



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Drobné liturgické skladby z 19. století z kůru kostela v Ledenicích

Vypracovala: Tereza Dvořáková
Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D.

České Budějovice 2017

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě, elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

23. dubna 2017

.....

ABSTRAKT

Cílem této práce je popsat a zhodnotit soubor chrámových skladeb, které se provozovaly v 19. století v kostele sv. Vavřince v Ledenicích. Jedná se o drobné liturgické skladby patřící k okruhu konzervativní kantorské hudby, která zachovávala hluboko do 19. století stylové prvky hudby 18. století. Texty jsou většinou latinské, vážou se k hlavním svátkům církevního roku. Provozovací aparát počítá s několika dětskými a dospělými zpěváky, hráči na smyčcové a dechové nástroje a varhaníkem. Součástí práce bude edice vybraných skladeb.

ABSTRACT

The aim of this study is to describe and assess a set of church composition, which was played in the 19th century in the Church of Saint Lawrence of Rome in Ledenice. These are minor liturgical compositions belonging to the group of conservative cantor's music that still kept stylistic elements of the 18th-century music in the early 19th century. The lyrics are mostly Latin, binding to the major feasts of the church year. The parts were written for several children and adult singers, players of string and wind instruments and an organist. The study will be provided with an edition of selected composition.

Chtěla bych velmi poděkovat vedoucímu mé práce, doc. PhDr. Martinu Horynovi, Ph.D., za cenné rady a připomínky, ochotu, podporu a metodické vedení, kterého si vážím a které mi pomohlo k vypracování této práce.

OBSAH

I. ÚVOD	7
II. LEDENICE	8
II.1. Stručná historie města	8
II.2. Ledenický kůr.....	9
II.3. Ledenická škola a rod Linhů	10
II.3.1 Mathias Linha v literatuře	11
III. KANTOŘI A HUDBA	13
III.1. Význam slova kantor v českém prostředí od 14. století	13
III.2. Známí představitelé a potomci kantorských tradic	15
III.3. Vztah kantora a kostela.....	15
III.4. Kantor hudebník	18
III.4.1. Kantor a kapely	19
III.4.2. Kantor jako skladatel	19
IV. FIGURÁLNÍ HUDBA.....	22
V. REGINA CAELI.....	23
V. 1. Vývoj antifony Regina caeli	23
V.2. Nešpory	25
V.3. Kompletář	26
V.4. Regina caeli ledenické sbírky	27
V.4.1. Hudební analýza díla.....	27
V.4.3. Text a překlad	30
V.4.4. Popis pramene	32
V.4.5. Kritické poznámky	33
V.4.2. Moteto od 17. století	34
VI. ÁRIE.....	36
VI.1. Árie v Čechách a v české emigraci	37
VI.1.1. Období klasicismu	37
VI.1.2. Období romantismu	38
VI.2. Dueta a menší ansáby	38
VI.3. Aria in g ledenické sbírky.....	38
VI.3.1. Hudební analýza árie	38
VI.3.2. Text a překlad árie	43
VI.3.3. Popis pramene.....	43
VI.3.4. Kritické poznámky	44
VI.4. Duetto ledenické sbírky	46
VI.4.1. Hudební rozbor dueta	46
VI.4.2. Text a překlad	49
VI.4.3. Popis pramene.....	50
VI.4.4. Kritické poznámky	51

VII. ZÁVĚR	52
VIII. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	53
VIII.1. Literatura.....	53
VIII.2. Internetové zdroje	55
VIII.3. Prameny	56
IX. OBSAH EDICE	57

I. ÚVOD

Dnes si jen málokdo dokáže představit, kolik a jaké funkce musel dříve kantor na vesnici zastávat. Od služby ředitele kůru, varhaníka, zpěváka, instrumentalisty přes archiváře, opisovače not, kostelníka, modliče, ministranta, zvoníka až po vybírání desátků, zapisování svateb do matrik, sčítání duší ve farnosti, vedení kostelních a zádušních příjmů aj. I přes značnou zaměstnanost si však někteří kantoři našli čas na hudební kompozici, která se stala vývojově důležitou a vysoce osobitou součástí domácí hudební produkce. Kantorská hudba byla jakýmsi předělem mezi lidovou hudbou a hudbou vrcholných komponistů, ke které se snažila přiblížit. Úroveň kantorské skladatelské činnosti byla velmi rozdílná, přesto nemůžeme kantorům upřít velký vliv na hudebnost českého národa.

Cílem této práce je popsat, liturgicky zařadit a zanalyzovat soubor chrámových vokálně instrumentálních skladeb včetně kompletního přepisu rukopisu do partitury. Liturgické skladby jsou různých typů, nejdříve v práci představím čtyřhlasé moteto *Regina caeli*, dále *Arie in g Cantate Domino* a *Duetto O Domine*. Jedná se o figurální kantorskou hudbu na latinské liturgické texty, zpěváci ve skladbách dobrořečí Bohu a prosí ho o vyslyšení modliteb. Dalším společným znakem všech tří analyzovaných skladeb je jejich malý rozsah. Drobné liturgické skladby komponovali kantoři nejčastěji. Díla byla nalezena na kůru kostela sv. Vavřince v Ledenicích. Party jsou většinou určeny pro několik zpěváků, housle, lesní rohy a varhany, které jsou zapsány jako číslovaný bas.

Předkládaná práce je rozdělena do několika kapitol. V úvodní kapitole najdeme stručné pojednání o historii městyse Ledenice. Do tohoto kontextu jsou zasazeny informace o skladateli jedné z analyzovaných skladeb Math. Linhovi. Všeobecné problematice hudebního života kantorů se věnuje kapitola druhá. Snažila jsem se stručně shrnout dosavadní výzkum týkající se hudební i nehudební činnosti kantora na venkově. Všechny spartované skladby patří do okruhu figurální kantorské tvorby, proto je figurální hudbě věnována třetí kapitola mé práce. V dalších částech práce se včetně všeobecných informací o áriích a mariánské antifoně *Regina caeli*, zabývám hudebním rozbohem ledenických skladeb. Při prepisování rukopisů do edice jsem použila notační program Finale. V edici se musíme vyrovnat s mnoha skutečnostmi, například s tím, že hudebníci dříve nepovažovali posuvky za důležité; pokud skladba zmodulovala do jiné tóniny, rychle se v ní usadili a posuvky se psát přestaly, i když tam jsou zřejmé.

II. LEDENICE

II.1. Stručná historie města

Jihočeský městys Ledenice se rozkládá poblíž lesnaté a na rybníky bohaté Třeboňské pánve¹ přibližně 12 kilometrů jihovýchodně od Českých Budějovic.²

První zmínky lidského osídlení v této oblasti jsou doloženy archeologickými výzkumy již v 8. století díky zachovalému slovanskému mohylovému pohřebišti. V písemných pramenech se Ledenice objevují poprvé 13. července 1278³, v období, kdy byly majetkem pánů z Krumlova.⁴ V následujících desetiletích byly Ledenice v područí příslušníků vedlejší větve Vítkovců, kteří užívali přízvisko „z Ledenic“. Ve 14. století se majiteli víscky stali páni z Landštejna, členové další větve Vítkovců. Šťastné období ledenickým obyvatelům nastalo po roce 1380, kdy správu panství po svém otci Vítkovi převzal Vilém III. z Landštejna, nejvyšší komorník v Českém království. Ten se zasloužil o povýšení Ledenic na městečko. V první polovině 15. století již byly Ledenice majetkem rodu Rožmberků a spadaly pod třeboňské panství. Od posledních dvou zástupců rodu, Viléma a jeho bratra Petra Voka, městečko získalo několik významných privilegií, které byly potvrzeny i Švamberky. Ti panství po vymření Rožmberků v roce 1611 převzali. Rod Švamberků spravoval třeboňské panství pouhých devět let, neboť po porážce českých stavů v bitvě na Bílé hoře v roce 1620 bylo panství zabaveno samotným císařem Ferdinandem II.⁵

Protože i samotné Ledenice sympatizovaly s protestantskou stranou bojující proti Habsburkům, byly jim jako odplata císařem všechny výsady zrušeny a obnoveny až s nástupem Ferdinanda III.⁶ V panovnických rukou bylo městečko až do roku 1660, kdy panství koupili Schwarzenbergové. Ti celé třeboňské panství spravovali až do poloviny 19. století.⁷ Ve druhé polovině 19. století se městečko demograficky a

¹ KOBLASA, Pavel: *Ledenice: jak je neznáme*, České Budějovice: Historicko-vlastivědný spolek, 2001, s. 3.

² KUČA, Karel: *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, III. díl Kolín-Míro*, 1. vyd. Praha: Libri, 1998, ISBN 80-85983-15-X, s. 373.

³ KOVÁŘ, Daniel a KOBLASA, Pavel: *Kraj trojí tváře: Borovany, Ledenice, Trhové Sviny, Horní Stropnice, Nové Hrady, Žár, Žumberk, Jílovice, Olešnice, Slavče*, České Budějovice: Sdružení obcí, 1998, ISBN 80-238-3992-6, s. 13.

⁴ CUKR, Jiří. *Pohled na události let 1900–1950 v městysi Ledenice na základě komparace zápisů v obecních, farních a školních kronikách*. Diplomová práce, FF JČU, 2010, s. 16.

⁵ DIVIŠ, Jindřich: *Paměti městyse Ledenice*, rukopis, uloženo v SOKA České Budějovice, s. 25-26.

⁶ KOVÁŘ, Daniel a KOBLASA, Pavel: *Kraj trojí tváře: Borovany, Ledenice, Trhové Sviny, Horní Stropnice, Nové Hrady, Žár, Žumberk, Jílovice, Olešnice, Slavče*, České Budějovice: Sdružení obcí, 1998, ISBN 80-238-3992-6, s. 6.

⁷ *Archiv městečka Ledenice*, archivní pomůcka, SOKA České Budějovice, 2000, s. 2.

stavebně rozvíjelo. Od 20. století byly Ledenice centrem truhlářství a nábytkářství (předtím byly známé hrnčířskou výrobou). Druhá polovina 20. století byla ve znamení dalších výstaveb – rodinných domů, panelových domů, mateřské školy nebo školního pavilonu. V roce 2007 byl Ledenicím vrácen historický titul městyse. Součástí jsou osady Mysletín, Ohrazení, Ohrazeníčko, Růžov, Svatá Voršila, Zaliny a Zborov.⁸

O Ledenicích se dokonce zpívá v lidové písni *Okolo Ledenic*, což vypovídá o jisté hudební tradici tohoto městyse.

OKOLO LEDENIC

Česká z Trocnova (Doprovod: 1)

Mírně D A D

1. O-kolo Le-denic je cestič-ka, o-kolo Le-denic je cestič-ka,
 po ní je u - šla-pa-ná, po ní je u - šla-pa-ná tra-vič - ka.

2. [: Šel jsem po ní jenom jedenkrát, :] 3. [: Oni si tam o mně povídali, :]
 [: spatřil jsem tam mou milou, [: že oni mně to na truc :] dělají.
 mou Nanyňku rozmilou, s jinším stát. :]

4. [: Jen vy mně to na truc nedělejte, :]
 [: jen vy se s Pánem Bohem :] milujte.

37

Obrázek 1 – Lidová píseň o Ledenicích ze zpěvníku Já, písnička 3.

II.2. Ledenický kůr

Významnou a nejstarší ledenickou pamětihodností je zdejší kostel, který byl zasvěcen mučedníku Páně, sv. Vavřinci.⁹ V kostelním inventáři jsou místním kantorem Jenem Marešem zaevidovány nástroje a hudebniny k roku 1885. Nacházejí se zde varhany, pět klarinetů, dva lesní rohy, čtyři trombony, basa, viola, troje housle a dva kotle; z hudebnin sedm mší, jeden kánon a hudba k slavnosti Těla a Krve Páně.¹⁰ O

⁸ *Historie Ledenic* [online], ©2017, [cit. 10. 4. 2017]. Dostupné z:

<http://www ledenice.cz/index.php?oid=325431>

⁹ OURODOVÁ-HRONKOVÁ, Ludmila: *Kostel svatého Vavřince a kaple ve farnosti Ledenice: průvodce*, Římskokatolická farnost Ledenice, 2008, ISBN 978-80-254-2244-1, s. 3.

