě e doplněno označení =, jedná se o průchodný tón.

7	Organo	K osminové notě fis na třetí době doplněno označení kvartsextakordu 6/4, v harmonii jsou tóny fis-h-dis. K následující notě gis doplněno označení =, jedná se o průchodný tón.
8	Violino I	K první čtvrtové noty d doplněn křížek, tón dis se shoduje s C a odpovídá číslování ve varhanním partu, kde je u tónu a označení #4/2, jedná se tedy o tóny a-h-dis-fis.
8	Tenore	Rytmus prvních dvou osminových not fis-fis pozměněn analogicky s basovým a varhanním partem na tečkovaný.
8	Organo	K druhé notě v taktu, šestnáctinovému fis, doplněno označení =. Jedná se o střídavý tón v rámci jedné harmonické funkce.
10	Violino I	Totožná situace jako v taktu 8/Vno 1.
11	Organo	K první notě v taktu, šestnáctinovému dis, kde bylo původně vepsáno označení 6, doplněno označení 5, jedná se o kvintsextakord 6/5, v harmonii jsou tóny dis-fis-a-h. Jedná se o stejnou situaci jako v taktu 9.
24	Organo	Označení kvartového kvintakordu 5/4 u druhé čtvrtové noty h pozměněno na kvartsextakord 6/4, který je následně rozveden do kvintakordu 5/#3. V harmonii jsou tóny h-e-gis – h-dis-fis.
26	Viola Alto	V rukopise označeno devět volných taktů, tento počet opraven na 10.
29	Organo	Označení kvintakordu 5/3 u první čtvrtové noty d pozměněno na kvartsextakord 6/4. V harmonii jsou tóny d-gis-h.
31	Tenore	Třetí čtvrtová nota h nahrazena osminovou pomlčkou a osminovou notou h. V ostatních hlasech je totožný rytmus.
31a	Organo	K čtvrtovými notami h na první a druhé době doplněno označení 6/4 – 5/#3. Kvartsextakord je zde rozveden do kvintakordu.
31b	Organo	U třetí čtvrtové noty h pozměněno číselné označení. Původní septakord nahrazen stejnou harmonickou funkcí jako u předchozího tónu, přichází však až po osminové pomlce. Jedná se tedy o I-5/#3. V harmonii jsou

		tóny h-dis-fis.
32	Tenore	Třetí čtvrt'ová nota e nahrazena osminovou pomlkou a osminovou notou e. V ostatních hlasech je totožný rytmus.
36	Organo	U všech osminových not kromě prvního e doplněno označení =. Jedná se o průchodné tóny.
43	Organo	Označení kvintakordu 5 pod třetí čtvrt'ovou notou d pozměněno na =. Pokračuje zde funkce sextakordu, která byla u předchozích dvou čtvrt'ových not d-d.
46	Organo	Označení kvartsextakordu 6/4 pod druhou čtvrt'ovou notou e pozměněno na kvartový kvintakord 5/4. Obdobná situace je v taktech 17, 19.
48	Organo	Označení kvartového kvintakordu 5/4 a následného rozvedení do kvintakordu 5/3 u druhé a třetí čtvrt'ové noty pozměněno na kvartsextakord 6/4, který je následně rozveden do kvintakordu 5/#3.
53	Organo	Stejná situace jako v taktu 48.
55	Violino I	K tónu gis doplněna odrážka, tón g se nachází v C a u Vno 2 v předchozím taktu.
55	Organo	K čtvrt'ové notě a na první době doplněno označení 7. V harmonii jsou tóny a-e-g.

# Missa in F - 1. Kyrie

František Ignác Tůma

**Allegro con spirito**

Horn in F

Horn in F

Violino 1

Violino 2

Cantus

Alto

Tenor

Bass

Organ

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

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

T:

I I I I I I I I I I I I 5 6 5 4 6 7 6 6 7 3 2 =

5

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

6 3 = 9 8 6 4 3 9 8 6 4 b 3  
 5 5

9

son e - lei - son e - le - i - son Ky-ri-e e-le-i-son e-  
 son e - le - i - son e - lei - i - son  
 son e - le - i - son - e - le - - i - son e-lei - son  
 Ky - ri-e e - le-i-son e - le-i-son e-lei - i - son e-lei - son  
 T:  
 I I I I 4 = 2 = I I 5 6 7 6 7 # 6 6 5#4 6 7 6  
 2 = 64 = 32 3 =

13

le-i-son e-lei - - son e-le-i - son

Ky-ri-e e-

e - lei - - son e - le - i - son e -

e - le - i - son e - le - - i - son e -

6 7 5 = I I I I ♭ = = 6 = = ♭7

# 2 =

# 2. Christe

Andante

16

tr

tr

f

f

S:

S:

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

le-i-son e-le-i-son e - lei - son e - le-i-son e-lei - son

le-i-son e-le-i-son e - le - i - son e-le - i - son

le - i - son e-le - i - son

le - i - son e-le - i - son

Andante

S:

f

5 4 3 6 8 7 5 4 6 5 4 3 6



21

Chris-te e-  
Chris-te e - lei - - - son

*p*

6 6 6 4 3 6 6 4 3 65 #6

28

lei - - - son chris-te e - le - - i - son  
chris-te e - le - i - son

6 4 # 65 # 6 43 = 5 3 4 # 6

Detailed description: This page of a musical score contains six staves. The top two staves are empty. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is empty. The sixth staff is a bass line with fingerings. The lyrics are 'lei - - - son chris-te e - le - - i - son' and 'chris-te e - le - i - son'. The fingerings at the bottom are 6 4 # 65 # 6 43 = 5 3 4 # 6.

34

chris-te e - le - i - son

chris-te e-

65 9 3 9 3 9 3 9 3 9 6 4 # #6 6 4 #

41

e - lei - son chris-te e - lei - son chris-te e - lei - son chris-te e - le - i -  
 le - i - son chris-te e - lei - son chris-te e - le - i -

4 3      6      4 3      4 3      4 3      4 3      7 65

48

son e - lei - son chris-te e - lei - son chris-te e - lei - son chris-te - e -

son e - lei - son chris-te e - lei - son chris-te e - le - i -

6 6 4 3 4 3 4 3 4 3

*p*



# 3. Et in terra

Andante

František Ignác Tůma

T: Horn in F

T: Horn in F

T: Violino 1

T: Violino 2

T: Cantus

Et in ter-ra pax ho - mi-ni - bus bo - nae vo-lun - ta - tis Be-ne-di-ci-mus

T: Alto

Et in ter-ra pax ho - mi-ni - bus bo - nae vo lun-ta tis lau - da-mus te

T: Tenor

Et in ter-ra pax ho - mi-ni - bus bo - nae vo-lun - ta - tis lau - da-mus te

T: Bass

Et in ter-ra pax ho - mi-ni - bus bo - nae vo- lun-ta - tis lau - da-mus-te

T: Organ

6 = 5 6 5 = 6 4 6 4 6 2 6  
5 4 3 2

4

te glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - a a - gi - mus ti -  
a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus te Gra - ti - a a - gi - mus ti -  
be - ne - di - ci - mus te glo - ri - fi - ca - mus te Gra - ti - a a - gi - mus ti -  
a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus te Gra - ti - a a - gi - mus ti -

2 6 5 # 4 # I I I 5 9 87 6 6  
3 7 65 5 5



7

*pp*  
 bi mag - - - - nam glo-ri-am tu - am Do-mi-ne  
 - bi *pp* mag - num glo-ri-am tu - am Do-mi-ne  
 bi *pp* prop-ter mag - - - num glo-ri-am tu - am Do-mi-ne  
 bi *pp* prop-ter mag-num glo - - - ri-am tu - am

4 3 9 = 6 = 4 3 9 = 6 = 4 3 6 5  
 5 4 3

10

The musical score consists of seven staves. The first six staves are vocal parts with lyrics. The seventh staff is a guitar accompaniment with fret numbers. The lyrics are: "De - - us De-us Pa - - ter om - ni-po -tens Do - mi-ne". The guitar part includes fret numbers: 6, 8, 7, 6, 5, I, I, 2, 5, 4, and a final chord symbol.

De - - us De-us Pa - - ter om - ni-po -tens Do - mi-ne

De- us De-us Pa - ter om - ni - po tens Do - mi-ne

De- us De-us Pa-ter omni - po-tens Do - mi-ne

Do - mi-ne  
T:

6 8 7 6 5 I I 2 5 4

fi - li u - ni ge-ni-te Je-su Je - se Je - su Chris - te Do-mi-ne

fi - li - u - ni ge-ni-te Je-su Je - su Je - su Chris-te Do-mi-ne

fi - li u ni ge-ni-te Je - se Je - - su Chris - te Do-mi-ne

fi - li u ni ge-ni-te Je-su Chris - te Je - su Chris - te Do-mi-ne

6 9 = 6 = ♭ = = 2 # 2 6 ♭ 4 # ♭ 5

16

De - us Ag-nus De - i Fi - li-us fi - li-us pa - tris qui

De- us Ag-nus De - i Fi - li-us fi - li-us pa - tris qui

De - us Ag-nus De - i Fi - li-us fi - li-us pa - tris qui

De - us Ag-nus De - i Fi - li-us fi - li-us pa - tris qui

6 6 9 8 6 6 5 5 4 3

19

tol - lis pec-ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis qui tol-lis pec-ca-ta  
 tol - lis pec-ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis qui tol-lis pec-ca-ta  
 tol - lis pec-ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis qui tol-lis pec-ca-ta  
 tol - lis pec-ca - ta mun - di Mi - se - re - re no - bis qui tol-lis pec-ca-ta

4 = = = 6      6 = 5    6      4    3    5      6  
 2 = = =      4 = 3    5      9    8    4 = #      5