¹⁰ *Inventář kostelní na kůru v Ledenicích*, pramen

necelých sto let později popisuje autor ledenických Rukopisů Jindřich Diviš nález hudebních nástrojů na kůru kostela, které byly ve velmi špatném stavu. Diviš je popsán jako „trosky“ a usuzuje, že to byly instrumenty velmi staré a že patřily tehdejší chrámové hudbě.¹¹ O dalších osudech nástrojů není zmínky.

II.3. Ledenická škola a rod Linhů

O vzniku školy v Ledenicích nejsou žádné zprávy, patrně však vznikla někdy počátkem 17. století, možná ještě dříve.¹² Prvním zaznamenaným ledenickým učitelem byl v roce 1684 Bartoloměj Fitzl, který v obci rovněž působil jako varhaník.¹³ Od té doby se do poloviny 20. století v ledenické škole vystřídaly asi dvě desítky učitelů. Mezi nimi i jmenovec Math. Linhy (komponista jedné ze skladeb v této práci) Ferdinand Linha. Ale bližší příbuznost s Math. Linhou nelze prokázat. Ferdinand byl dle matriky synem Štěpána Linhy, který je autorem pastorel nalezených též na kůru ledenického kostela (skladby jsou datovány kolem roku 1870). Štěpánovy pastorely blíže zkoumá ve své bakalářské práci Jiří Trösl. Ferdinand Linha se stal v roce 1907 řídícím učitelem místní školy a ředitelem kůru.¹⁴ Rozšířil také již dříve zmiňovaný Inventář kůru o téměř 50 skladeb, některé z nich si s sebou přivezl pravděpodobně z Doudleb, kde dřív působil. Najdeme mezi nimi i *Arii*, *Duetto* a *Reginu caeli* představené v této práci. Ferdinandova práce učitele se těšila váženosti, asi největším oceněním pro něj byla pochvala při kanonické generální visitaci v roce 1916. Byl chválen biskupem Josefem Antonínem Hůlkou za dobré vedení mládeže a za skvělou péči o kostelní zpěv. Ferdinand měl syna Roberta, který se stal v Ledenicích učitelem a později ředitelem školy.

¹¹ DIVIŠ, Jindřich: *Paměti městyse Ledenice*, rukopis, uloženo v SOKA České Budějovice, s. 290.

¹² *Školní kronika Ledenice*, č. 2, uloženo v SOKA České Budějovice, s. 1.

¹³ DIVIŠ, Jindřich: *Paměti městyse Ledenice*, rukopis, uloženo v SOKA České Budějovice, s. 73.

¹⁴ *Archiv městečka Ledenice*, archivní pomůcka, uloženo v SOKA České Budějovice, 2000, s. 11.

E. 7826

Velebnému jmenu Ferdinandu Linhovi, řídícímu učitelu a řediteli
školy v Sedenicích.

Opět letošní harmonické generální vizitaci v Sedenicích
jsem s upřímnou radostí pozoroval, že jste, veletěný pane,
zkušený a obratný vychovatel, který svéšnou mládež
tak vede, aby jednou národem se jistě a etí byla, — a
s povděkem jsem uznával, že i právě hostelnímu
náležitou péči věnujete, nijak ovšem svých povinných
pořinností nemanedbáváte.

Uznávám vděčně Vašich mnohých zásluh
a projevuji Vám tímto listem svou spokojenost
a pochvalu.

Biskupský ordinariát v Ol. Brdčovicích,
dne 18. srpna 1910.
Josef Antonín Hilka,
biskup

Obrázek 2 – Pochvala Ferdinanda Linhy po biskupské vizitaci.

II.3.1 Mathias Linha v literatuře

Jméno Mathias Linha se objevilo v knize České pastorely od Jiřího Berkovce v souvislosti se známou pastorelou *Pastorella Boemica /Hopsa hopsa narodil sa/*. Ta je spojována se jménem Kadeřávek, který byl buď skladatel pastorely, opisovač nebo její vlastník. Mathias Linha napsal velmi podobnou skladbu s názvem *Hej vstávejte, sem chvátejte* pro stejné obsazení.¹⁵

Ještě další čtyři díla Mathiase Linhy vykazují nápadné shody až identity se známými skladbami jiných autorů, např. Linhovo dílo *Vítám tě* a skladba *Usni, malé poupátko* Jakuba Jana Ryby jsou si až nápadně podobné. Určité melodické a textové shody nejsou ničím neobvyklým, avšak Linha překračuje hranici běžného přejímání

¹⁵ BERKOVEC, Jiří: *České pastorely*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987, s. 46-48.

podnětů. Je proto pravděpodobné, že přijímal cizí skladby, pokud se vydával za jejich původce.¹⁶ Pokud se za autora nevydával, můžeme ho označit spíše jako upravovatele nebo opisovače.¹⁷ Souvislost s exemplářem ledenické *Reginy caeli*, kde je uvedeno jméno Math. Linha, však nelze spolehlivě prokázat.

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Kadeřávek', is in G major and 2/4 time, featuring a vocal line with the lyrics 'Hop-sa, hop-sa, hop-sa, hop-sa,' and a piano accompaniment. The second piece, 'Linha', is also in G major and 2/4 time, with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics for 'Linha' are: 'Hej, vsta-vej-te. sem chvá-tej-te, na-ro-dil sa. Podťe, poaťe, bratro-vé, na-ro-di-lo se v chlěvě o-prav-do-vé br-zo se dí-vej-te. Medle bratři pojdťe sem, podiv-te se na div ten, co se dě-je'.

Obrázek 3 – Nápadná podobnost mezi dílem *Pastorela Boemica* a skladbou od Mathiase Linhy.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ BERKOVEC, Jiří: *České pastorely*, 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987, s. 98.

III. KANTOŘI A HUDBA

„Učitelé – kantoři přinesli na svět bohatou hudební tradici, na níž vyrostly dobré tři čtvrtiny naší hudební kultury.“¹⁸

Vladimír Helfert

Označení „kantor“ vychází z latinského výrazu *cantor* (od slova *cantare* = zpívat, *cantor* = zpěvák). Pojmenování označovalo původně zpěváka – již ve starověkém Římě a u Boethia. Ve středověku se zpěváci liturgie označovali jako *cantores*, později byla slovem kantor míněna funkce zpěváka ve škole a od 19. století výraz slouží jako hovorové označení pro učitele. Spojení kantora se školstvím se upevňuje od 16. století, kdy kantor ve školách vyučuje nejen hudbu a zpěv, ale má za povinnost zajistit i výuku dalších předmětů. Zároveň nově vzniká i vztah mezi školou a chrámovým provozem, kde má kantor možnost vychovávat zpěváky i hráče na hudební nástroje pro potřeby chrámové hudby. Kantor se postupně ujímal zodpovědnosti za hudební život městské obce. Vrcholem této funkce kantora je Bachova činnost v Lipsku.¹⁹

III.1. Význam slova kantor v českém prostředí od 14. století

V Čechách je kantor nejprve chápán jako chrámový zpěvák/předzpěvovatel, který má za úkol cvičit choralisty a pečovat o chrámovou hudbu. Kantory nacházíme od poloviny 14. století i v kláštorech (například v břevnovském), kde měl kantor především funkci řízení hodinek (u řeholnic tuto funkci vykonávala zpěvačka *cantrix*). Ve školství se kantor uplatňoval nejprve v období středověku a humanismu, kdy se svým pomocníkem (*sukcentor/subkantor*) učili hudební teorii i praxi a chorální i figurální zpěv.²⁰ Často kantor vyučoval i některé literární předměty a většinou zastával funkci správce kostelního kůru a varhaníka.²¹ V 17. a 18. století spojení školy s chrámovou tvorbou trvalo, hudba zůstala důležitým předmětem zvláště v klášterních školách. Na venkově a v malých městech došlo postupně ke splnutí funkce učitele a kantora vzhledem k relativně nízké úrovni školství. Do škol tak byli vybíráni hlavně

¹⁸ Výrok Vladimíra Helferta při promoci Josefa Suka na Masarykově univerzitě v Brně v roce 1933.

¹⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 423-424.

²⁰ Tamtéž.

²¹ BERKOVEC, Jiří: *V hudbě život Čechů*, Praha: Čs. strana socialist., 1984, s. 24.

učitelé/kantoři s praktickými hudebními schopnostmi. To mělo za následek růst hudebních aktivit venkovské i městské populace.

Kantor musel zajišťovat chrámový hudební provoz vlastní kompoziční tvorbou a tak se vyhranily určité repertoárové oblasti, které se dávaly do kontextu primárně s kantorskou tvorbou (například pastorely a zpěvohry)²². Tato tvorba je zasažena vlivy pololidové a folklórní hudby a většinou se vyskytovala v okruhu funkčně vázané produkce.²³ Reflexe hudební kantorské praxe je obsažena v hudebně divadelní parodické hře *Erat unum cantor bonus*²⁴ F. X. Brixiho.²⁵ Námětem žertovních scének byli kantoři často. S tím kontrastuje idylický obraz kantorů v dílech českých beletristů jako jsou Alois Jirásek, Karel Václav Rais, Antonín Sova a Antonín Šrámek.²⁶ Vrcholným reprezentantem českých kantorů je Jakub Jan Ryba²⁷, který představuje historický přerod mezi tradičním kantorem a novodobým učitelem s výraznými hudebními aspiracemi. Tento přerod mají na svědomí tereziánské a josefínské školské reformy, které proměnily kantora ve státně kontrolovaného literárního učitele.²⁸

Kantorské církevní činnosti postupně dožívaly, ale na venkově se v 19. století učitel stále věnoval tradičním povinnostem kantora na kůru, často z existenčních důvodů. Postupem času se více a více uvolňoval vztah školy a chrámu až k jejich definitivnímu přetržení vazeb v roce 1863 (viz další podkapitola).²⁹ To lze dát do souvislosti s výrokem kantora Věnceslava Metelky, který tvrdil, že od poloviny 19. století hudebnost u českých učitelů upadá.³⁰

²² FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 423-424.

²³ ČERNUŠÁK, Gracian a kol.: *Dějiny evropské hudby*, Praha: Panton, 1974. s. 209.

²⁴ *Erat unum cantor bonus – Byl jednou dobrý kantor* je klasicistní komická zpěvohra námětově vycházející ze školského prostředí, v níž je parodována výuka zpěvu.

²⁵ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 423-424.

²⁶ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 174-175.

²⁷ BARTOVÁ, Jindřiška, ZOUHAROVÁ, Věra a SCHNIERER, Miloš: *Dějiny hudby*, České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1995, ISBN 80-7040-131-1, s. 70.

²⁸ ČERNÝ, Jaromír a kol.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*, Praha: Supraphon, 1989, ISBN 80-7058-163-8, s. 240.

²⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 424.

³⁰ METELKA, Věnceslav: *Ze života zapadlého vlastence*, Praha: Vyšehrad, 1982, s. 404.

Kantoři nikdy nebyli ve společnosti v příliš výhodném postavení, to potvrzuje i teze Emila Axmana: „Rektor vesnický – zvláštní druh lidí mezi nesvobodným sedlákem a svobodným měšťanem, hrál na kůru své figurální mše, vyučoval hudbě, ale pro duševní lepší svého okolí – při primitivním zřízení školském a chabé návštěvě školní – nemohl valně pracovat.“³¹

III.2. Známí představitelé a potomci kantorských tradic

Mezi nejvýznamnější představitele kantorské hudební tvorby můžeme zařadit Tomáše Norberta Koutníka, Jakuba Valeriana Pause, Václava Jana Kopřivu, Josefa Schreiera, Jana Tomáše Kužníka, Viktorina Ignáce Brixiho, Jiřího Ignáce Linka, Jana Josefa Dusíka, Václava Jiřího Dusíka, Antonína Borového, Františka Doubravského, Ferdinanda Doubravského, Kryšpína Josefa Taškeho, Věnceslava Metelku, Josefa Spitze, Antonína Liehmana,³² Ondřeje Poddaného, Jana Antoše, Josefa Jakoubka, Martina Broulíka a další.³³

Z kantorských tradic vzešlo velké množství předních českých skladatelů (L. Janáček, F. Škroup, J. Suk), vznikly i celé kantorské rodové dynastie (citolibšti Kopřivové, Rybové atd.). V. Helfert při příležitosti Sukovy promoce dokonce poznamenal, že „Učitelé – kantoři přinesli na svět bohatou hudební tradici, na níž vyrostly dobré tři čtvrtiny naší hudební kultury.“³⁴

III.3. Vztah kantora a kostela

V předešlé podkapitole jsme se diachronně věnovali výrazu kantor v českém prostředí. Nyní se budeme zabývat vztahem mezi kantorem a kostelem. Zaměříme se nejprve na 17. století, kdy je kantor svázán s katolickou církví dvojí služebností, v kostele jako hudebník a kostelník a ve škole jako podřízený faráře. Služba pro kostel byla prvořadá, škola byla až na druhém místě.³⁵ Kantorova povinnost ke kostelu trvá až

³¹ AXMAN, Emil: *Morava v české hudbě 19. století*, V Praze: Nákladem Matice české, 1920, s. 3.

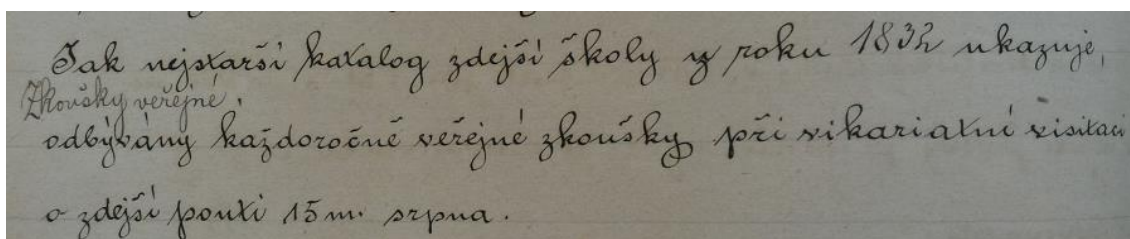
³² BERKOVEC, Jiří: *Slavný úřad učitelský: kapitoly o kantorech a jejich hudbě*, Příbram: Městský úřad, 2001, ISBN 80-238-7750-X, s. 177-178.

³³ NĚMEČEK, Jan: *Zpěvy XVII. a XVIII. století*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 14.

³⁴ HELFERT, Vladimír: *Slavnostní promoce mistra Jana Suka*, Tempo, Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934, roč. 13, s. 131.

³⁵ BERKOVEC, Jiří: *Jakub Jan Ryba*, Jinočany: H & H, 1995, ISBN 80-85787-97-0, s. 7.

do šedesátých let 19. století, konkrétně do roku 1863, kdy z nařízení ministerstva byla učitelova hudební a kostelnická služba oddělena od školy. Do té doby byl učitel ve své činnosti pod přísným dohledem církve, například při vizitaci, což byla každoroční prohlídka kostela a školy prováděná děkanem. Ten mimo jiné prováděl zkoušku školáků, při které se ptal na látku z náboženství a z trivia. Někdy byla vizitace prováděna zástupcem biskupa nebo biskupem samotným, taková vizitace se nazývala generální.³⁶



Obrázek 4 – Záznam o každoroční vizitaci (Školní kronika Ledenice č. 2, s. 14).

Pevnost spojení kantora s kostelem závisela na individuálních potřebách jednotlivých kostelů. Kostelní povinnosti pro učitele v sobě zahrnovaly velkou spoustu různých služeb od ředitele kůru, varhaníka, zpěváka, instrumentalisty přes archiváře, opisovače not, kostelníka, modliče, ministranta, zvoníka až po vybírání desátků, zapisování svateb do matrik³⁷, sčítání duší ve farnosti a vedení kostelních a zádušních příjmů.³⁸ Právě při svatbách a pohřbech mohl kantor uplatnit své hudební nadání.³⁹ Mimo kostelní a školní služby nesmíme zapomínat i na závazky učitele vůči obci (písařství, zvonění proti mračnům, udržování hodin na radnici, kronikářství) a zámku. Na úkony obřadní, farní a obecní dnes již nevzpomínáme, i když často tvořily velkou část kantorovy práce. Nezapomínáme ale na hudební aktivitu učitele, která je v naší hudební historii legendou.⁴⁰

³⁶ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 39-40.

³⁷ Od roku 1770 nesměl kantor do matrik psát.

³⁸ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 40-69.

³⁹ MICHL, Jakub: *Johann Alois Lamb – život a dílo vrchlabského kantora*, časopis *Hudební věda* 51, ISSN 0018-7003, č. 3-4, s. 310.

⁴⁰ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 40-69.

Povinnosti učitelovy.
 Z této doby známý jsou též povinnosti učitelovy.
 Učitel zastával zároveň službu parhanickou, kósteľnickou
 a zvonickou, naláhal a řídil obecní hodiny, pak každou
 sobotu povinen byl školní dítky do kostela na tak zvané
 Ave Maria voditi; místnímu duchovnímu vedl matriky,
 zapisoval ohlášky, křty, pak donášel některá psaní
 duchovnímu na úřad do Třeboně, v čas žní byl povinen
 p. faráři při osázení obilí na pomocen býti a též desátek
 pomáhal vybírat. Za to pozván byl každou neděli a svátek
 na faru k obědu. Za vědro řediny (patoků), které z každé
 várky z obec. písovaru Leděnického dostával, povinen byl učitel
 mračna porozovati, proti bouřce a kroupobití zvoniti.

Obrázek 5 – Povinnosti lednického kantora (Školní kronika Lednice č. 2, s. 14).

Na kostelní zpěv a hudbu se kladl velký důraz zvláště v době protireformace. Vedle sebe se rozvíjel chorální zpěv (s uplatněním při mši v sólech kněze a responsoriích), tradiční útvary, ale i hudba figurální. Figurální hudbu na kostelním kůru měla na starost skupina zpěváků a hudebníků, nejčastěji učitelů a školáků. Přes týden nacvičovali ve škole nové skladby na neděli. Figurální hudba byla velice oblíbená širokou vrstvou věřících, dodávala církevním obřadům přitažlivosti. Díky své oblíbenosti se vyskytovala i mimo kostel, například v bohatých soukromých bytech.⁴¹ Telčský kantor J. E. Kypta vypráví příhodu, že v Jindřichově Hradci měl městský radní Landfras ve svém domě kapličku sv. Aloisia a v oktávě světcově se tam konaly pobožnosti doprovázené právě figurální hudbou.⁴² Více o figurální hudbě v kapitole IV.

⁴¹ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 70-71.

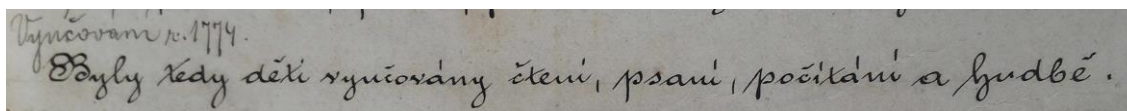
⁴² KYPTA, Jan Evangelista a PERNICA, Bohuslav: *Deník Jana Kypty, opsaný synem jeho Bernardem*, V Praze: Topičova edice, 1940, s. 66.

III.4. Kantor hudebník

„Česká krajina zplodila mnoho znamenitých hudebníků. Kde a u koho byli vzděláváni tito výborníci? Kdež jinde než ve venkovských školách. Venkovští učitelové, kteří již zdávna v Čechách i k tomu zavázáni byli, aby v kostelích kantorovali, obvykle vyučují mládež mimo literární umění i zpěvu a instrumentální muzice.“

Jakub Jan Ryba

Kantoři jako hudebníci jsou neodlučitelně spjati s českým prostředím, hudba je nejvýraznějším projevem jejich osobnosti. Kantoři jsou spojením mezi profesionálními a lidovými hudebníky. V archivech v celé zemi o nich najdeme množství zmínek, málokdy se objeví poznámky o hudebnících špatných. Muzikantství bylo pro pedagogy nejvlastnějším oborem jejich činnosti, kantoři rozvíjeli a udržovali národní hudebnost.⁴³ Podle Zikmunda Wintera byla hudba v 15. a 16. století hlavním školním předmětem hned po latině. Zpěvem se ve vyučování začínalo i končilo, mezi vyučovacími hodinami se zpívaly žalmy. Ve školním řádu z roku 1599 se uvádí, že kantoři měli za povinnost zpívat po obědě v pondělí a úterý *cantum gregorianum*, a ve čtvrtek a pátek *figurativum* a skladby, které se v neděli mají zpívat v kostele.⁴⁴ Není možné přesně určit, kdy se z učitele zpěváka stává učitel hudebník. Tento proces však pravděpodobně souvisí s rozkvětem instrumentální hudby v baroku, ve druhé polovině 17. století. Právě v tomto období vzniká široká vrstva kantorů instrumentalistů a varhaníků. Kostel se stává, především na vesnici, centrem hudebních zážitků pro široké vrstvy obyvatelstva. Hudba pro ně představuje zdroj zušlechtnění člověka.⁴⁵



Obrázek 6 – Potvrzení, že hudební výchova patřila k nejdůležitějším školním předmětům (Školní kronika Ledenice č. 2, s. 8).

⁴³ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 140-142.

⁴⁴ WINTER, Zikmund: *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. Století*, V Praze: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1901. s. 573.

⁴⁵ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 142-144.

III.4.1. Kantor a kapely

Zpěv patřil ve škole k povinným předmětům pro všechny žáky, avšak výuku hry na hudební nástroje poskytovali učitelé jen vybraným či přihlášeným chlapcům. Někteří kantoři měli v tomto ohledu vynikající výsledky a mohli ze svých žáků sestavovat celé kapely. Žákovské kapely vystupovaly při oslavách církevních svátků, státních svátků, významných událostí v obci či při vítání vzácných hostů. Někteří z mladých instrumentalistů se zabývali provozováním hudby i v dospělosti, přivydělávali si hrou v kapelách organizovaných učiteli. Hráli při stejných příležitostech jako kapely žákovské, navíc zazněli při tanečních zábavách, v hostincích, při poutích a na jarmarečních tržištích. Osvědčené kapely bývaly zvány na zámky držitelů panství, kde doprovázely důležité události.⁴⁶ Na některých zámcích kapelám vypomáhali kantoři a stávali se jejich součástí,⁴⁷ například Václav Jiří Dusík vypomáhal u hraběte Haugwitze v Náměšti nad Oslavou.⁴⁸

III.4.2. Kantor jako skladatel

III.4.2.1. Vývoj kantora jako skladatele

V 17. století se objevují jen malé zmínky o komponujících kantorech, současně se však ojediněle objevují jejich skladby. Za zlatou dobu kantorské kompoziční aktivity je považováno 18. století, do popředí se dostávají pastorely, zpěvohry a mše. Právě nejoriginálnější produkty kantorské tvorby – pastorely a zpěvohry – v druhé polovině století pomalu doznívají a trvá převaha hudby chrámové. Ojediněle se objevují skladby pro varhany. Postupně počet kantorských komponistů v 19. století vzrůstá. Vyskytují se zprávy o znamenitých sólistech – zpěvácích a o vynikajících instrumentálních hráčích z kantorské sféry. V polovině 19. století se kantorům otevírá svět – získávají kontakty s Vídní. V tvorbě stále převažuje chrámová hudba. Kantoři zastávají funkci městských

⁴⁶ BERKOVEC, Jiří: *Slavný ouřad učitelů: kapitoly o kantorech a jejich hudbě*, Příbram: Městský úřad, 2001, ISBN 80-238-7750-X, s. 47-49.

⁴⁷ SMOLKA, Jaroslav a kol.: *Dějiny hudby*, Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001, ISBN 80-902912-0-1, s. 383.