23

mun-di sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o - nem nost - ram qui se - des ad dext- ram

mun-di sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o - nem nost - ram qui se - des ad dext- ram

mun - di sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o - nem nost - ram Qui se - des ad dext- ram

mun - di Qui se - des ad dext - ram

4 3 = = 5 = = = # = = = 4 3  
 9 8 = = 3 = = = = = 2 1 5  
 4 = # #4 = = = 6 =#6  
 2 = = =

27

6 5 I 6 6 4 3 6

4 #

#

I

6

6

4

3

6

f

30

*f*

*f*

*f*

T:  
so - lus Do - mi-nus tu so - lus Al-tis - si-mus Je su Chris - te

S:  
Quo-ni-am tu so-lus Al-tis-si-mus Je su Chris te

8  
so - lus Do - mi-nus T: Al - ti-si-mus Je su Chris - te

so - lus Do - mi-nus tu so lus Al-tis - si-mus Je su Chri - ste cum Sanc-to

T:  
5 6 = = 4 3 6 4 3 I I I  
b4 3



33

Cum Sanc - to  
 Cum Sanc - to spi - ri - tu in  
 Cum Sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pat - ris in  
 spi - ri - tu in glo - ri - a in glo - ri - a De - i

I 6 = 7 6 5 6 7 3 4 3 2 3

35

spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pat - ris A - men

glo - ri - a De - i Pat - ris A - - men A - men

glo - ri - a De - i Pat - ris A - - men A - men

Pa - - tris A - - men A - men

9 8 7 8 7 7 4 3

# 4. Patrem

František Ignác Tůma

**Allegro** T:

Violino 1

Violino 2

Cantus

T: Om-ni-po-ten - - - - tem

Alto

Pat - rem fac-to-rem Cae - li et ter - rae

Tenor

T:

Bass

Et in -

Vi - si - bi - li-um

Organ

T:

4 # 3 5 4 3

4

T:

T:

Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chris - tum fi - li-um De - i

Et in - vi - si - bi - li-um Et ex Pat-re na - tum an - te

vi - si - bi - li - um Et ex Pat-re na - tum an - te

o - mni-um et in - vi - si - bi - li-um Et ex Pat-re na - tum an - te

# 2 = = 6 = = 4 # 6 = = 6 9 8 4 3  
5

7

u - ni - ge - ni - tum      lu - men de lu - mi - ne      De - - um

om - ni - a sae - cu - la      lu - men de lu - mi - ne      De - um

om - ni - a sae - cu - la      lu - men de lu - mi - ne      De - um

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - - o      De - um ve - rum de

b # 76 # I I I 5 6 5 6 5 I I I 6 5  
I # 3 4 3 4 #

10

ve-rum de De-o ve - - ro Con-sub-stan ti - a - - lem

ve-rum de de-o\_\_ ve - - ro Ge-ni-tum non fac - tum qu - em om-ni-a

ve-rem de de-o ve - - re Ge-ni-tum non fac - tum per quem om-ni-a

De - o ve - - ro Ge-ni-tum non fac - tum per quem om ni-a

6 4 # 6 5 9 8 # 6 = = =  
 = = =



17

cae - lis des - cen - dit des - cen - dit de cae - lis  
 cen - dit de cae lis de cae - lis des - cen - dit de cae - lis  
 des - cen - dit de cae lis des - cen - dit de cae - lis  
 des - cen - dit de cae - - - lis

6 3 2 5 6 5 = 2 7 6 5  
 8 8 9 4 3 = # 4 4 #



# 5. Et incarnatus

20 **Andante**

The score consists of several systems. The first system shows two empty staves for piano accompaniment. The second system features three vocal staves (Tenors 1, 2, and 3) with the lyrics 'Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to'. The piano accompaniment begins in the third system. The fourth system continues the vocal lines. The fifth system shows the piano accompaniment. The sixth system continues the vocal lines. The seventh system continues the piano accompaniment. The eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The ninth system continues the piano accompaniment. The tenth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eleventh system continues the piano accompaniment. The twelfth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirteenth system continues the piano accompaniment. The fourteenth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifteenth system continues the piano accompaniment. The sixteenth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventeenth system continues the piano accompaniment. The eighteenth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The nineteenth system continues the piano accompaniment. The twentieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The twenty-first system continues the piano accompaniment. The twenty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The twenty-third system continues the piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The twenty-fifth system continues the piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The twenty-seventh system continues the piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The twenty-ninth system continues the piano accompaniment. The thirtieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirty-first system continues the piano accompaniment. The thirty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirty-third system continues the piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirty-fifth system continues the piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirty-seventh system continues the piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The thirty-ninth system continues the piano accompaniment. The fortieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The forty-first system continues the piano accompaniment. The forty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The forty-third system continues the piano accompaniment. The forty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The forty-fifth system continues the piano accompaniment. The forty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The forty-seventh system continues the piano accompaniment. The forty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The forty-ninth system continues the piano accompaniment. The fiftieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifty-first system continues the piano accompaniment. The fifty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifty-third system continues the piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifty-fifth system continues the piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifty-seventh system continues the piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fifty-ninth system continues the piano accompaniment. The sixtieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The sixty-first system continues the piano accompaniment. The sixty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The sixty-third system continues the piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The sixty-fifth system continues the piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The sixty-seventh system continues the piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The sixty-ninth system continues the piano accompaniment. The seventieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventy-first system continues the piano accompaniment. The seventy-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventy-third system continues the piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventy-fifth system continues the piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventy-seventh system continues the piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The seventy-ninth system continues the piano accompaniment. The eightieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eighty-first system continues the piano accompaniment. The eighty-second system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eighty-third system continues the piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eighty-fifth system continues the piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eighty-seventh system continues the piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The eighty-ninth system continues the piano accompaniment. The ninetieth system shows the vocal lines and piano accompaniment. The hundredth system continues the piano accompaniment.

**Andante**

6 5 b7 #6 6 5  
 b4 3 5 = 4 #  
 4 3

25

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ho - mo et

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ho - mo

ho - mo

b6 = 6 6 7 6 I 7 b I



35

e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -  
 e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi -  
 fi - xus pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -  
 pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -

4 3 = 6  $\flat$ 5  
 9 8 = 4 3       $\flat$  4 3 = 9 8      6 5 = 4 3 =

39 Allegro

la - to pas - sus et se - pul - tus est

la - to pas - sus et se - pul - tus est

la - to pas - sus et se - pul - tus est

la - to pas - sus et se - pul - tus est

Allegro

4 3 7 6 6  
9 8 # 4 4 #

44

T:  
Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras et as

T:  
Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras

8  
Et re-sur - re - xit ter - ci - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras

T:  
Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras

T:  
Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras

# = = = 6 = #6 #

51

cen - dit in cae - lum et in  
 Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os Et in  
 Cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis  
 Se - des ad dex - te - ram Pa - - - tris Et in

6 = 6 2 = 6 5 =  
 ♯ = 5 4 3

57

Spi - ri-tum Sanc - tum Do - mi-num qui ex Pat-re et Fi - li-o si-mul a-do

Spi - ri-tum Sanc - tum Do - mi-num qui ex Pat-re et Fi - li-o si-mul a-do

Et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pat-re Fi - li - o - que pro -

Spi - ri-tum Sanc - tum Do - mi-num qui lo - cu - tus est

6 9 = 8 # #4 = = = 6 = = =  
5 2 = = =



62

ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur et a - pos - to - li - cam Ec - cel - si - am Con - fi - te - or

ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur et U - nam sanc - tam cat - ho - li - cam

ce - - dit et a - pos - to - li - cam Ec - cel - si - am in re -

per pro - phe - tas Et u - nam sanc - tam cat - ho - li - cam Con - fi - te - or

6 = 5 5 = = 6 6 5 5 6 5 =  
 4 = # 8 7 3 4 4 3

67

u-num bap-tis-ta in-re-mis-si o-nem pec-ca to - rum et ex-pec - to re-sur-rec-ti-o-nem

in re - mis-si - o - nem pec-ca to - rum et ex-pec - to Re-sut-rec-ti-o-nem

mis - si - o - nem pec-ca to - rum et ex-pec - to re-sur-rec-ti-o-nem

u-num bap-tis-ta in re-mis-si-o-nem pec-ca to - rum et ex-pec - to re-sur-rec-ti-o-nem

6/8   #   6/8   6/8 9/8   4/2   6/8

5   #   5   5   8   2   6

73

mor - tu - o - - rum Et vi - tam  
 mor - tu - o - - rum Et vi - tam  
 mor - tu - o - - num Et vi - tam  
 mor - tu - o - - num Et vi - tam  
 mor - tu - o - - num Et vi - tam

b # 7 #6 # *pleno*

76

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - - - men

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - - - men

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - - - men

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - - - men

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - - - men

6  
5

4 #3



5

**Allegro**

oth Do-mi-nus De-us De-us Sa - ba - oth glo -

**Allegro**

oth Do-mi-nus De-us De-us Sa - ba - oth ple-ni Sunt Coe-li et ter-ra glo

**Allegro**

oth Do-mi-nus De-us De-us Sa - ba - oth ple-ni Sunt Coe-li et ter-ra

**Allegro**

oth Do-mi-nus De-us De-us Sa - ba - oth ple-ni Sunt Coe-li et ter-ra glo -

**Allegro**

oth Do-mi-nus De-us De-us Sa - ba - oth ple-ni Sunt Coe-li et ter-ra glo -

♭ 6      6 5 =      5 6 5 6 == 5 =      6 = 6  
 4      5 4 3      3 4 3 4 == 3 =  
 3

9

- ri - a tu - a ple - ni Sunt Coe - li et ter - ra glo - -

- ri - a tu - a ple - ni Sunt Coe - li et ter - ra glo -

glo - - ri - a tu - a ple - ni Sunt Coe - li et ter - ra

- ri - a tu - a

8 7 6 5 5 6 5 6 = 6 5 I I I  
4 4 4 3 4 3 4 = 4 3

12

ri - a tu - a o San-na in ex - cel - sis

ri - a tu - a o San-na in ex-cel - sis

glo - ri - a tu - a o San-na in ex-cel sis

glo - ri - a tu - a o San-na in ex-cel - sis

3 = 5 = 6 9 8 5 b7 b 6 5 9 8  
5 = 4 3



# 7. Benedictus

František Ignác Tůma

Andante

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Horn in F (Two staves, both containing rests)
- Violino 1 (First Violin) and Violino 2 (Second Violin) (Two staves, both containing melodic lines with triplets and accents)
- Cantus (Soprano) (Staff with rests)
- Alto (Staff with rests)
- Tenor (Staff with rests)
- Bass (Staff with rests)
- Organ (Staff with a melodic line, starting with a forte *f* dynamic and a '7' below the staff)

The organ part begins with a forte *f* dynamic and includes a marking 'S:' above the first measure and a '7' below the staff in the second measure.