⁴⁸ BERKOVEC, Jiří: *Slavný ouřad učitelů: kapitoly o kantorech a jejich hudbě*, Příbram: Městský úřad, 2001, ISBN 80-238-7750-X, s. 50.

kapelníků, dirigentů dechových kapel a komponují taneční hudbu, především polku.⁴⁹ Díky důkladnějšímu vzdělání kantorů se objevují i teoretické příručky (J. Kypťáka).⁵⁰

III.4.2.2. Kantorská hudební aktivita

Z hlediska kantorovy tvůrčí aktivity je kompozice jeho chloubou, někdy však i slabou stránkou. Byla pro něj čest, pokud mohl kromě hráčských schopností předvést i činnost skladatelskou. Ze stovek učitelů skladatelů je známo pouze málo jmen, která jsou srovnatelná s profesionály. Ti většinou nezůstávali u učitelství, ale mířili do okruhu profesionálů, například do služeb velkých chrámů. Ostatní kantory lze zařadit do poloprofesionální až amatérské sféry. Své dovednosti uplatňovali nejčastěji v menších hudebních formách⁵¹, zdatnější kantoři komponovali kasace, tria, kvartety, symfonie, mše, litanie, suity i nástrojové koncerty.⁵²

Problematika tvorby koncertů kantory je však v dostupné literatuře rozporuplná. Smolka ve svých Dějinách hudby tvrdí, že koncerty komponovali spíše zdatnější kantoři skladatelé.⁵³ Berkovec v Slavném ouřadu učitelském dokonce prohlašuje, že koncertantní skladby byly v tvorbě kantorů zastoupeny často.⁵⁴ Oproti tomu Trojan zastává zcela protichůdný názor, že koncerty jsou v kantorské tvůrčí dílně neznámé.⁵⁵

Velmi zruční byli kantoři v písničkách. Provozování duchovních a světských písní bylo pro kantora denním chlebem, proto byl drobný útvar písně blízký kantorově představitivosti. Dostáváme se k tomu, že kantorská tvorba písní byla velmi početná, dochovala se v kancionálech, varhanních knížkách i jednotlivě. Učitelé se zde uplatňovali jako skladatelé i jako textaři. Jen málo písní však nese jméno autora, většina písňové tvorby je anonymní. Nejvíce se dochovaly hudebniny duchovního rázu

⁴⁹ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 163-171.

⁵⁰ GREGOR, Vladimír: *Dějiny české a slovenské hudby pro poslouchače pedagogických fakult*, Ostrava: Pedagogická fakulta, 1983, s. 66.

⁵¹ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 161.

⁵² SMOLKA, Jaroslav a kol.: *Dějiny hudby*, Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001, ISBN 80-902912-0-1, s. 383.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ BERKOVEC, Jiří: *Slavný ouřad učitelský: kapitoly o kantorech a jejich hudbě*, Příbram: Městský úřad, 2001, ISBN 80-238-7750-X, s. 129.

⁵⁵ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 162.

pravděpodobně proto, že na kostelním kůru byl zájem uchovat písně pro další produkci; naproti tomu ve světském okruhu se noty snadněji ztratily.⁵⁶

⁵⁶ TROJAN, Jan: *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, ISBN 80-7275-006-2, s. 50-51.

IV. FIGURÁLNÍ HUDBA

Figurální hudba je rozmanitě fungující pojem zvláště fungující v souvislosti s duchovní hudbou. Už od období renesance se objevují výrazy pro menzurální hudbu jako *cantus figuralis* nebo *cantus figuratus*. Výrazy jsou protikladem k pojmu *cantus planus*, což je zpěv chorální s jednou melodickou linkou. Pod pojmem figurální hudba se tedy skrývá zdobený vícehlasný zpěv odlišující se od chorálního zpěvu.⁵⁷ Hudebník a skladatel Jan Nepomuk Škroup dokonce vypracoval manuál pro ředitele kůrů, kde mimo jiné doporučuje: "Chorální zpěv má být obzvláště prostý a důstojný, aby se tím rozeznával od figurálního (ozdobného) zpěvu. Protož se musí zpěvák všech okras, předrážek a trýlků bedlivě varovati."⁵⁸

Také ústřední osobnost humanismu, literát, kněz, biskup Jednoty bratrské Jan Blahoslav rozlišuje pojmy *choralis* a *figuralis* a toto rozlišení hraje roli i v praxi literátských bratrstev.⁵⁹ Chorál se dostává do stále silnějšího soutěžení se soudobou figurální hudbou, která byla nejdříve jen trpěna, ale později zcela převážila.⁶⁰ V 17. a 18. století se figurální hudba vztahuje na projevy uplatňující melodické figurace⁶¹ a plně využívá potenciálu varhan a dalších hudebních nástrojů. Nejvýznamnější prvek tvořil ve figurální hudbě varhanní generálbas neboli *basso continuo*.⁶² Ještě Jakub Jan Ryba na přelomu 18. a 19. století pokládá „figurované hymny a graduály“ za jeden typ „motetyckého“ stylu chrámové hudby. V následujících obdobích v českém prostředí byla figurální hudba považována za chrámovou hudbu s nástroji nikoliv za chrámovou hudbu vokální. Hudba v tomto pojetí tvořila základ chrámové produkce kantorů až do nástupu cecilianismu.⁶³

⁵⁷ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 219.

⁵⁸ *Chorál po tridentském koncilu* [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/choral-po-tridentskem-koncilu.html>

⁵⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 219.

⁶⁰ ČERNÝ, Jaromír a kol.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*, Praha: Supraphon, 1989, ISBN 80-7058-163-8, s. 200.

⁶¹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 219.

⁶² MOKRÁ, Marie: *Hudba žďárského cisterciáckého kláštera*, diplomová práce, Masarykova univerzita, 2013, s. 21.

⁶³ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 219.

V. REGINA CAELI

Regina caeli, v překladu Královna nebes, je jedna ze čtyř mariánských antifon. Kromě *Regina caeli* mezi ně patří *Ave regina caelorum* – Zdráva buď, Královno nebe, *Salve regina* – Zdravas královno a *Alma redemptoris mater* – Životadárná matko spasitele. Každá z nich se provozuje v určitém období církevního roku. *Regina caeli* v době velikonoční, *Salve regina* od slavnosti Soslání Ducha Svatého – Letnice do pátku před čtvrtou nedělí adventní a při zádušních hodinkách, *Alma redemptoris mater* od čtvrté neděle adventní přes Vánoce až do svátku Uvedení Páně do chrámu a *Ave regina caelorum* se užívá od svátku Uvedení Páně do chrámu do středy před Velikonocemi.⁶⁴

Titul *Regina Caeli* se užívá též pro duchovní vokální a vokálně instrumentální skladby, které zhudebňují daný text. Někdy se užívá i pravopisný tvar *Regina coeli*.⁶⁵ Tato velikonoční mariánská antifona byla velmi populární. Zásahu na tom má také fakt, že období Velikonoc patří v církevní oblasti k nejvýznamnějšímu období roku.⁶⁶ Podle legendy je autorem antifony svatý Řehoř I. Veliký (cca 540 – 604), který ji prý jedno velikonoční ráno slyšel andělskými hlasy zpívat v průběhu duchovního procesí v Římě.⁶⁷ Vytvořil k ní závěr, přidal *ora pro nobis deum*.⁶⁸

V. 1. Vývoj antifony *Regina caeli*

Antifona *Regina caeli* se poprvé objevuje v 1. polovině 13. století v nešporách i jako závěrečná antifona františkánského kompletáře.⁶⁹ Zakladatelem řádu františkánů, tzv. Menších bratří, byl Francesco Bernardone – sv. František z Assisi, který patří mezi nejvýznamnější svaté a představuje jedinečnou osobnost křesťanského světa.⁷⁰

⁶⁴ *Prayers to the Blessed Virgin Mary* [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.ewtn.com/faith/teachings/maryd6b.htm>

⁶⁵ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 770.

⁶⁶ NOVÁKOVÁ, Klára: *Tomáš Norbert Koutník REGINA COELI*, diplomová práce, MU, 2008, s. 19.

⁶⁷ TOMAŠTÍK, Eduard: *Giovanni Battista Alouisi – život a dílo*, disertační práce, MU, 2012, s. 119.

⁶⁸ URBAN, František: *Sondy do české středověké mariologie. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycan*, disertační práce, UP, 2012, s. 76.

⁶⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 770.

⁷⁰ CARDINI, Franco: *František z Assisi*, překlad Vítězslav Pavlík, Praha: Vyšehrad, 1998, ISBN 80-7021-290-X, s. 21.

Základem františkánského řádu je život založený na evangeliu. Členové se věnovali práci, rozjímání, kázání pro lid, pečování o nemocné, v případě potřeby i žebrání.⁷¹ Právě z tohoto řádu pronikl zpěv *Regina caeli* do hodinkových modliteb, konkrétně jako závěr kompletáře.⁷² Modlitba je přímou reakcí na zmrtvýchvstání Ježíše Krista, čímž liturgicky začíná její provozování, které končí sobotní nonou⁷³ po slavnosti Soslání Ducha Svatého nazývanou dříve Boží Hod Svatodušní.⁷⁴

Zpěv textu *Regina caeli* se v Čechách prosadil na přelomu 14. a 15. století v souvislosti s rozkvětem mariánského zpěvu u řádových sester. Podle Nejedlého se jednalo o řeholnice, které měly blízko k husitství. Vznikl tak český překlad textu *Regina caeli laetare* (Královno nebeská, raduj se) jako projev liturgické češtiny u jeptišek.⁷⁵ Na tuto Nejedlého tezi však nemůžeme brát na zřetel, Nejedlý byl mnohokrát označen jako neobjektivní kritik, pro své osobně zaujaté a mylné kritické soudy.⁷⁶ Později se setkáváme také s trojhlasým zpracováním *Regina caeli*, kdy je cantus firmus v diskantu.⁷⁷

V současnosti se *Regina caeli* vyskytuje v nešporách (slaví-li se nešpory za účasti lidu, může se nakonec připojit některá z mariánských antifon⁷⁸), v kompletáři jako závěrečná antifona a v liturgii, v českém znění jako „Vesel se, nebes královno“ v kancionálu v části Velikonoční písně pod číslem 407. Hudbu k této konkrétní antifoně složil Adam Václav Michna z Otradovic⁷⁹ v roce 1661.⁸⁰ Provádí se většinou po závěrečných bohoslužebných obřadech v době velikonoční.

Z významných českých autorů, kteří zpracovávali *Regina caeli* v baroku, můžeme jmenovat Š. Brixiho, B. M. Černožského; v období klasicismu F. Fismanna, J. Procházku; a z období 19. století lze představit J. Vorla. Ve 20. století komponoval

⁷¹ NĚMCOVÁ, Zuzana: *Čeští františkáni v době komunismu*, diplomová práce, JCU, 2008, s. 7.

⁷² FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 770.

⁷³ "Je nám předáno samotnými apoštoly, že je devátá hodina nutná k modlitbě, neboť v knize Skutků apoštolů se vypráví, že Petr a Jan šli o deváté hodině do chrámu k odpolední modlitbě." Sv. Basil Veliký ve svém spise *Regulae fusius tractatae* (Velká řehole)

⁷⁴ TOMAŠTÍK, Eduard: *Giovanni Battista Alouisi – život a dílo*, disertační práce, MU, 2012, s. 119.

⁷⁵ V současnosti má výraz „jeptiška“ hanlivý nádech, ale v minulosti byl užíván běžně a byl chápán neutrálně, neutrálně ho zde ve Slovníku české hudební kultury používá i Fukač, Vysloužil a kol.

⁷⁶ *Zdeněk Nejedlý* [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_nejedlyz_01.php

⁷⁷ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 770.

⁷⁸ *Online Breviář*, mobilní aplikace, Arcibiskupství pražské, ©2012, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <https://lh.kbs.sk/cz/index.htm>

⁷⁹ Úctě k Panně Marii je věnován mimo jiné třetí svazek sbírky *Officium vespertinum*. Obsahuje dvě Magnificat, mariánské antifony *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli laetare*, a *Salve Regina*.

⁸⁰ *Kancionál*, 2004, s. 277.

tuto antifonu například J. Hanuš. Velmi vyhledávané bylo i koncertantní pojetí od skladatele vídeňského klasicismu Dittersdorfa.⁸¹

V.2. Nešpory

Nešpory jsou předposlední částí osmidílných hodinkových modliteb – officia. Officium zahrnuje noční bohoslužbu (matutinum) a denní modlitby (laudy; malé hodinky – primy, tercie, sexty, nony; nešpory a kompletář). Název pro nešpory vychází z latinského termínu pro večer – vesperae. V různých liturgických okruzích byly nešpory vykládány buď jako večerní modlitba na závěr dne, nebo také jako úvod k nočním modlitbám – vigiliím.

V klášterních a kapitulních chrámech se prováděly v podobě společné modlitby a zpěvu, jinak se je kněz modlil soukromě.⁸² „V katolických městech (v období reformace) byly slaveny denně za účasti školního sboru a varhaníka, o svátcích s vícehlasými hymny, žalmy a Magnificat.“⁸³ Nešpory patří mezi nejčastěji zhudebňované části officia. V období renesance a baroka je jejich počet srovnatelný s počtem zhudebňovaných mší.⁸⁴

„Struktura nešpor je podobně jako u ostatních částí liturgie hodin tvořena jednak stálými částmi, společnými pro všechny formuláře feriálních, svátečních a nedělních nešpor, jednak částmi proměnlivými (označeny *), jež jsou vlastní pouze jedinému formuláři (resp. malému počtu formulářů). Pořadí je následující: 1. vstupní verš *Deus in adiutorium meum intende* s malou doxologií, 2. pět žalmů* s antifonami* (monastický formulář má pouze 4 žalmy s antifonami), 3. capitulum*, 4. responsorium breve* (pouze v monastickém officiu), 5. hymnus*, 6. versiculus*, 7. novozákonní kantikum *Magnificat anima mea Dominum* s antifonou*, 8. v monastickém officiu též *Kyrie eleison* a *Pater noster*, 9. orace*, 10. závěrečný verš *Benedicamus Domino*.“⁸⁵

„Hudební složka nešpor se opírá u žalmů, vstupního a závěrečného verše, capitula, versiculu, orace a magnificat o melodické formule recitativního zpěvu (toni

⁸¹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 770.

⁸² FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 616.

⁸³ HORYNA, Martin: *Česká reformace a hudba. Studie o bohoslužebném zpěvu českých nekatolických církví v období 1420–1620*, časopis Hudební věda 48, ISSN 0018-7003, č. 1, 2011, s. 21.

⁸⁴ SZUKALSKÁ, Aneta: *Karel Josef Einwaldt: VESPERAE BREVES*, bakalářská práce, MU, 2011, s. 9.

⁸⁵ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 616-617.

communes); nápěvy antifon, hymnu a responsoria jsou bohatší a melodicky volnější. Při průzkumu českých pramenů byla u rýmovaných antifon k nešporním žalmům zjištěna různá znění (např. benediktinské, svatovítské a olomoucké).⁸⁶

Zpěv nešpor byl příznačný pro středověké kláštery v Čechách, od 14. století se hojně vyskytovalo nedbalé plnění této povinnosti. Ve stejné době se, například u jeptišek, objevují pokusy o překlady nešpor. Na počátku 15. století zaslal Jan Hus neznámým ženám píseň, která měla být zpívána „na nešpoře panen svatých“. Husité z tohoto usoudili, že se odpolední nešpory mají provádět jako hodinky pro lid. Užívala se v nich čeština i latina. Podle Zdeňka Nejedlého⁸⁷ (muzikologa, literární historika a pozdější ministra v poválečných vládách⁸⁸) se husitské nešpory vyznačují menší mírou lidovosti než například mše. Nešpory byly pro lid zjednodušeny, hlavní jádro se zpívalo v češtině. V roce 1576 je vydáván kancionál Nešpor český od Jakuba Kunvaldského. Některé části nešpor byly často vícehlasně zhudebnovány, v baroku například od Monteverdiho, v klasicismu od Mozarta. V Čechách nešpory zpracovávali F. X. Brixl, J. B. Smrček, V. E. Horák, A. Hnilička starší a další.⁸⁹

V.3. Kompletář

Název vychází z latinského slova pro doplněk.⁹⁰ Pojmem kompletář se rozumí poslední část osmidílného cyklu hodinkových modliteb. Původní pořad kompletáře byl blízký pořadu ostatních malých hodin (prim, tercií, sext a non – horae minores).⁹¹ Církevní otec Basileios Veliký se ve svém spise *Regulae fusius tractatae* (Velká řehole) vyjádřil o kompletáři takto: Je třeba „prosit, abychom měli spánek klidný a beze snů a proto i v tuto dobu čteme žalm 91“.⁹²

⁸⁶ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 616-617.

⁸⁷ Nejedlý byl mnohokrát označen jako neobjektivní kritik, pro své osobně zaujaté a mylné kritické soudy.

⁸⁸ RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Analýza česky psané korespondence Bedřicha Smetany*, disertační práce, Brno, MU, 2015, s. 13.

⁸⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 617.

⁹⁰ *Kompletář* [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.liturgie.cz/liturgie-hodin/kompletar/>

⁹¹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 458.

⁹² *Kompletář* [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.liturgie.cz/liturgie-hodin/kompletar/>

„Texty kompletáře jsou kromě žalmů neměnné, jejich pořadí ve formulářích všech oficií je následující:

A. Officium capituli: 1. vstupní benedikce *Noctem quietam*, 2. lectio brevis *Fratres: Sorbrii estote*, 3. versiculus *Adjutorium nostrum*, 4. *Pater noster*, *Confiteor* a závěrečná absoluce *Converte nos Deus*;

B. Officium chori: 1. vstupní verš *Deus in adjutorium meum* s malou doxologií, 2. antifona a 3 žalmy, 3. hymnus *Te lucis ante terminum*, 4. capitulum *Tu autem in nobis*, 5. versiculus *Custodi nos Domine*, 6. responsorium breve *In manus tuas*, 7. novozákonní canticum *Nunc dimittis (Canticum Simeonis)* s antifonou *Salva nos Domine*, 8. preces (realizují se pouze v určité liturgické situaci), 9. orace *Visita quaesumus Domine*, 10. závěrečná formule *Benedicat et custodiat*, 11. mariánská antifona.

Hudební složka vychází u vstupního a závěrečného verše, capitula, orací, versiculů a žalmů z melodických formulí recitativního zpěvu (toni communes), nápěvy antifon, hymnů a responsorií jsou bohatší a melodicky nezávislé.⁹³

V.4. Regina caeli ledenické sbírky

V.4.1. Hudební analýza díla

Skladba je určena pro soprán, alt, tenor, bas, první housle, druhé housle a varhany, které jsou zapsány jako generální bas. Všechny čtyři hlasy zpívají vždy spolu až na 3x2 taktů, kde zpívá jen hlas soprán a alt bez doprovodu tenoru a basu (v taktech 5, 6, 44, 45, 50, 51). Housle mají pouze doprovodný charakter, hrají po celou dobu skladby a doplňují hustou harmonii. V některých částech dublují zpívaný čtyřhlas. Houslové party nejsou příliš náročné, to nahrává myšlenku, že skladbu mohli provozovat i méně zkušení hráči, například děti.

Canto	Alto	Tenore	Basso	Violino I	Violino II	Organo
a ^ˊ - cis ^ˊ	d ^ˊ - a	g ^ˊ - gis	e ^ˊ - Gis	e ^ˊ - cis ^ˊ	h ^ˊ - a	d ^ˊ - D

Obrázek 7 – Rozsah hlasů v *Regině caeli*.

⁹³ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 458.

Rozsah *Reginy caeli* není příliš velký, skýtá 82 taktů. Neobsahuje žádnou předeheru ani dohru, kompozičně je rozdělena na 3 hlavní části, všechny v neměnném 3/8 taktu a s předznamenáním 2#. Skladba je tedy ukotvena v tónině D dur, 2x moduluje do dominantní A dur. Sekvenci můžeme zaznamenat od taktu 17 do taktu 22 a od taktu 62 do taktu 67, kde postupuje vždy po dvou taktech o sekundu níže. Vyskytují se zde staré modely, skladebná technika si zachovává stylové prvky hudby 18. století. Skladba působí barokně - i když v období baroka pravděpodobně nevznikla - díky sekvencím a harmonii se septakordy a průtahy. Kantorům pod rukama prošlo spoustu starších skladeb, tak se snažili o napodobení.

V celé skladbě je užito málo různých rytmických hodnot, všechny melodie partů jsou traktovány většinou v osminových hodnotách. Hudba je vázána na text, který je nepravidelný, to vylučuje pravidelnost formy i když skladatel (kantor) měl tendenci k písňovosti – formě pravidelnější. U této *Reginy caeli* se jedná o formu ABA'c. Po formální stránce jde vlastně o moteto. Ze všech tří skladeb je tato nejvíce formálně pravidelná a je nejprehlednější.

A			B		A'			c
α	β	γ	δ	ε	α'	β'	γ'	ζ
4+6	3+3	4+4	5+10	6	4+6	3+3	4+4	5+8
24 taktů			21 t.		24 t.			13 t.

Obrázek 8 – Formální schéma *Reginy caeli*.

První část skladby A je složena z 24 taktů, je psána v taktu tříosminovém v tempu allegro. V úvodním taktu nastupují všechny vokální hlasy (v terciové poloze) spolu s houslemi a varhanami a do taktu 16 zaznívá první verš hymnu – *Regina caeli laetare, alleluja*. Se slovem *alleluja* autor pracuje v deseti taktech patrně za účelem zdůraznění naléhavosti. V 11. taktu se z D dur dostáváme do dominantní tóniny A dur. Od taktu 16 se objevují dvoutaktové sekvence a je zpíván verš druhý - *Quia quem meruisti portare, alleluia* – až do taktu 24. Ten uzavírá první část skladby.

17

Canto
 Alto
 Tenore
 Basso

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re,
 qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re,
 8 qui - a quem me - ru - i - sti por -
 qui - a quem me - ru - i - sti por -

Obrázek 9 – Dvoutaktová sekvence, stejná melodie o velkou sekundu níž.

Další část díla B je opět ve stejném taktu a tempu. V úseku „d“ je přednesen třetí verš *Reginy caeli - Resurrexit, sicut dixit, alleluia*. Od taktu 40 následuje 6 taktů identických s úvodní částí skladby, pouze jsou všechny o velkou sekundu níž. Je to jakási příprava pro návrat dílu A, která následuje za touto sekvencí.

Slova prvního a druhého hymnického verše - *Regina caeli laetare, alleluja; Quia quem meruisti portare, alleluia* - jsou přednesena ve třetí části skladby (opět D dur), která představuje reprízu dílu A s malými obměnami a odchylkami. Jako příklad můžeme uvést u varhan takt 8 z dílu A a takt 53 z dílu A', kdy jediný rozdíl v těchto částech skladby je melodie varhan zapsaná o oktávu níž.

8 53

Obrázek 10 – Housle I, II, varhany: drobná obměna u varhan při opakování.

Závěrečnou částí je díl „c“, ve kterém je představen třetí a čtvrtý verš hymnu - *Resurrexit, sicut dixit, alleluia, Ora pro nobis Deum, alleluia*. Výraz „Ora“ zazní v poslední části čtyřikrát, což značí úpěnlivé přání o prosbu Panny Marie u Boha za nás.

Dynamické značení u vokálních hlasů není přítomno, vyskytuje se pouze u prvních houslí, druhých houslí a varhan a to konkrétně jako piano v krátkých

mezihrách; se zpěvem hrají doprovodné nástroje vždy forte. „V této době měly tyto značky širší význam, než udání hlasitosti, *p* znamenalo nástup zpěvního hlasu, *f* značilo začátek instrumentální mezihry nebo ritornelu.“⁹⁴

Po textové stránce se oproti původnímu latinskému šestiverší antifony objevují v této ledenické konkrétní antifoně jen verše čtyři, které jsou zpracovány vícehlasně jako v jakékoliv figurální hudbě té doby. Zápis textu v jinak přehledných vokálních partech není úplně přehledný, slabiky latinských slov nejsou vepsány přesně pod příslušné noty a slova jsou zapsána většinou bez dělicích pomlček. Výraz *alleluja* se ve skladbě často opakuje v různých částech, pravděpodobně za účelem zdůraznění naléhavosti (*alleluja* – chvalte Hospodina). Sémanticky jde o chvalozpěv k Panně Marii, prosby o přimluvu a dobrořečení Ježíše Krista.