4

Be - ne - dic tus qui\_ <sup>3</sup> ve - nit qui

Be - ne -

7 I I I f 6 = = =



15

ne Do - mi - ni

Be - ne -

8 ne Do - mi - ni

Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui

43



Be - ne - dic - tus qui - ve<sup>3</sup> - nit in  
 qui ve - - nit qui  
 Be - ne - dic - tus qui - ve<sup>3</sup> - nit qui ve - nit  
 qui ve - nit qui ve - nit

4 3 4 3

No - mine Do-mi-ni qui ve nit in no - mi-ne Do-mi  
 ve - nit in nomine Do - mi  
 in no - mine Do-mi-ni qui ve - nit in no - mi-ne Do-mi  
 in nomine Do - mi

♭7 = = = 6 6 5 7 = = = 6 5 4 3  
 4 8 7 8 7

ni in no mine Do - mi - ni

ni qui ve - nit in no - mine Do - mi - ni

ni in no mine Do - mi - ni

ni qui ve - nit in no mine Do - mi - ni

8 7 5  
6 5

4 3  
*f*

6 7 = =



40

Musical score for guitar, measures 40-43. The score consists of six staves. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain a melodic line with triplets and a dynamic marking 'f'. The fifth and sixth staves are empty. The seventh staff contains a bass line with a guitar-specific notation '7 = = =' and chord symbols 'I I I I'.

7 = = = I I I I

# 8. O sanna

44

**Allegro**

T:

T: *f*

T: In ex - cel - - sis o san na in ex cel -

T: O san na in ex cel sis excel - - sis ex -

T: in ex - cel -

**Allegro**

T: *f* I I I I 6 = = 7 2



The musical score consists of eight staves. The top two staves are piano accompaniment in treble clef. The next four staves are vocal parts in treble clef, with lyrics: "in ex-cel - sis o san-na in ex-cel - - sis", "in - - - ex - cel - - sis", "o san-na in ex-cel - - sis", and "in - - - ex - cel - - sis". The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef, with a trill (tr) marking on the first staff.

# 9. Agnus

František Ignác Tůma

**Andante**

Horn in F *p*

Horn in F *p*

Violino 1 *p*

Violino 2 *p*

Cantus  
S:  
A - - gnus De - i mi-se

Alto  
S:  
A - - gnus De - i

Tenor

Bass  
S:  
qui tol - lis pec - ca - ta mun-di

Organ *p*

8 7  
6 5

7

8

re - re no - bis

mi - se - re re - re no - bis

mi - se - re re no - bis

7 7 6 4 4

16

*p*

*p*

*p*

*p*

mi-se - re - re mi-se - re - re no-bis A - - gnus

mi-se - re - re mi-se - re - re no-bis A - - gnus

mi-se - re - re no-bis

8 7 7 5 3 = = = 9 8  
6 5 # # 4 3

26

De - i mi - se - re - re mi - se -

De - i mi - se - re - - - -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - - - -

8 7  
6 5

7

7



33

re - - re o - bis A-gnus De - i

- - - - re no - bis Ag-nus De -

- - re no - bis Ag-nus

6 3 === 4 3 I I I I I I I I I

4 f

# 10. Dona

41

**Allegro**

T: *f*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Do - na no - bis

i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Do - na no - bis

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Do - na no - bis

T: Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Do - na no - bis

6 # = 6 = = 7 #6 # 6 = =

48

pa - cem pa - cem da no-bis pa - cempa - cem da no-bis  
 pa - cem pa - cem da no-bis pa - cem do-na no-bis  
 pa - cem do-na no-bis pa - - - - - cem da no-bis  
 pa - cem do-na no-bis pa - cem do-na no-bis

6 6 6 6 # 6 = =  
 5 5

53

pa - cempa - cem do-na no-bis pa - cem  
 pa - cem pa - cem do-na no-bis pa - cem pa -  
 pa - cem pa - cem do-na no-bis pa - cem pa -  
 pa - cempa - cem do-na no-bis pa - cem pa - - -

6 5      6 = = =      6 = = 6 5      I I I I 6 54 6 10 10 10

58

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

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

- cem da pa - cem pa -

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

T:

7 4 3

63

pa - - - - - cem do - na no - bis pa -  
*p*

pa - - - - - cem do - na no - bis pa -  
*p*

cem

cem pa - - - - - cem do - na no - bis pa -  
*p*

cem

6 = = = 6 = = = 7 4 3

67

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal parts, and the last four are piano accompaniment. The lyrics are: 'cem pa - cem pa - - - - - cem pa - cem' (repeated across staves). Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part includes a sequence of notes: 6 = = = 6 = = = 7 4 3.

# Litaniæ lauretanæ in A

## 1. Kyrie

Procopius Gottwaldt

*Allegro moderato*

Musical score for the first system of the Kyrie. The score includes parts for Violino 1, Violino 2, Viola Alto, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The key signature is A major (three sharps) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Allegro moderato*. The first system shows the beginning of the piece, with the strings and organ playing a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts (Canto, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by a horizontal line with a dash.

6

I I I I I I I I I I

Musical score for the second system of the Kyrie. This system continues the instrumental parts from the first system. The Violino 1 and Violino 2 parts feature a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Viola Alto and Organo parts also play rhythmic patterns. The vocal parts remain silent. The score includes a double bar line and a repeat sign at the beginning of the system. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

I I I 6 #6 7 4 3 I I I I I

# 9 8



6

9

11

*f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*f* 6 5 6 5 4 3 6 5 4 3

13

*tr* T: Ky - ri - e e -

T: Ky - ri - e e -

T: Ky - ri - e e -

T: Ky - ri - e e -

6 = 6 5 #3 #6 6 I I I

16

lei - son e - lei - son e - le - i - son e -  
 lei - son e - lei - son e - le - i - son e -  
 lei - son e - le - i - son e - le - i - son e -  
 lei - son e - lei - son e - le - i - son

I IIII IIII I      8 = 5 = =      6 #6 7 4 3  
 5 = 3 = =      5 # 9 8 =

19

lei - - son e - le - i - son e -  
 -lei - son e - le - i - son e - le - i - - son e -  
 -lei - son e - le - i - son e - le - - i - son e -  
 e - lei - - - son e le - - i - son e -

6 7 7 4 3 I I I  
 # 9 8

21

Musical score for measures 21-22. The piano part consists of two staves with triplets of eighth notes. The bass part consists of one staff with triplets of eighth notes.

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

Vocal staves for measures 21-22. The soprano and alto parts have lyrics. The bass part has lyrics with triplets. The piano part has lyrics with triplets.

I I I I I I I 5  
 3 3 6 6 5  
 # = = = 5 4 #

Fingering and performance markings for measures 21-22, including finger numbers (I, 5, 3, 6, 5, 4, #) and a sharp sign.

23

Musical score for measures 23-24. The piano part consists of two staves with triplets and sixteenth notes. The bass part consists of one staff with triplets and sixteenth notes.

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

Vocal staves for measures 23-24. The soprano and alto parts have lyrics. The bass part has lyrics with triplets. The piano part has lyrics with triplets.

8 3 3 6 6 5  
 3 = = = 5 4 #

Fingering and performance markings for measures 23-24, including finger numbers (8, 3, 3, 6, 6, 5, 3, 5, 4, #) and a sharp sign.

26

Musical notation for measures 26-27. The piano part features several triplet figures in the right hand and a sextuplet in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

son ky - ri - e e - le - i son ky - ri - e e - le - i -  
 son ky - ri - e e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -  
 lei - - son e - lei - - son e - lei -  
 lei - - son e - lei - - son e - lei -

Vocal staves for measures 26-27. The lyrics are: "son ky - ri - e e - le - i son ky - ri - e e - le - i -", "son ky - ri - e e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -", "lei - - son e - lei - - son e - lei -", and "lei - - son e - lei - - son e - lei -".

7 = = = = =  
 # = = = = =

Fingering and accidentals for the piano part. The first line shows a 7 with five equals signs. The second line shows a sharp sign with five equals signs.

28

Musical notation for measures 28-29. The piano part features several triplet figures in the right hand and a forte dynamic (*f*) is indicated. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

son *f* e - le - i - son - e - le - i -  
 son *f* e - le - i - son e le - i -  
 son *f* e - le - i - son e - le - i -  
 son *f* e - le - i - son e - le - i -

Vocal staves for measures 28-29. The lyrics are: "son *f* e - le - i - son - e - le - i -", "son *f* e - le - i - son e le - i -", "son *f* e - le - i - son e - le - i -", and "son *f* e - le - i - son e - le - i -".

*f* 6 6 6 5 6 6 6 5  
 5 4 # 5 4 #

Fingering and accidentals for the piano part. The first line shows a forte dynamic (*f*) and a sequence of numbers: 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 5. The second line shows a sequence of numbers: 5, 4, #, 5, 4, #.