Analyzovaná *Regina caeli* je výsledek konzervativní kantorské tvorby. Hudební dílo autora Math. Linhy nijak nevybočuje z řad dobových duchovních skladeb podobného rozsahu.

V.4.3. Text a překlad

Latinský text *Regina caeli* – rýmované šestiverší, jehož každý verš končí slovem *alleluja*.

Regina caeli, laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.
Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia.
*Quia surrexit Dominus vere, alleluia.*⁹⁵

Český překlad

Královno nebes, raduj se, aleluja.
Neboť ten, jehož jsi měla čest nosit, aleluja.
Vstal z mrtvých, jak řekl, aleluja.

⁹⁴ ARNOŠTOVÁ, Marcela: *Augustinián Jeroným Haura (1704-1750) a jeho pastorální árie Surge mopse vocem alta*, bakalářská práce, MU, 2011, s. 42.

⁹⁵ *Regina Caeli Queen of Heaven* [online], ©2017, [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/ReginaCaeli.html>

Pros za nás u Boha, aleluja.

Raduj se a jásej, Panno Maria, aleluja.

Neboť Pán skutečně vstal.

Volně přeložený latinský text používaný v současnosti v liturgii.

1. Vesel se, nebes Královno, aleluja,

zapsej tvorstva koruno, aleluja.

2. Ten, jenž jsi v klíně chovala, aleluja,

vpravdě vstal Kristus, Tvá chvála, aleluja.

3. Z vítězství jeho raduj se, aleluja,

u něho za nás přimluv se, aleluja.⁹⁶

Tx N: Michna 1661 **407**

1. Ve - sel se, ne - bes Krá - lov - no, a -
le - lu - ja, za - ple - sej tvor - stva
ko - ru - no, a - le - lu - ja.

2. Ten, jež jsi v klíně chovala, / aleluja, / vpravdě vstal Kristus, tvá chvála, / aleluja.

3. Z vítězství jeho raduj se, / aleluja, / u něho za nás přimluv se, / aleluja.

Obrázek 11 – Regina caeli v kancionálu.

⁹⁶ Kancionál, 2004, s. 277

V.4.4. Popis pramene

Pramen pochází z hudebního fondu ledenického kostela. Je ve velmi zachovalém stavu a je kompletní. Ze všech tří analyzovaných drobných skladeb má tato nejčitelnější rukopis. Rozměry obálky jsou 20,1 cm x 24,2 cm. Obálka je z nelinkovaného papíru světle béžové barvy. Na papír je psáno černým inkoustem, který téměř u všech partů prosakuje na druhou stranu papíru a vytváří nevzhledné skvrny. V pravém horním rohu titulní strany se nachází signatura skladby. Ta je psána jiným, neokrasným stylem písma a proto se můžeme domnívat, že byla dopsána jednak později a jednak jinou osobou než osobou opisovače. Velice zdobeným písmem je nadepsán název skladby *Regina caeli*, především počáteční písmena R a C. Následují pod sebou zapsané vokální a instrumentální hlasy a jméno autora.

Nápisy na obálce: *[stará signatura:] Č. 48 inv. kostelní / Regina caeli in D / a / Canto, Alto, Tenore, Basso. / Violino Primo. / Violino Secondo. / et / Organo / Math. Linha.*

Na jednotlivých partech (rozepsaných pro Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino primo, Violino secondo a Organo) najdeme vždy vlevo nahoře u předznamenání tempová označení skladby *Allo.* „*Allo* znamená zkráceně *Allegro*, jedná se o běžnou písmařskou zkratku, která se týkala hlavně ustálených slov.“⁹⁷ Party jsou na linkovaném světle béžovém papíru a jsou vloženy do dvojlistu obálky. Obsah pramene je tedy tvořen 7 nečíslovanými a samostatnými listy. Na konci všech hlasů je napsáno *Fine*. Všechny party i obálka je psána jedním druhem písma, pravděpodobně skladbu opisoval jediný opisovač.

Exemplář skladby *Regina caeli* dochovaný v ledenické sbírce je v současné době uložen u doc. Martina Horyny z Jihočeské univerzity spolu s dalšími ledenickými skladbami nalezenými na kůru kostela. Tyto skladby p. Horyna uchránil před jistou likvidací. Pramen skladby *Regina caeli* je unikátní, zatím nebyl nalezen jiný opis.

⁹⁷ ARNOŠTOVÁ, Marcela: *Augustinián Jeroným Haura (1704-1750) a jeho pastorální árie Surge mopse vocem alta*, bakalářská práce, MU, 2011, s. 41.

V.4.5. Kritické poznámky

Přepis do edice byl náročný z důvodu přítomnosti velkého množství chyb. Chyby jsou v edici odstraněny. Velmi často ve všech partech nebyly uvedeny posuvky, zvláště křížky na tónech g. To nejspíše souviselo s nedbalostí opisovače a s jiným, nestriktním vnímáním hudebních značek; ledeničtí hráči pravděpodobně automaticky křížky u tónu g hráli (kde se hodily), aniž by je u každé noty ve svém partu museli mít vyznačené. I přes opravu však v některých taktech zůstala harmonicky tvrdá místa, například v taktech 23, 68 a 69. V taktu 37 je přítomna nedůslednost v rytmické stránce, kdy všechny vokální hlasy končí frází na jinou dobu. V některých taktech dva vrchní hlasy dublují melodii houslí, ačkoliv ve zpívaných partech zdvojení není přesně uvedeno, zvláště patrné je to například v taktu 45. Veškeré provedené změny jsou uvedeny v tabulce notačních změn.

hlas	číslo taktu/pořadí znaku	v rukopise původně	v edici opraveno na
Basso	19/3	g	gis
Organo	19/3	g	gis
Alto	22/3	g´	gis´
Organo	22/3	g	gis
Tenore	23/3	g´	a´
Tenore	24/2	g´	gis´
Alto	26/1	g´	gis´
Violino secondo	26/1	g´	gis´
Alto	29/2	fis´	e´
Organo	33/1	gis	a
Organo	33/3	g	f
Tenore	36/3	cis´´	d´´
Basso	40/3	f	e
Tenore	52/3	cis´´	d´´
Tenore	53/3	cis´´	d´´
Tenore	54/3	cis´´	d´´
Tenore	55/2	h´	cis´´
Basso	60/2	h	cis´
Alto	69/2	fis´	e´

Organo	75/1	a	h
Basso	75/1	a	h
Tenore	75/2	d''	e''
Basso	78/2	g	a
Basso	78/3	a	h
Tenore	78/2	h'	cis''
Tenore	78/3	cis''	d''
Tenore	79/1	d''	e''
Tenore	79/2	h'	cis''
Tenore	79/3	cis''	d''
Alto	79/2	h'	a'
Canto	81/2	e''	fis''

Obrázek 12 – Notáčn  zm ny v Regin  caeli.

V.4.2. Moteto od 17. stolet 

V raz moteto vych z  pravd podobn  z latinského slova movere (h bat se)⁹⁸ nebo ze starofrancouzského mot (slovo, výrok)⁹⁹ Moteto je označení pro více kompozičních forem sborov  hudby, kter  se uplatňovaly v různých obdobích hudebních dějin j z od 13. století. Až do dob Bachových bylo moteto nejd le it j  vokaln  polyfonn  formou.¹⁰⁰ My se však budeme zabývat motetem od konce renesance.

„Motetov  repertoár renesance se udržel i v chr mov  praxi 17. stol. (v Římě, zvl. v Sixtinsk  kapli, dokonce d le; v n meck m prostredí se pěstovalo hlavn  p snov  moteto). [...] Postupn  se však typ motetov  kompozice m n  pod vlivem barokn  opery a oratoria (rozdělování na síla a tutti, uplatn n  stile concerto v instrumentálních ploch ch), funkci moteta pln  mnohdy i opern  árie, p textovan  pro chrámovou potřebu. Stále častěji dochází i k terminologick m záměnám výrazů jako moteto, aria, cantata a ofertorium, v cn  je potřeba rozlišovat mezi skladbami vzniklými technikou barokního moteta a barokním motetem jako takov m. Tato moteta ve své vyps l  podobě (v  esk m prostredí po roce 1680) jsou sledem více či méně uzavřených  is l.

⁹⁸ *Catholic Encyclopedia, 1913* [online],  2017, [cit. 26. 2. 2013]. Dostupné z: [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Motet](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Motet)

⁹⁹ STECKER, Karel: *Formy hudebn : rozbor forem s v vahami historickými a literárními (se 400 doklady notovými)*, Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905, s. 64.

¹⁰⁰ JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985, s. 98.

Skladba je určena ke mši, text je však alespoň částečně paraliturgický. Hudebně může být sestavena z árií, recitativů, instrumentálních meziher (sinfonií), ansáblů a sborů.¹⁰¹

Tématem motet je většinou oslava určitého světce (někdy je jméno světce v textu vytečkováno, aby skladba mohla být provedena i při příležitosti oslavy světce jiného) nebo svátku.¹⁰² V tomto konkrétním ledenickém motetu *Regina caeli* je tématem oslava Panny Marie, prosba o přímluvu a dobrořečení Ježíše Krista.

Nejčastěji se vyskytující schéma motet bylo následující: úvodní sbor, který navozuje atmosféru, text uvádí posluchače do děje; recitativ některé z postav krátce charakterizující hlavní postavu a její postoj v určité situaci; árie téže postavy a dalších postav, pokud jsou další postavy přítomny; závěrečný sbor, který je rozdělen na 2 části. V první části je vyjadřován postoj autora a církevního shromáždění k danému tématu, ve 2. části se objevují prvky fugy a fugata a zpívá se většinou jen slovo Aleluja nebo Amen. Někdy se objevuje jako závěrečná sborová část pouhé da capo, zvláště po roce 1720.¹⁰³

Barokní moteto lze považovat za zmenšeninu oratoria. Pravděpodobně se v té době moteta prováděla při mši po evangeliu a to buď místo ofertoria, nebo hned po Credu. Umístění záleželo na rozsahu moteta a na jeho provozních možnostech. Takováto moteta jsou charakteristická i pro klasicismus. V době josefínských a tereziánských reforem byl vyvíjen velký tlak na církevní hudební provoz a tento tlak nejvíce postihl právě moteto, které je ochuzeno o recitativ a kolorатурní árie. Kvůli cecilianské reformě postupně zaniká jak samotný název moteto, tak i paraliturgický text. Ve francouzských a německých oblastech dochází od 19. století k navázání na tradici komponování motet z 15. – 17. století.¹⁰⁴ Od 2. poloviny 19. století je pojem moteto pouze obecným označením duchovní vokální a vokálně instrumentální vícehlasé skladby, která je vhodná k provedení při mši.¹⁰⁵

¹⁰¹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 576.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 576 – 577.

¹⁰⁵ ČERNÝ, Jaromír: *Vícetextová moteta 14. a 15. století*, Praha: Supraphon, 1989, ISBN 80-7058-012-7, s. 3.

VI. ÁRIE

Výraz árie vznikl z italského slova *aria*, což je označení pro vzduch, atmosféru.¹⁰⁶ Jedná se o skladbu pro sólový hlas, většinou obsáhlejšího rozměru s doprovodem orchestrálním. Vyskytuje se hlavně v opeře, oratoriu nebo kantátě, popřípadě slouží i k účelům koncertním.¹⁰⁷ Árie zdomácněla v opeře v 17. století, ale setkali jsme se s ní již dříve v barokní suitě, kde se vyskytovala jako netaneční zpěvná část písňové formy dvoudílné.¹⁰⁸

Stavebně se árie opírala o písňovou formu, obvykle prokomponovanou a značně rozšiřovanou.¹⁰⁹ Nejvíce využívaný formový typ árie je *da capo* árie, třídílná forma ABA, která se definitivně prosadila kolem roku 1700. Árie se rozlišovala na árii duchovní a světskou. V árii duchovní se díl A opakoval doslovně, ve světské árii se první díl opakoval též, ale na rozdíl od árie duchovní byl opakovaný díl bohatě vyzdoben.¹¹⁰ Proti této myšlence se však ohrazuje Stecker, podle něhož „Rozlišování arie v duchovní a světskou nemá nijakých vztahů k formě, týkajíc se výhradně obsahu textu.“¹¹¹

Zpěvní díly byly většinou obklopeny ritornely - instrumentálními identickými úseky, které se opakovaly v úvodu árie, v mezihře mezi jednotlivými díly i v závěru.¹¹² Ritornely takto tmelily celek.¹¹³ Díl B býval většinou v paralelní mollové tónině¹¹⁴ a míval obvykle vzrušenější ráz a evoluční průběh oproti krajním dílům, kde převažoval expoziční typ hudby. Výjimečně se naopak krajní části vyznačovaly brilantní technikou a střední část byla klidnější. Z různých druhů árií můžeme vyzdvihnout árie kolorатурní, kde se může uplatnit zpěvákova bravurní pěvecká technika, dále árie lyrická, která má formálně blízko písní nebo rondy a árie dramatická, psaná většinou volnou fantazijní formou.¹¹⁵

¹⁰⁶ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 44.

¹⁰⁷ STECKER, Karel: *Formy hudební: rozbor forem s úvahami historickými a literárními (se 400 doklady notovými)*, Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905, s. 192.

¹⁰⁸ JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Praha: Panton, 1985, s. 240.

¹⁰⁹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 45.

¹¹⁰ ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*, Praha: Supraphon, 1984, s. 211.

¹¹¹ STECKER, Karel: *Formy hudební: rozbor forem s úvahami historickými a literárními (se 400 doklady notovými)*, Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905, s. 195.

¹¹² ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*, Praha: Supraphon, 1984, s. 211.

¹¹³ KOŠUT, Michal: *Kapitoly z hudebních forem*, Brno: Masarykova univerzita, 2004. ISBN 80-210-3451-3, s. 81.

¹¹⁴ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 45.

¹¹⁵ ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*, Praha: Supraphon, 1984, s. 211.

Árie menších rozměrů, v níž je koloratura velmi omezena, se nazývá *arietta*.¹¹⁶ Zvláštním druhem árie je *cavatina*, která se vyznačuje založením spíše lyrickým než dramatickým.¹¹⁷ Obyčejně vyjadřuje milou vzpomínku či spokojenost. Pro malé árie v komických operách platí označení *chanson* nebo *couplet*.¹¹⁸

VI.1. Árie v Čechách a v české emigraci

VI.1.1. Období klasicismu

Kvůli opožděnému nástupu opery v Čechách se árie zprvu objevovaly hlavně jako součást chrámové hudby. Sólové zpěvy se nacházejí u F. V. Míči v opeře *Lorigine di Jaromeriz in Moravia* v roce 1730 a jsou koncipovány jako ritornel a árie. Árie využívá Míča i ve svých oratoriích a sepolkrech, jsou však bez koloratury a mají prostý ráz. Árie typické pro neapolskou operu seria uplatnil J. A. Benda v singspielech na německé texty s vážnými tématy. Benda komponoval ale i komické singspiely, které obsahují převážně arietty a prosté strofické písně. Mezi další české skladatele reprezentující neapolský typ opery seria patří J. Mysliveček¹¹⁹, jehož árie mívají buď formu *cavatiny* nebo árie *da capo* s bohatou koloraturní kadencí v závěru 1. nebo 2. dílu. Oratoria, v nichž se vyskytují árie třídílné s tematicky kontrastním středním dílem, skládal J. D. Zelenka. Ve vážných operách neapolského typu J. A. Koželuha se objevují árie *da capo* s koloraturou a orchestrálními ritornely. Neapolská třídílná árie se nachází v oratoriích F. X. Brixiho, F. Habermanna, A. Taubnera a Felixe Bendy. Árie s kadicemi a koloraturou jsou přítomny v opeře Oldřich a Božena skladatele Škoupa.¹²⁰

¹¹⁶ STECKER, Karel: *Formy hudební: rozbor forem s úvahami historickými a literárními (se 400 doklady notovými)*, Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905, s. 195.

¹¹⁷ MICHELS, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, ISBN 80-7106-238-3, s. 111

¹¹⁸ JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Praha: Panton, 1985, s. 242.

¹¹⁹ Český skladatel působící v emigraci

¹²⁰ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 45.

VI.1.2. Období romantismu

V období romantismu probíhá v české tvorbě pozvolný rozpad tradiční árie například u B. Smetany. V opeře v Čechách se až do konce 19. století udržuje i strofická píseň (Dvořákův Dimitrij, Rusalka), sólové výstupy koncipuje Dvořák jako ariózo (Dimitrij, Jakobín, kantáta Svatební košile). „Wagnerovskou prokomponovanou deklamací bez uzavřených čísel uvádějí hudební dramata Z. Fibicha. Na tento typ navazuje i O. Ostrčil a J. B. Foerster. U L. Janáčka forma árie mizí - zpívané monology a dialogy melodicky a rytmicky stylizují intonaci mluvené řeči.“ Z českých autorů obnovuje árii např. O. Zich v *Prézetky* a I. Krejčí v *Pozdvižení v Efesu*. Uzavřené sólové výstupy řeší B. Martinů spíše formou písně, např. v *Hlasu lesa* nebo ve *Veselohře na mostě*.¹²¹

VI.2. Dueta a menší ansámby

Árie jsou komponovány i pro více hlasů než pro jeden, zvláště oblíbená je forma dueta. Dueta a menší ansámby mají stejně různotvárnou formu jako sólové zpěvy, jednotlivé party částečně znějí zároveň, částečně se střídají a někdy mají i odlišný text.¹²² Od 17. století se rozšiřovala vedle sólových árií i forma komorního dueta s generálbasovým doprovodem. Obliba těchto duet má v 17. století svou analogii v komorní sonátě pro dvoje housle a continuo. V komorní sonátě i komorním duetu se oba sólové hlasy proplétají v ladných liniích.¹²³

VI.3. Aria in g lednické sbírky

VI.3.1. Hudební analýza árie

Druhou analyzovanou a spartovanou skladbou je Aria in g. Není určena k žádné konkrétní liturgické příležitosti. Po obsahové stránce je ze všech tří skladeb

¹²¹ FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol.: *Slovník české hudební kultury*, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 46.

¹²² ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*, Praha: Supraphon, 1984, s. 211.

¹²³ JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Praha: Panton, 1985, s. 272.

nejrozsáhlejší. Dílo složil pro nás bohužel neznámý skladatel Ant. Prochaska a zkomponoval ho pro tenor, flétnu, dva lesní rohy, dvoje housle a varhany.

Party jsou psány v různých klíčích, pro přehlednost a z praktického hlediska jsme v edici použili pouze klíče houslové a basové. O hlavní melodii árie se dělí tenor společně s flétnou, která je zde brána jako sólový nástroj. Když hraje společné části s tenorem, často melodii tenoru dubluje. Koloratury nejsou přítomny. Housle mají pouze doprovodný charakter, hrají po celou dobu skladby společně s varhanami. Lesní rohy doplňují harmonii. Houslové party jsou středně náročné hlavně kvůli rychlému tempu skladby a častým dvojjzvukům, které se v rychlosti hry špatně doladují. Náročnější je part flétny, ve kterém jsou často rychlé šestnáctinové tóny poskládané do dlouhých běhů – part je velmi melodický a pohybuje se většinou v širokém ambitu.

Flauto	Corni I et II	Tenore	Violino I	Violino II	Organo
g ^{'''} - g [´]	h ^{''} - g [´]	g [´] - fis	d ^{'''} - g	h ^{''} - g	d [´] - G

Obrázek 13 – Rozsah hlasů v Arii.

Rozsah árie je 136 taktů, jedná se o nejdelší námi analyzovanou skladbu. Kompozičně je rozdělena na 4 části společně s předehrou a codou, všechny v neměnném 4/4 taktu s předznamenáním 1# a s tempovým označením *allegretto*. Tonálně se skladba pohybuje v tónině G dur, ale často moduluje do dominantní D dur, například od taktu 40. Hudba je vázána na text, který je nepravidelný a psaný v próze. To vylučuje pravidelnost formy, i když skladatel (kantor) měl tendenci k písňovosti – formě pravidelnější. Harmonie se převážně skládá ze základních harmonických funkcí.

Značení dynamiky je přítomné u houslí a varhan, ale u flétny, lesních rohů a tenoru je znaménko pouze v úvodu skladby, dále se již nevyskytuje.

introdukce	A		
	α	β	γ
	4+4	4+6	8+4
6 taktů	30 t.		

Úvodních šest taktů plní funkci tematické introdukce, z nástrojů hrají lesní rohy, varhany a dublované housle, které připomínají fanfáru. Poté za jednoduchého

doprovodu varhan hrají výraznou rytmickou figuru, která se během skladby u houslí objevuje ještě několikrát. Celkově můžeme říci, že skladba obsahuje figury, které jsou po rytmické stránce dobře zapamatovatelné a výrazné. V celém díle je užito různých rytmických hodnot, od not celých, čtvrt'ových s tečkou až po šestnáctiny. Melodie je prováděna flétnou od taktu 7 do taktu 25, kde za ni melodii převezme tenor a začne zpívat první část textu textu. Díl A končí taktem 35.

Obrázek 14 – Syrrytmičké vedení hlasů mezi prvními a druhými houslemi v terciích a sextách (takt 1-4).

Obrázek 15 – Šestnáctinové noty u flétny jako výraz radosti a lehkosti¹²⁴

mezihra	B			mezihra
	δ	ε	ζ	
3	4+6	4+8	3+4	10
3 taktů	29 t.			10 t.

Po dílu A přichází krátká třítaktová mezihra, po níž nastupuje díl B, ve kterém vokální hlas zpívá další části latinského textu. Zpěvák doprovází převážně housle s continuum, krátce se objevuje i flétna a to v podobě syrrytmičké o sextdecimu výš než tenor (obrázek 11). Výjimečně dublují melodii i první housle. Od taktu 35 se nositelem melodie stává flétna, která s ostatními nástroji dohrává poslední takty v tónině G dur. Čtyřicátým taktem začíná tónina D dur. Hlavní melodii přebírá tenor, kterému místy

¹²⁴ DOLMETSCH, Arnold: *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha: SNKLHU, 1958, s. 209.

flétna „odpovídá“. V taktu 61 se všechny hlasy, kromě lesních rohů a varhan, sjednocují do unisona. K tenoru se na pár taktů často přidávají i housle a hrají s ním stejnou melodii. Díl B končí taktem 78.

Flauto

Corni I et II in D

Tenore

can - ti - cum no - vum,

Obrázek 16 – Flétna i tenor hrají stejnou melodii, flétna hraje o sextdecimu výš.

Flauto

Corni I et II in D

Tenore

vum.

Violino I

Obrázek 17 – Flétna přebírá melodický běh houslí.

Violino I

f *p* *f* *p*

Obrázek 18 – Střídání dynamiky u prvních houslí.

mezihra	c	
	η	θ
8	4+4	3+7
8 taktů	18 t.	

Po krátké mezihře následuje opět hlavní melodie, kterou představuje tenor. V dílu c se flétna částečně o melodii s tenorem dělí. Od taktu 90 do taktu 95 se objevuje harmonicky nejasné místo. Právě po tomto místě nastupuje tónina D dur. Opisovač chvíli druhý křížek tóniny do not psal, ale praxe byla taková, že jakmile se po chvíli hráči cítili v tónině usazení, křížky nepotřebovali. A tak v notách po pár taktech nejsou vyznačeny ani opisovačem. Křížky jsou doplněny a veškeré úpravy jsou zaznamenány v tabulce notačních změn.

Obrázek 19 – Housle I hrají téměř indenticou melodii s vokálním hlasem.

A'				coda
α	β	ι	κ	
4+4	3+4	3+4	3+3	4
28 taktů				4 t.

Taktem 105 nastává částečný návrat dílu A, reprizuje se 15 taktů úvodního dílu. Pasáž ohraničená takty 117-120 představuje harmonicky tvrdé místo. Taktem 126 celé dílo graduje, hrají všechny nástroje až do taktu 130, kdy tenor dozpívá poslední slabiku. Dlouhé notové hodnoty tenoru a flétny a výrazná rytmizace smyčcových nástrojů propůjčují celé závěrečné části oslavný ráz. Árii uzavírá coda zakončená tónickým akordem.