30

*f* *S:* *f* *S:* *f* *S:*

son e le - i - son  
*tr*  
son e - lei - son  
son e - lei - son  
son e - lei - i - son

*S:*

6 6 5 #6 III I III I III I

33

*p* *p* *p*

35

7 = = = = = f 6 6 5 4 #

37

S: Chris - te e - le - i -

S: Chris - te e -

6 6 5 5 4 # p 5 4 #

39

Musical notation for measures 39-41. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The violin part includes several triplet passages.

son e - lei - son Chris - te e - le - i -

Empty vocal staves for measures 39-41.

le - i - son Chris-te e - le - - - i -

4 3 4 3 # 5 # # # 6 5



42

Musical notation for measures 42-44. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The violin part features more triplet passages.

Empty vocal staves for measures 42-44.

son S: Chris-te e - le - i -

S: Chris-te e - le - i - son

son

# # I I I I I I I # I I I I I I



44

Musical score for measures 44-46. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets. The vocal lines are in a high register, with lyrics: "Chris-te e-le - i - son".

Vocal lines for measures 44-46. The lyrics are: "Chris-te e-le - i - son", "son", "Chris - te e - le -", "S: Chris - te e - le -".

Piano accompaniment for measures 44-46. The figured bass notation includes: "# # III III # # === III # # 5 6".

Musical score for measures 47-49. The piano part continues with rhythmic patterns and rests.

Vocal lines for measures 47-49. The lyrics are: "e - le - i - son e - le - i - son e - lei - son e - le - i - son", "i - son e - le - i - son e - le - i - son e - lei - son e - le - i - son", "i - son Chris - te Chris - te e - le - i - son e - le - i - son".

Piano accompaniment for measures 47-49. The figured bass notation includes: "# 7 # = 7 # 9 6 # # = 6 # 3".

50

T: Ky - ri - e e - lei - - son e -

T: Ky - ri - e e - lei - - son e -

T: Ky - ri - e e - lei - - son e -

T: Ky - ri - e e - lei - - son

# 6 6 I I I I I I I I I I I I

52

- lei - sone - le - i - sone - le - i - sone - lei - son e -

- lei - sone - le - i - sone - le - i - son e - lei - sone - le - i - sone -

lei - son e - le - i - son e - lei - sone - le - i - sone -

e - lei - - sone - le - i - son e - lei - son e -

5 = 5 = = 6 #6 7 4 3 = 5 = =  
 3 = 3 = = # 9 8 = 3 = =

55

le - i - son e - lei - - son e - le - i -  
 le - i - son e - lei - - son e -  
 lei - - son e - lei - - son  
 lei - - son e - lei - - son

6 6 7 4 3 = I I I I I I I I  
 # 9 8 =

57

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

8 == = 6 == = 6 = 6 5 3 == = == = 6 6 5  
 3 == = 4 == = 5 = 4 3 8 == = == = 5 4 3

60

60

*p*

*p* Ky - ri - e e - lei - - son e -

*p* Ky - ri - e e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -

*p* Ky - ri - e e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -

*p* Ky - ri - e e - lei - - son e -

62

62

*p*

*f*

lei - - son e - lei - son *f* e - le - i -

son ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i -

son ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i -

lei - - son e - lei - son *f* e - le - i -

7 = = = = = *f* 6 6 5 =

5 = = = = = 5 4 #

64

son e - le - i - son e - lei - son

son e - le - i - son e - lei - son

son e - le - i - son e - lei - son

son e - le - i - son e - lei - son

6 6 5 =  
5 4 3 = = =

# 2. Christe

67

Adagio

Three staves of piano introduction in A major, 3/4 time. The music consists of sustained chords in the right hand and bass line in the left hand.

Vocal and piano accompaniment for measures 67-72. The vocal line is in A major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of a bass line and a right-hand accompaniment.

Chris - te Chris - te au - di - nos Chris - te Chris - te

Chris - te Chris - te au - di - nos Chris - te Chris - te

Chris - te Chris - te au - di - nos Chris - te Chris - te

Adagio

Piano accompaniment for measures 67-72, showing the bass line and right-hand accompaniment.

#6 6 6 5 # 76 # #6 6 6 5

73

Three staves of piano introduction in A major, 3/4 time. The music consists of sustained chords in the right hand and bass line in the left hand.

Vocal and piano accompaniment for measures 73-78. The vocal line is in A major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of a bass line and a right-hand accompaniment.

ex au - di ex au - di - nos ex au - di - nos

ex au - di ex au - di - nos ex au - di - nos

ex au - di ex au - di - nos ex au - di - nos

ex au - di ex au - di - nos ex au - di - nos

5 6 6 #6 6 7 #6 # # 7 6 #  
3 #4 5

# 3. Pater

Procopius Gottwaldt

Moderato

Violino 1 S:

Violino 2 S:

Viola Alto S:

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo S:

6 4 I I I I I I I I I I

7

6 5 6 6 5  
4 3 3 3 3 5 4 #

13

6 6 5 #6 = = = = 8 = = = = 5 = = 7 =  
 5 4 # 5 = = = = #6 = = = = # = = =  
 4 = = = =

19

#6 = = = = #6 = = = = 5 = = 7 = 6 6 = =  
 #5 = = = = 4 = = = = # = = = f p 5 = =



26

*p*

Pa - ter de<sup>3</sup> coe - lis de<sup>3</sup> coe - lis De - us mi - se -

S:

Pa - ter de coe - lis de coe - lis De - us

6 6 = I I I<sup>3</sup> I I # I I I<sup>3</sup> I I 6 5 3 3 3  
4 = 4 3

32

re - re mi-se-re-re no-bis mi -

mi - se - re - re mi-se-re-re no - bis mi -

3 3 6 = = 6 = 5 6 5 # 4 = =  
4 # 2 = =

38

se - - re - re mi - - se -  
se - - re - re mi - - se -

6 = = 6 = = # = =  
5 = =



43

re - - re no - bis mi - se-re - re no -  
re - - - - - re no - bis mi - se-re - re no -

#6 6 5 #6 6 5  
5 4 # 5 4 #

48

bis mi - se - re - re no - bis

bis mi - se - re - re no - bis

#6 = = = = #6 = = = = 5 = = = = f  
 #5 4 = = = = # = = = =

53

6 6 5 6 6 5  
 5 4 # 5 4 #

57

Fi - li re- demp- tor mun - di De - us

Fi - li re- demp- tor fi - li re- demp- tor mun - di De - us

*p* 6 7 6 6 = 5 I I I I I  
4 = 3

63

mun - di De - us De - us

mun - di De - us De - us mi - se - re -

I I I I I 6 5 7 = = 6 = =  
4 3 # = = 5 = =

67

mi - se - re - re mi-se-re-re no-bis Spi - ri-tus Sanc - te  
re mi-se-re-re no-bis

3 3 3 3 3 6 5 6 5 6 6 = =  
4 #

73

Sanc - te De - us mi<sup>3</sup> se - re - re mi<sup>3</sup> se - re - re no-bis  
Sanc-te De - us mi - se - re - re mi - se - re - re no-bis

6 6 = 5 I I I<sup>3</sup> I I I I<sup>3</sup> I I 7  
4 = 3

78

Sanc - ta Tri - ni - tas u - -

Sanc - ta Tri - ni - tas u - -

4 = = 6 = = 6 = =

2 = = 5 3 3

83

nus De - - us mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

nus De - - us mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re

6 6 5

5 4 #

88

no - nis mi - se - re - re no - bis  
no - bis mi - se - re - re no - bis

6 6 5 f #6==== #6==== 5====  
5 4 # 5==== 4==== #==== f

94

6 6 5 f #6==== #6====  
5 4 # 5==== 4====

100

Musical score for measures 100-102. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of three measures. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The second measure contains a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a triplet of quarter notes C5, B4, and A4. The third measure contains a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The second system also consists of three measures with similar rhythmic patterns. The third system consists of three measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The fourth system consists of three measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The fifth system consists of three measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5.

5 = = 7 = #6 = = = =  
# = = = = 5 = = = =

103

Musical score for measures 103-106. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of four measures. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The second measure contains a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The third measure contains a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and a triplet of quarter notes C5, B4, and A4. The fourth measure contains a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. The second system also consists of four measures with similar rhythmic patterns. The third system consists of four measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The fourth system consists of four measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5. The fifth system consists of four measures with quarter notes G#4, A4, B4, and C5.

#6 = = = = 5 = = 7 = # = = =  
4 = = = = # = = = =



# 4. Sancta Maria

Allegro

Procopius Gottwaldt

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no -

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no -

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no -

Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no -

6 = = = 6 5 6 6 = 6 6 6 = 6 6 6 = 6

bis sanc-ta De - i ge - nit-rix o - ra pro no - bis

bis sanc-ta De - i ge - nit-rix o - ra pro no - bis

bis o - ra o - ra pro no - bis

bis o - - - - - ra pro no-bis

# 5 = #4 = = = = 6 = = = = = =

# 2 = = = = = =

11

o - ra pro no - bis o - ra o - - -

o - ra pro no - bis o - ra o - - -

o - ra pro no - bis o - ra o - ra o -

o - ra pro no-bis o - - - - ra o -

6 = = = 6 = # = = = = 6 6 5

16

- ra o - ra pro no - bis sanc-ta De-i ge-ni-trix o - ra pro no - bis o -

- ra o - ra pro no - bis sanc-ta De- ge-ni-trix o - ra pro no - bis o -

ra o - ra pro no - bis sanc-ta De-i ge-ni-trix o - ra pro no - bis o -

- ra o - ra pro no bis sanc-ta De-i ge-ni-trix o - ra pro no - bis o -

# = 6 = 6 = 6 8 = = 6 5 6 #6 = 6 5 6  
5 = 4 # 3 = = 5 = 4 #



32

ra pro no - bis sanc-ta vir-go vir-gi-num o - ra pro no -  
 ra pro no - bis sanc-ta vir-go vir-gi-num o - ra pro no -  
 ra pro no - bis sanc-ta vir-go vir-gi-num o - ra pro no -  
 ra pro no - bis sanc-ta vir-go vir-gi-num o - ra pro no -

7 6 = 7 6 = = = 6 = = = 6 5 6 6 6  
 5 4 # 5 4 #

37

bis o - ra pro no - bis o - - - ra  
 bis o - ra pro no - bis o - - - ra  
 bis o - ra pro no - bis o - ra  
 bis o - ra pro no - bis o - ra o -

6 6 6 = = = 4 = = =  
 5 4 # 2 = = =

42

tr tr tr tr

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra  
 o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra  
 o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra  
 - - ra pro no-bis o - ra pro no-bis o - ra

6 = = = # = = = 6 = = = # = = = 6 =  
 5 5

47

3 3 3 3 p tr p p

o - - - - ra o - ra pro no - bis p o - ra pro  
 o - - - - ra o - ra pro no - bis p o - ra pro  
 o - ra o - ra o - ra pro no - bis p o - ra pro  
 o - ra o - ra o - ra pro no - bis p o -

==== 6 6 6 6 = 6 5 p 6 = = =  
 5 5 = 4 3



61

First system of musical notation (measures 61-64). It consists of two treble staves and one bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes dynamic markings 'f' and triplet markings '3'.

Second system of musical notation (measures 61-64). It features vocal lines for soprano, alto, and tenor, and a bass line. The lyrics are "bis o - ra o - ra o - ra pro no - bis". The music includes dynamic markings 'f'.

*f* 6 6 6 6 6 = 6 = 6 5  
 8 8 8 8 8 = 5 = 4 #

# 5. Mater Christi

Procopius Gottwaldt

Moderato

Violino 1  
Violino 2  
Viola Alto  
Canto  
Alto  
Tenore  
Basso  
Organo

6  
f p f p f p f p f p  
f p f p f p f p f p  
f p f p f p f p f p  
f p f p f p f p f p  
f p f p f p f p f p  
f p f p f p f p f p





20

tr.

*p*

S: *p*  
Ma - ter

S:  
Ma - ter

6 = = 6 = = = = 5 = = = =  
4 = = = = 3 = = = =

*p*

25

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

Chris - ti o - ra o - ra

Chris - ti S: o - ra o - ra

S: Ma - ter Di - vi - nae

O - ra pro no - bis o - ra o - ra

6 5 I I I I I I I I I I I I I 6 7 = = = =  
4 3 f p f p f

30

o - ra o - ra Ma - ter Ma - ter

o - ra o - ra o - ra o - ra

8 Gra - ti - ae o - ra o - ra

o - ra o - ra o - ra o - ra

6 = = = = 6 = = = = 6 = = = = 6 = = = =  
 4 = = = = f p f p f p

34

Ma - ter Ma - ter Pu - ris - si - ma Ma - ter Cas -

o - ra Ma - ter in - vi - o - la - ta

o - ra o - ra pro - no - bis

6 = = = 6 = # 9 = = = 9 8 = = 9 = = = 8 = = =  
 f p 4 3 f

38

tis - si-ma o - ra pro no - bis o - ra  
 Ma - ter in - te - me - ra - ta o - ra pro no - bis o - ra  
 - ra o - ra pro no - bis o - ra  
 o - ra o - ra pro no - bis o - ra

9 = = = = # = = 9 = = = 8 = = = 6 5 6 = = = = =  
 4 #3 f p

42

o - ra o - ra o - ra o - ra  
 o - ra o - ra o - ra o - ra  
 o - ra o - ra o - ra o - ra

5 = = = = = 6 = = = = = 6 = = = = = 6 = = = = =  
 3 = = = = = 4 = = = = = f p f p

46

o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra pro no - bis

o - ra o - ra pro no - bis

6 = = = = 6 = = 6 6 =  
5 4 #3

50

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o -

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o -

o - ra o - ra o -

o - ra o - ra o -

7 = = = = = 6 = = = = = # = 2  
# = = = = = 4 = = = = = f p

55

Piano introduction for measures 55-58. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper staves, and a bass line of quarter notes in the lower staff.

Vocal and piano accompaniment for measures 55-58. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "ra o - ra o - ra pro no -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction. A trill (tr) is indicated above the final note of the vocal lines.

Fingering and dynamics for measures 55-58. The piano part includes fingering numbers: 6 = #6 6 = = 6 = = = = 5 = = = = = 4 = = = = = # = = = = =.

Piano introduction for measures 59-62. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Vocal and piano accompaniment for measures 59-62. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "bis". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction. Dynamics markings include *p* and *f*.

Fingering and dynamics for measures 59-62. The piano part includes fingering numbers: 7 = = = = = = = = = = = 6 = = = = = = = = = = = # = = = = = = = = = = = 4 = = = = = = = = = = = *f p f p f p*.

64

*f*

# = 6 = #6 6 = = 6 = = = =  
4 = = = = =

68

*tr*

*p*

S: *p*

S: Ma - ter A - ma-bi-lis

Ma - ter A - ma-bi-lis S:

o - ra pro

5 = = = = = *p* 6 5 I I I I I I I I  
# = = = = = 4 3

73

o - ra  
Ma - ter ad - mi - ra - bi - lis Ma - ter  
no - bis o - ra o - ra o - ra  
o - ra o - ra o - ra

I I I I  
6 = = = =  
f p f p f p

77

o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Sal - va  
ad - mi - ra - bi - lis o - ra pro no - bis Ma - ter Cre - a - to - ris  
o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Cre - a - to - ris  
o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Cre - a - to - ris

f p  
7 6 #  
5 4 #  
6 = = = = p



82

to - ris o - ra pro no - bis o - ra pro  
 Ma - ter Sal - va - to - ris o - ra pro no - bis  
 o - ra pro no - bis o - ra o - ra  
 o - ra pro no - bis o - ra o - ra

6 = = = f p      6 = = = f p      6 = = = f p

86

no - bis o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Cre -  
 o - ra o - ra o - ra pro no - bis Ma - ter Cre - a -  
 o - ra o - ra o - ra pro no - bis  
 o - ra o - ra o - ra pro no - bis

8 = = = = = f p      6 = = = = f p      7 6 5 = = = = p  
 5 4 3 = = = = = p

91

to - ris o - ra o - ra

to - ris o - ra o - ra

o - ra o - ra

Ma - ter Sal - va - to - ris o - ra o - ra

6 5 I I I I I I I I I I I I I I 6 = = = = 7 = = = = =  
4 3 f p f p f

96

o - ra o - ra o - ra o - ra

o - ra o - ra o - ra o - ra

o - ra o - ra o - ra o - ra

o - ra o - ra o - ra o - ra

6 = = = = 6 = = = = 6 = = = = 6 = = = =  
4 = = = = p f p f p f p

100

o - ra o - ra pro no - bis o - ra o - ra

ra o - ra pro no - bis o - ra o - ra

o - ra pro no - bis o - ra o - ra

o - ra pro no - bis o - ra o - ra

6 = = 6 6 5 f 6 = = = f p

5 4 3

105

o - ra o - ra o - ra pro no-bis o - ra

o - ra o - ra o - ra pro no-bis o - ra

o - ra o - ra o - ra pro no-bis o -

o - ra o - ra o - ra pro no-bis o -

f 6 = = = f p 6 = = = 5 6 7 = = = = f 3 = = = = p

4 #

110

o - ra o - ra o - ra o - ra

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra

o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra

6 4 6 4 6 4 6 4 6 4

f p f p f p f p f

114

ra o - ra pro no - - - bis

ra o - ra pro no - - - bis

ra o - ra pro no - - - bis

ra o - ra pro no - - - bis

6 #6 6 = = 6 = = = = 5 = = = = = 4 = = = = = 3 = = = = =

p p p p

119

*f* *p* *f* *p* *f*

7 = = = = = 6 = = = = = # 4  
5 = = = = = 4 = = = = = f p f p f p f 2

124

6 #6 6 = =

126

6 = = = = = 5 = = = = =  
4 = = = = = 3 = = = = =

# 6. Virgo

Procopius Gottwaldt

Allabreve

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Vir - go pru - den - tis - si - ma o - - - -

I I I I I I I I I I I I I

Detailed description: This is the first system of a musical score for '6. Virgo' by Procopius Gottwaldt. The tempo is 'Allabreve'. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed are Violino 1, Violino 2, Viola Alto, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Canto, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar. The Bass and Organ parts have a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and ending with a half note G4. The organ part has a similar line but includes a trill on the first G4. Below the organ part, there are ten 'I' characters, likely indicating fingerings or specific organ registrations.

6

tr Vir - go ve - ne - ran - da o - - - -

- ra pro no - bis o - - - -

tr

I I I I

Detailed description: This is the second system of the musical score. It begins with a double bar line and a measure rest for six measures, indicated by the number '6' above the first staff. The vocal parts remain silent. The Bass and Organ parts continue their melodic line. The Bass part has a trill (tr) on the first G4. The organ part also has a trill (tr) on the first G4. The lyrics continue: 'ra pro no - bis o - - - -'. Below the organ part, there are four 'I' characters.

13

Musical score for measures 13-19, first system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with rests in measures 13-15, followed by the lyrics "Vir - go pro-di-can- da o - -". A trill (tr) is marked above the piano accompaniment in measure 16.

Musical score for measures 13-19, second system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The vocal line continues with the lyrics "ra pro no - bis o - - - -". The piano accompaniment continues with a trill (tr) in measure 16.

8 = 6 3 6  
8

Musical score for measures 20-26, first system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The vocal line begins with rests in measures 20-22, followed by the lyrics "Vir - go po - - tens". A trill (tr) is marked above the piano accompaniment in measure 23.

Musical score for measures 20-26, second system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The vocal line continues with the lyrics "ra pro no - bis o - - - -". The piano accompaniment continues with a trill (tr) in measure 23.

Musical score for measures 20-26, third system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The vocal line continues with the lyrics "ra o - ra pro no - bis vir - go fi - de -". The piano accompaniment continues with a trill (tr) in measure 23.

Musical score for measures 20-26, fourth system. The system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The vocal line continues with the lyrics "ra pro no - bis". The piano accompaniment continues with a trill (tr) in measure 23.

4 6 5 = 4 =  
2 3 3 4 3 2 =

#6 3  
8



26

cle - mens o -  
 - ra pro no - bis o - ra pro nob - bis Vas  
 lis o - ra pro - no - bis o - ra pro no - bis Vas

Spe - cu -  
 6 #4 6 7 6 = 4 3 2 =  
 2 4 = 5 = 4 =

32

spi - ri - tua - le vas ho - no - ra -  
 spi - ri - tu - a - le ho - no - ra - bi - le  
 lum - ius - ti - ti - ae se - des sa - pi - en - ti o - cau - sa

6 = = 8 3 = = 6 7 6 = = 7 = 6  
 6 8 = =  
 3 6 = =

38

Musical notation for measures 38-43. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a rest, followed by notes for 'ra o - - ra o - - ra'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

ra o - - ra o - - ra

vas in - sig- ne de - vo - ti - o - nis o - - ra pro

nost - rae la - ti - ti - ae o - - - -

7 6 = = 7 = 6 7 6 = = 7 7 6 = = 7 =

44

Musical notation for measures 44-49. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps. The vocal line begins with a rest, followed by notes for 'ra pro no - bis Ro - sa mys - ti - ca tur - ris da -'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

ra pro no - bis Ro - sa mys - ti - ca tur - ris da -

- bi - le tur - ris e - bur - ne - a

no - bis Ro - sa mys - ti - ca tur - ris da - vi - di - ca

6 5 4 = 6 = = = 8 = 3 = = =  
# 4 2 = 3 = = = 3 = 8 = = =

50

vi - di - ca o - ra pro no - bis o - ra pro  
o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o -  
o - - - ra pro no - bis do - mus  
Do - mus au - re - a

7 = 8 #4 6 7 4 # 6 = # =  
# 3 2 2 =

56

no - bis o - ra pro no - bis coe -  
-ra o - - ra pro no - bis fe -  
au - re - a o - ra pro no - bis  
o - - - - - ra pro no - bis

6 = 3 = 6 = 7 = # 4 = 6 7 6 7 I  
4 = 3 = # = 2 = 5

62

Musical score for measures 62-67, first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a bass line with a whole note G3 and a treble line with a whole note G4.

Musical score for measures 62-67, second system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "de - ris o - - - ra o - - - de - ris o - - - ra o - - - Ja - - - nu - a". The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment continues with a bass line of whole notes G3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5.

Musical score for measures 62-67, third system. It features piano accompaniment and guitar fingering. The piano accompaniment continues with a bass line of whole notes G3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The guitar fingering is: 8 3, 7 3, 5 3, 6 3, 5 3, 4 2, 6 2.



68

Musical score for measures 68-73, first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a bass line with a whole note G3 and a treble line with a whole note G4.

Musical score for measures 68-73, second system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ra pro no - bis Ja - ra o - ra pro no - bis Ja - Coe - - li o - - ra pro no - bis Ja -". The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment continues with a bass line of whole notes G3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5.

Musical score for measures 68-73, third system. It features piano accompaniment and guitar fingering. The piano accompaniment continues with a bass line of whole notes G3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The guitar fingering is: 7 3, 5 3, #6 3, 5 3, 2 #4, 6 4, 3 7, 5 5, 5 4, 2 6, 7 6.



86

#4 = 6 = 7 5 6 5 4 = 6 = 7 5 6 5 #4 = 6 = 7 5 6 5  
 2 = 3 = = 2 = 3 = = 2 = 3 = =

92

4 = 6 = 7# 4 #6 6  
 2 = 2

98

6 #4 6 7 ♯6 = 3 = 3 3 3 3 6 3  
2



104

3 3 3 3 7 = 6 6 6 6  
3 3 5

# 7. Salus

Procopius Gottwaldt

Adagio

Violino 1 *f* *p*

Violino 2 *f* *p*

Viola Alto *f*

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo *f*

Sa - - lus sa - lus in - for - mo - rum Re -

Sa - - lus sa - lus in - fom - mo - rum Re -

Sa - - lus sa - lus in - for - mo - rum

Sa - - lus sa - lus in - for - mo - rum

fu-gi-um pec-ca-to - rum o - ra pro no-bis

fu-gi-um pec-ca-to - rum o - ra pro no - bis

Re - fu-gi-um pec - ca-to - rum o - ra pro no-bis

Re - fu-gi-um pec - ca-to - rum o - ra pro no-bis

# 3 3 3 33 # 3 3 3 3 = 6 6 #  
6 = 5



6

Con - - so - - la - - - trix con-so-

Con - - so - - la - - - trix con-so-

Con - - so - - la - - - trix

Con - - so - - la - - - trix

# 7 6 4 #

8

la - trix af-flic - to - rum o - - ra o - - - ra

la - trix af-flic - to - rum o - - - ra o -

Con-so - la - trix af-flic - to - rum o -

Con-so - la - trix af-flic - to - rum o -

8 = = = = 3 3 3 3 = = = = = #6

10

Piano accompaniment for measures 10 and 11, featuring a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Vocal staves with lyrics for measures 10 and 11. The lyrics are: o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - ti - a - no - rum o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - ti - a - no - rum o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - ti - a - no - rum o - ra o - ra pro no - bis Au - xi - li - um Chris - ti - a - no - rum o -

Piano accompaniment for measures 12 and 13, featuring a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Vocal staves with lyrics for measures 12 and 13. The lyrics are: ra pro no - bis pro no - - - bis ra pro no - bis pro no - - - bis ra o - - - ra o - - - ra pro no - bis ra pro no - bis o - ra pro no - bis

6 5 4 # 7 6 6 5 4 5  
 5 4 # 5 4 4 # 2 #  
 # # #





23

Re - gi - na An - ge - lo - rum Re - gi - na An - ge - lo - rum

Re - gi - na An - ge - lo - rum Re - gi - na

6 5 = = = 6 5  
4 # 4 3

29

gi - na Pa - tri - ar - cha - rum o - ra o - ra pro

gi - na Pa - tri - ar - cha - rum o - ra o - ra pro

o - ra o - ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro

T: o - ra o - ra pro no - bis pro no - bis o - ra pro

6 = 6 5 6 6 5 5 = 6 6  
4 3 4 3 5

34

no-bis o - ra - pro - no - bis o - ra - pro - no - bis o -  
 no-bis Re - gi-na Prop-he - ta - rum Re - gi-na A-pos-to -  
 no-bis Re - gi-na Prop-he - ta - rum Re - gi-na A-pos-to -  
 no-bis Re - gi-na Prop-he - ta - rum Re - gi-na A-pos-to -

6 5 # 6 # 6 = = =  
 4 # 5

39

ra o - rapro no - bis *P* Re - gi - na Mar - ty - rum Re -  
 lo - rum o - rapro no - bis *P* Re - gi-na Con fes -  
 lo - rum o - rapro no - bis *P* Re - gi-na Con-fes -  
 lo - rum o - rapro no - bis *P* Re - gi-na Con fes -

6 6 5 # *P* # *P* 6 = = =  
 4 # 5

44

45

46

47

48

gi - na Mar - ty - rum o - ra *f* o - ra pro no - bis

so - rum Re - gi - na Vir - gi - num *f* o - ra pro no - bis

so - rum Re - gi - na Vir - gi - num *f* o - ra pro no - bis

so - rum Re - gi - na Vir - gi - num *f* o - ra pro no - bis

so - rum Re - gi - na Vir - gi - num *f* o - ra pro no - bis

# 6 = = = 6 = *f* 6 5 4 #

49

50

51

52

53

S:

*f* 7 = = = 7 6 # = = =

54

7 = = = 7 6 6 = 6 5 # = =  
# = = =

59

Re - gi - na  
Re - gi - na  
Re - gi - na Vir-gi-num Re - gi - na o - ra  
gi-na Con-fes - so - rum Re - gi - na Con-fes - so - rum T: o - ra

# = # = 6 = # 6 5 # =  
4 3



64

Con - fes - so - rum o - ra o - ra o - ra

Con fes - so - rum o - ra o - ra o - ra

o-ra Re - gi-na Re - gi-na Re - gi - na Re - gi-na

o-ra Re - gi-na Re - gi-na Re - gi - na Re - gi-na

6 = 8 = 6 5 8 = 6 5 8 = 6 #5 8 = 6 5  
6 = 4 # = 6 = 4 # 6 = 4 # 6 = 4 #

69

o - ra o - ra o - ra pro - no - bis o -

o - ra o - ra Sanc - to - rum om - ni-um Sanc -

Re - gi-na Re - gi-na Sanc - to - rum om - ni-um Sanc -

Re - gi-na Re - gi-na Sanc - to - rum om - ni-um Sanc -

6 = 6 # 6 = 6 # 8 = 6 7 7 6 #  
3 = 5 #

73

Musical score for measures 73-77, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 73 features a trill (tr) and triplet (3) markings. The music is in a 6/8 time signature.

Vocal score for measures 73-77. It includes five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass. The lyrics are:
   
ra pro no-bis
   
to-rum om - ni - um
   
to-rum om - ni - um Re - gi - na Sanc - to - rum Re - gi - na Sanc
   
to-rum om - ni - um S: Sanc - to - rum om - ni - um Re-

8 = 6 7 = 6 = # = = =  
 3 = 5 #

78

Musical score for measures 78-82, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 78 features triplet (3) markings. The music is in a 6/8 time signature.

Vocal score for measures 78-82. It includes five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass. The lyrics are:
   
Re - gi - na Sanc - to - rum Sanc - to - rum
   
o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o -
   
to-rum Re - gi - na Sanc - to - rum Sanc - to - rum
   
gi - na T: Re - gi - na Sanc - to - rum Sanc - to - rum

6 # # 6 = = = = # 6 = = = =  
 4 # 5

83

3 3 3 3 tr 3 3

*p*

om-ni-um o - ra pro no - bis *p* Re - gi - na Sanc -  
 ra o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o -  
 om-ni-um o - ra pro no - bis *p* gi - na Sanc -  
 om-ni- o - ra pro no - bis *p* gi - na Sanc -

6 = 6 5 = *p* 6 = = =  
 4 # 5

88

3 3 3 3 3 3 3 3 *p*

*p*

to - rum Sanc - to - rum om-ni-um o - ra pro no - bis  
 -ra pro no - bis o - ra o - ra pro no - bis  
 to - rum Sanc - to - rum om-ni-um o - ra pro no - bis  
 to - rum Sanc - to - rum om-ni-um o - ra pro no - bis

S:  
 6 # = = = *f* 6 6 5 *p*  
 5 4 #

94

*f* 3 3 3 3

*f*

*f*

*f* = = = 7 6 # = = =  
4



99

3 3 3 3

*f*

tr tr

7 6 6 = 6 5  
4 4 #

# 9. Agnus

Procopius Gottwald

Andante

Violino 1

Violino 2

Viola Alto

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

6 4 6 5 = =  
4 2 4 3 = =

6

*f*

*f*

*f*

mun-di par-ce no - bis Do - mi-ne par - ce no - bis

mun-di par-ce no - bis Do - mi-ne par - ce no - bis

Par-ce no - bis Do - mi-ne par - ce no - bis

Par-ce no - bis\_ Do - mi-ne par - ce no - bis

6 5 # 6 = 6 = #4 = 6 6 = = 4 = = 6  
4 3 4 = 2 5 = = 2 = =

11

Do - mi - ne A - gnus De - i qui tol - lis pec -

Do - mi - ne A - gnus De - i qui tol - lis pec -

Do - mi - ne A - gnus De - i qui tol - lis pec -

Do - mi - ne A - gnus De - i qui tol - lis pec -

6 == 6 = 6 = 6 = = 5

5 ==

15

ca - ta mun - di ex - au - di nos Do - mi - ne ex - au - di nos Do - mi -

ca - ta mun - di ex - au - di nos Do - mi - ne ex - au - di nos Do - mi -

ca - ta mun - di ex - au - di nos Do - mi - ne ex - au - di nos Do - mi -

ca - ta mun - di ex - au - di nos Do - mi - ne ex - au - di nos Do - mi -

# = = 6 = = 6 5 # 6 6 6 5

5 4 # 5 4 #

20

*p* *f*

ne

ne

ne

ne

*p* # = 6 6 6 5  
5 4 #3



25

*p*

qui

S: qui

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

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

6 6 6 6 = = 6 6 5 I 5  
5 4 2 4 4 = = 5 4 #3 #3

32

Musical score for measures 32-37. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features piano (p) and forte (f) dynamics. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in Latin: "tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re re no-bis".

tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re re no-bis  
 tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re  
 8 tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re  
 tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis

9 8 7 9 8 6 6 5 # = = = = 4 = = 6  
 4 3 3 4 3 5 4 3 2 = =

38

Musical score for measures 38-43. The piano part continues with two staves (treble and bass clef). The vocal parts continue with the lyrics: "mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re".

mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re  
 mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re  
 8 mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re  
 mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

6 = = 4 = = 6 6 = 6 =  
 5 = = 2 = = 5 = =



43

mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis mi - se - re - re

6 = = 4 = 6 = = 6 5 6 5 4 # 6



48

re-re no - bis re-re no - bis re-re no - bis re-re no - bis

6 6 5 p # = 6  
5 4 #3

53

The musical score for page 53 consists of two systems. The first system includes a piano introduction with three staves (treble, middle, and bass clefs) in the key of A major. The piano part features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The second system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics "mi - se - re - re no - bis" and are marked with a *p* dynamic. The piano accompaniment continues with a bass line. At the bottom of the page, there are two sets of guitar fingering numbers: "6 6 5 5 4 #3" and "6 5 4 5 4 3 2 3".

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



**Obr. 1.** Děkanský kostel v Klatovech. (zdroj: osobní archiv)

III.

*Fr. Ign. Tuma*  
*Missa in F*  
Canto Alto  
Tenore Basso  
Violini due  
Corni due in F  
Organo

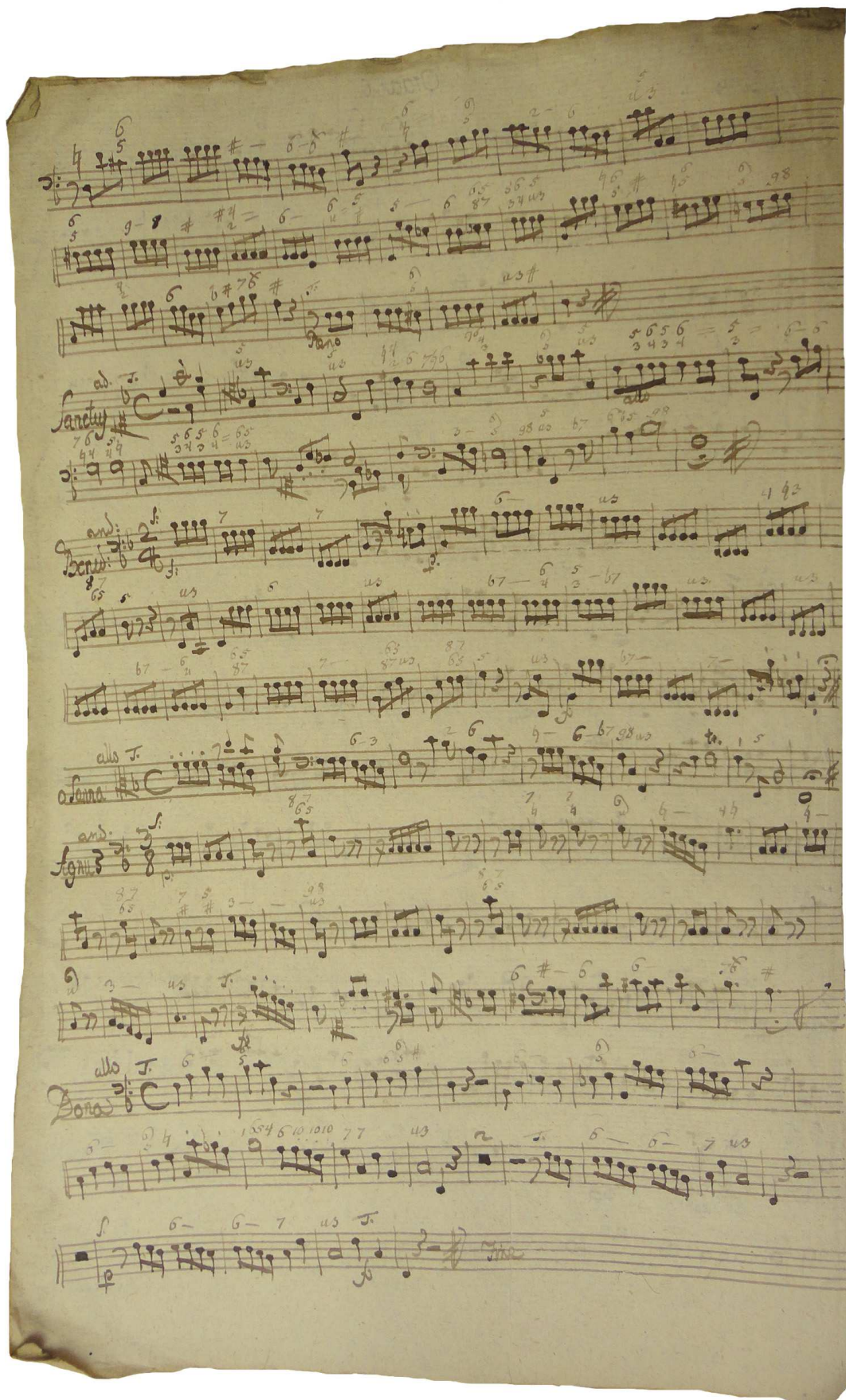
*Del Sig. Tuma. Mori B.V.M. Klattoviensis.*

*di Venceslai Pavlasem*

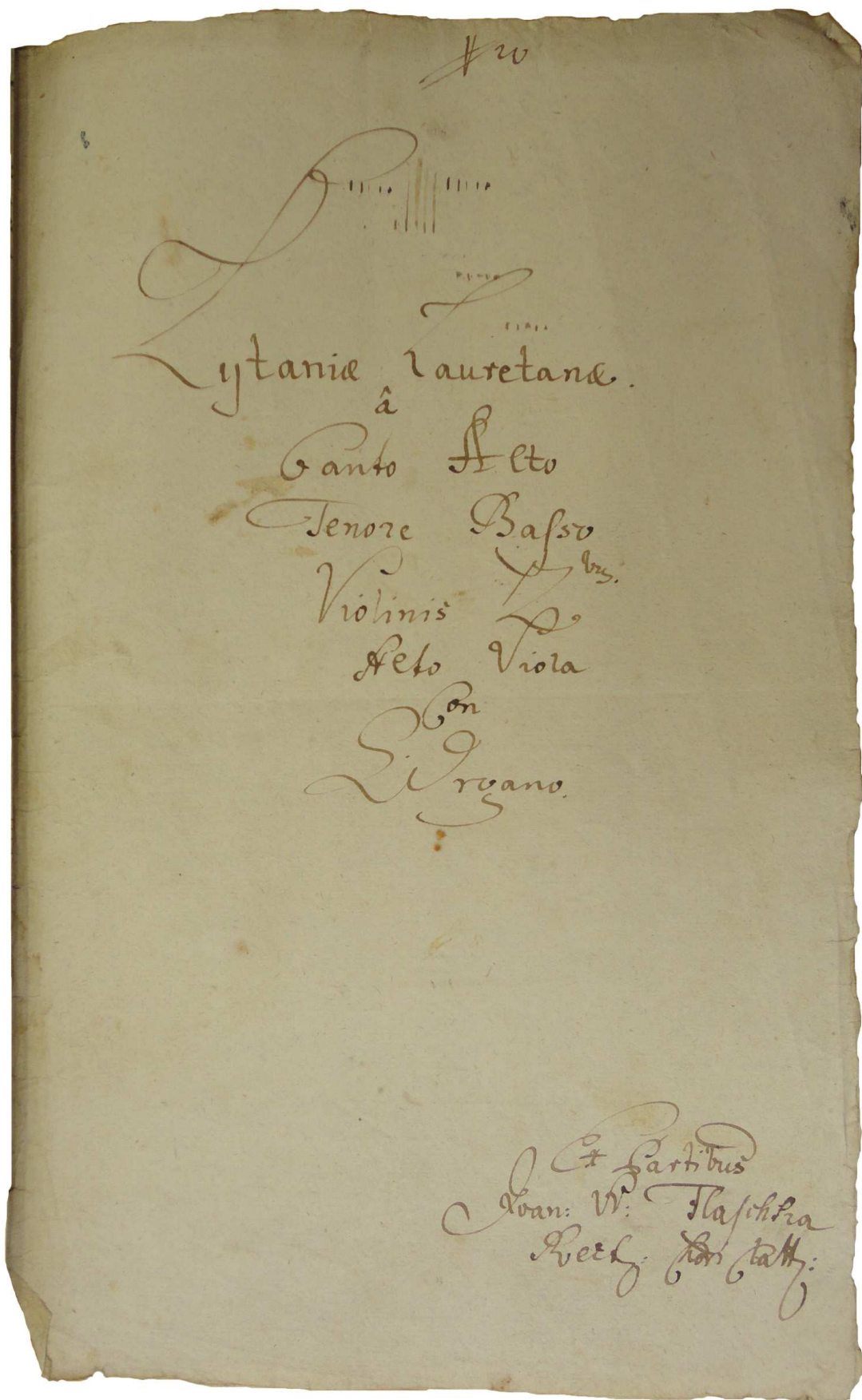


Obr. 2. Obálka Missa in F Františka Ignáce Tůmy vytvořená Václavem Pavlasem. (zdroj: osobní archiv)

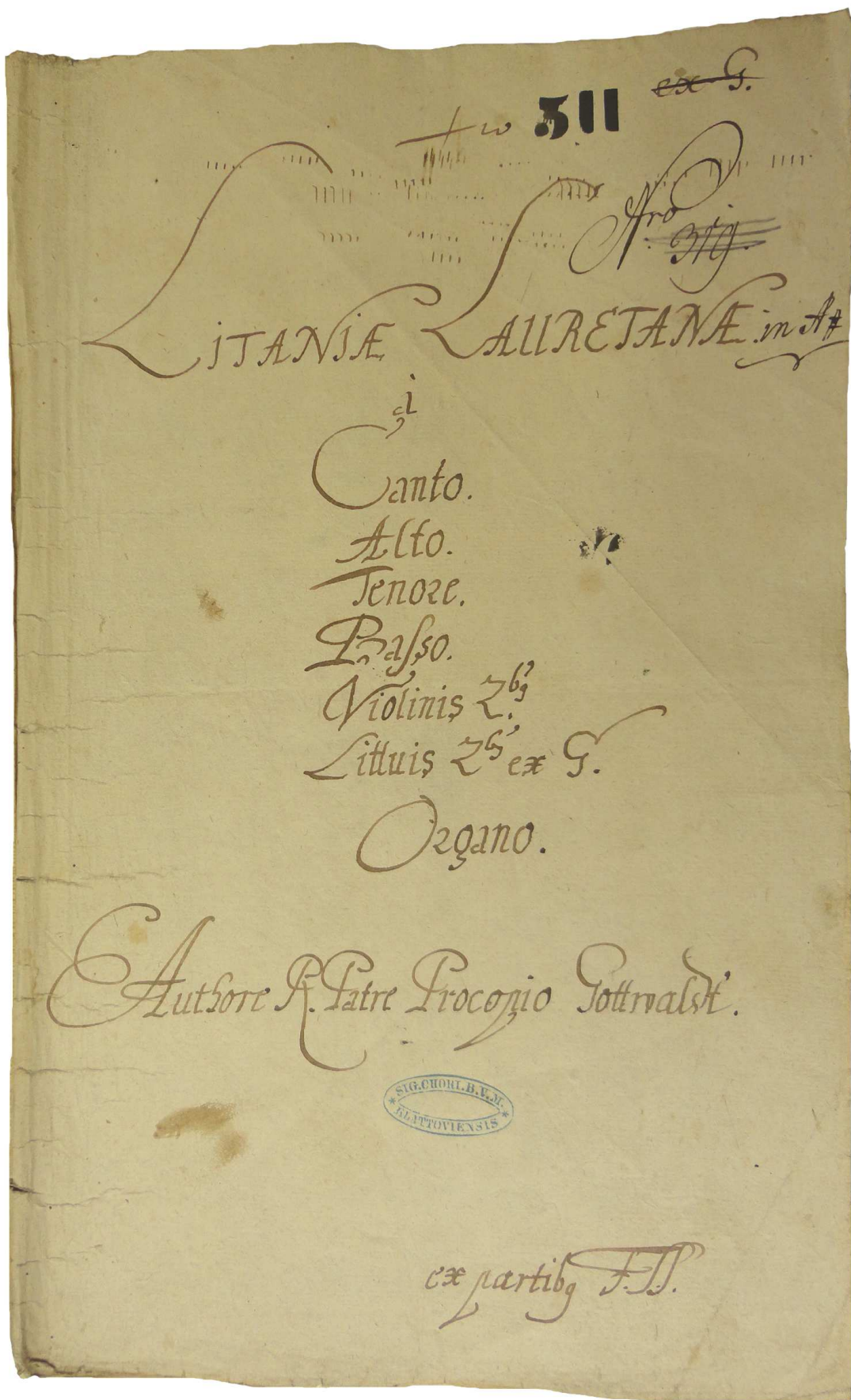




Obr. 4. Varhanní part Missa in F Františka Ignáce Tůmy, 2. strana.  
(zdroj: osobní archiv)



**Obr. 5.** Starší obálka Loretánských litaní Procopia Gottwalda vytvořená Janem Václavem Flaškou. (zdroj: osobní archiv)



**Obr. 6.** Mladší obálka Loretánských litaní Procopia Gottwaldta vytvořená deskribentem s iniciálami F. S. S. (zdroj: osobní archiv)



Alto: Moderato. Organo.

Yrie

Tutti

Christe

Seq. Patet.

Obr. 7. Varhanní part Loretánských litaní Procopia Gottwaldta, 1. strana.  
(zdroj: osobní archiv)

Moderato.

Pater.

allegro. Tutti

Sancta Maria.

**Obr. 8.** Varhanní part Loretánských litaní Procopia Gottwaldta, 2. strana.  
(zdroj: osobní archiv)

This image shows a page of handwritten musical notation for an organ part. The score is written on ten staves. The top two staves feature a melodic line with various ornaments and accidentals. The lower staves contain a more complex rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. The tempo is marked 'Moderato alio.' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano). The notation includes numerous accidentals, slurs, and dynamic markings such as 'f', 'p', 'ff', and 'pp'. The paper is aged and shows some staining.

Obř. 9. Varhanní part Loretánských litaní Procopia Gottwaldta, 3. strana.  
(zdroj: osobní archiv)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It contains 12 staves of music. The first four staves are for the organ, featuring dense sixteenth-note passages and dynamic markings such as *f* and *p*. The fifth staff is labeled "Virgo." and contains a vocal line with a more melodic and slower character. The remaining seven staves are filled with figured bass notation, consisting of numbers (1-7) and symbols (♯, ♭, etc.) placed below the notes, indicating the fingering and voicing for the organist. The paper shows signs of age, including some foxing and staining, particularly in the lower half.

**Obr. 10.** Varhanní part Loretánských litaní Procopia Gottwaldta, 4. strana.  
(zdroj: osobní archiv)

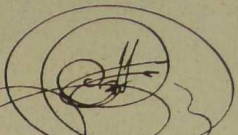


A 17931

XXXVIII.B.61

N<sup>o</sup> 21

N. 10.

  
Lytania Lauretana

incl.

Canto. <sup>a</sup> Alto.

Tenore. Basso.

Violino <sup>I</sup><sub>m</sub>

Violino <sup>II</sup><sub>m</sub>

Viola dictata.

con  
Organo.

Di Giuseppe Müller

E' factus  
Francisci X. Gemy  
Capellani huiusmodi  
Brauns die 10<sup>bris</sup>  
1707



Obr. 12. Obálka konkordantních Loretánských litaní Giuseppe Müllera vytvořená Františkem Černým. Hudebnina je uložena jako depozitum v Českém muzeu hudby v Praze. (zdroj: osobní archiv)

The image displays a page of handwritten musical notation for an organ part. The title "Organo 2" is written at the top center. The music is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p", "f", "rit", and "cresc". There are also performance instructions like "Allegro" and "Moderato". The manuscript is densely written with many small annotations and corrections throughout the score.

**Obr. 13.** Ukázka varhanního partu konkordantní hudebniny Loretánských litaní G. Müllera (1. strana). Hudebnina je uložena jako depositum v Českém muzeu hudby v Praze. (zdroj: osobní archiv)