VI.3.2. Text a překlad árie

Text je z drtivé většiny sestaven z žalmových citací a parafrází. Forma zápisu textu se nevyznačuje precizností, slabiky latinských slov nejsou vepsány přesně pod příslušné noty a slova jsou zapsaná většinou bez dělicích pomlček, tudíž bylo někdy obtížné správně v edici slovo rozdělit. Z hlediska sémantiky textu jde o velebení a dobrořečení Boha.

Cantate Dominuo canticum novum,
cantate et exaltate nomen Dei,
cantate et benedicite nomen Domini.
Cantate Domino canticum novum,
laudate et ipsum nomen Domini.
Quia Dominus, quia Dominus, quia
Dominus exaudit preces meas.
Quia Dominus exaudit preces meas.
Cantate Dominuo canticum novum.
Exaudit preces meas Dominus.
Laudabitur nomen ejus, nomen Domini.
Cantate Domino canticum novum,
[: cantate et exultate nomen Domini, :]
nomen Domini, nomen Domini.

Zpívejte Hospodinu píseň novou,
opěvujte a oslavujte jméno Pána,
opěvujte a chvalte jméno Pána.
Zpívejte Hospodinu píseň novou a
chvalte ono jméno Pána.
Protože Pán, protože Pán, protože Pán
vyslyšel mé prosby.
Protože Pán vyslyšel mé prosby.
Zpívejte Hospodinu píseň novou,
Pán vyslyšel mé prosby.
Budiž pochváleno jeho jméno, jméno
Páně. Zpívejte Hospodinu píseň novou,
[: opěvujte a oslavujte jméno Pána, :]
jméno Pána, jméno Pána.

VI.3.3. Popis pramene

Pramen pochází z hudebního fondu lednického kostela, je tvořen pěti listy vloženými do dvoustrany obálky. Na rukopise je vidět opotřebení – ohnuté, zmačkané rohy. Pravé okraje všech partů jsou špinavé – pravděpodobně ohmatané od častého používání. Rukopis má rozměry 26,2 cm x 32, 1 cm. Obálku tvoří dvoulist notového papíru a z vnitřní strany je v ní zapsán part prvních houslí. Do světle modrých listů papíru je psáno černým inkoustem, který na mnoha místech vybledl v hnědou barvu. V pravém horním rohu titulní strany se nachází signatura skladby. Ta je psána jiným, neozdobným stylem písma a proto se můžeme domnívat, že byla dopsána jednak později a jednak jinou osobou než osobou opisovače. Velice zdobeným písmem je nadepsán název skladby Aria, především počáteční písmeno A. Následují pod sebou





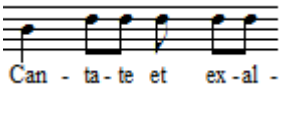
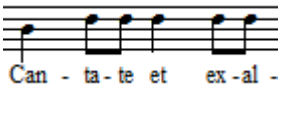


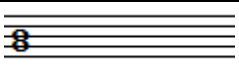

zapsané vokální a instrumentální hlasy s ozdobeným prvním písmenem a jméno autora. Autorem je Ant. Procháska, křestním jménem patrně Anton, Antonius nebo Antonín. Bohužel o tomto autorovi není žádná zmínka ani v ledenické obecní kronice, farní kronice ani v kronice školní. Jednalo se ale s velkou pravděpodobností o vesnického kantora.

Nápisy na obálce: *[stará signatura:] Č. 37 inv. kostelní / Aria in g / a / Tenore et Flauto Solo / Violino 1mo et 2do / Corno 1mo et 2do / con / Organo / Ant. Prochaska / 1840*

Na jednotlivých partech (rozepsaných pro Tenore, Flauto solo, Violino primo, Violino Secondo, Corno primo, Corno secondo a Organo) najdeme vždy vlevo nahoře u předznamenání tempová označení skladby *Allegretto*. Na konci partů většiny hlasů je napsáno „*Fine. A. Prochaska 1840*“. U této jediné skladby je rok vzniku skladby znám. Autograf či jiný opis skladby není znám. Exemplář ledenické *Arie in g* je v současné době uložen u doc. Martina Horyny z Jihočeské univerzity.

VI.3.4. Kritické poznámky

Celý rukopis není příliš přehledný a dobře čitelný, zejména v partu flétny, která má rozsah až do tónu g''' ; pomocné linky nad notovou osnovou jsou nejednotně a někdy i nedbale načrtnuté. Setkáváme se zde i s problémem špatně spočítaných dob v taktu, konkrétně v taktu 50 u tenoru, v taktu 116 u tenoru a v taktu 134 u varhan. Velkou překážkou ve spartaci této skladby bylo špatné vypočítání taktů v pauzách opisovačem. Celá árie je tvořena 136 takty, lesní rohy jich mají v rukopisu jen 135, závěr skladby je tedy nejednotný, protože všechny ostatní nástroje 136. taktem končí. Lesní rohy mají u taktu 135 korunu, možná tím bylo míněno, že mají držet tóny z taktu 135 až do závěrečného 136. taktu.

hlas	číslo taktu/pořadí znaku	v rukopise původně	v edici opraveno na
Flauto	8		
Tenore	50		
Tenore	116		
Organo	134		
Corno	135		
Corno	13/3	g''	a''
Violino primo	32/1	a'	ais'
Tenore	35/6	g'	a'
Violino secondo	43/2	c'	cis'
Organo	48/1	c'	cis'
Organo	48/3	c'	cis'
Violino secondo	49/4	dis'	d'
Tenore	60/1 Opraveno již v rukopise opisovačem	e'	d'
Violino secondo	89/1	c'	cis'
Violino secondo	89/5	c'	cis'
Violino primo	95/5	c'''	cis'''
Violino primo	96/5	c'''	cis'''
Violino secondo	96/2	c''	cis''
Violino primo	99/2	c'''	cis'''
Organo	99 Platí pro celý takt	c	cis
Organo	101 Platí pro celý takt	c	cis
Organo	103 Platí pro celý takt	c	cis

Obrázek 20 – Notiční změny v Arii.

VI.4. Duetto ledenické sbírky

VI.4.1. Hudební rozbor dueta

Poslední skladba je komponována pro dva basy, dvoje housle, dva lesní rohy a varhany. Housle a varhany hrají po celou dobu skladby, lesní rohy mají pouze doprovodný charakter, tvoří pouhou akordickou výplň a nekonkurují vokálním hlasům. Nositelem melodie je první a druhý bas, většinu skladby spolu zpívají paralelně, druhý bas o tercii níž. Koloratura není přítomna. V některých částech skladby se o melodii dělí a navazují „dialog“. Vokální hlasy nejsou bohaté na hudebně rétorické figury. Pokud nezpívá první ani druhý hlas, první housle přebírají hlavní melodii. Díky tomu je zde rozdíl v náročnosti houslových partů, první housle hrají většinou rychlé melodické běhy, druhé housle převážně dvojzvuky, často s prázdnými strunami.

Corni I et II	Basso I	Basso II	Violino I	Violino II	Organo
g''- es'	f'- B	c'- B	es'''- g	es''- g	h - E

Obrázek 21 – Rozsah hlasů Dueta.

Duetto čítá 93 taktů, můžeme ho rozdělit na 3 díly s introdukcí a codou a s opakováním dílu prvního, tzn. forma ABCA'. Všechny části jsou v neměnném 4/4 taktu s předznamenáním 3b. Celá skladba je tedy ukotvena v tónině Es dur s jedinou modulací do dominantní B dur s blízkým návratem do tóniny původní. Harmonicky je skladba ze všech tří skladeb nejprostší a nejjednodušší, objevují se zde převážně základní funkce, které se často nestřídají.

introdukce	A		m	B		m	C		m	A'		coda
	α	β		γ	δ		ε	ζ		α'	β'	
	4+4	4		4+4	4+8		4+4	4	11	4+4	4+4	
3 takty	12 t.		7 t.	20 t.		8 t.	12 t.		11 t.	16 t.		4 t.

Obrázek 22 – Formové schéma Duetta.

Skladbu zahajuje třítaktová předehra se slavnostní rytmikou hraná houslemi, lesními rohy a varhanami. Po předehře nastupuje první bas, který začíná zpívat hlavní téma skladby. Se zpěvem hrají housle a lesní rohy. Hrají pouze na lehké doby, což vytváří výraznou rytmickou figuru, používanou ve skladbě ještě několikrát. Melodie obsahuje množství teček a pomlk, to podle A. Dolmetscheho¹²⁵ dodává hudbě majestátnost a uchvacující energii. Po dílu A nastupuje krátká mezihra s výraznou melodií u prvních houslí.

Comi I et II in D

Basso I

Basso II

O Do - mi - ne, ex - au - dí me, ex - au - dí vo - cem me - am, O

Obrázek 23 – Důraz na důležitost slov díky pomlčkám.

I et II in D

Basso I

Basso II

Violino I

Violino II

Organo

am

f

Obrázek 24 – Melodické téma u prvních houslí.

¹²⁵ DOLMETSCH, Arnold: *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha: SNKLHU, 1958, s. 36.

Obrázek 25 – Unisono prvních a druhých houslí trvá až do začátku dílu B.

V dílu B se objeví oba vokální hlasy, které spolu v předvětí α a závětí γ zpívají unisono, druhý hlas o tercii níž. V periodě δ si první bas s druhým začnou „odpovídat“. Poté nastupuje opět houslová mezihra, která uvádí dominantní tóninu B dur.

Obrázek 26 – Skokové střídání dynamiky u druhých houslí.

Díl C začíná taktem 51, kdy zpívá první bas, ke kterému se po třech taktech přidává bas druhý. Zpívají unisono s terciovým rozdílem. Po dozpívání fráze je melodie svěřena prvním houslím, které zahajují i díl A', kde hrají úvodní melodii úvodního dílu A. Navracíme se i do původní tóniny Es dur. Housle tedy hrají předvětí α' , závětí dozpívá druhý bas, který bez prvního basu zpívá i závěrečnou periodu β' . Po poslední větě přichází čtyřtaktová coda, kde varhany drží v prodlevě basu tóniku.

Obrázek 27 – Doprovod houslí a lesních rohů na lehké době.

VI.4.2. Text a překlad

O Domine, exaudi me, exaudi vocem meam, o Domine, exaudi me, exaudi vocem meam, exaudi me, o Domine, exaudi vocem meam.

Exaudi me, o Jesu nate in altari reclinate, exaudi me.

Deus magne, exaudi me, svavis agne,

[: o Potestas, quid non praestas, :]

o Majestas, quid non praestas, o Potestas, quid non praestas, o Majestas Domini, quid non praestas homini.

Quia persecutus est inimicus animam meam, extendi manus ad te, Domine, et exaudisti me, exaudisti me, o Domine. Exaudi me, o Domine. O Domine exaudi me exaudi preces meas, exaudi preces nostras.

Ó Pane, vyslyš mě, vyslyš můj hlas, ó Pane, vyslyš mě, vyslyš můj hlas, vyslyš, ó Pane, vyslyš můj hlas.

Vyslyš mě, ó Ježíši zrozený a položený na oltář, vyslyš mě.

Veliký Bože, vyslyš mě, líbezný beránku, [: ó Vládce, cožpak nečiníš dosti, :] ó Veličenstvo, cožpak nečiníš dosti o Vládce, cožpak nečiníš dosti, ó vznešený Pane, cožpak nečiníš dosti člověku.

Protože nepřítel pronásledoval mou duši, vztáhl jsem ruce k Tobě, Pane a tys mě vyslyšel, vyslyšel jsi mě ó Pane. Vyslyš mě ó Pane. Ó Pane, vyslyš mé prosby, vyslyš naše prosby.

Hudba je vázána na latinský text, který je psaný v próze a je nepravidelný. Ze sémantického hlediska se jedná o prosbu o vyslyšení u Boha a jeho dobrořečení.

VI.4.3. Popis pramene

Pramen pochází z hudebního fondu lednického kostela. Je kompletní a je v celkem zachovalém stavu, ale znaky opotřebení na něm vidět jsou – natrhlá dvoustrana obálky, ohmatané kraje partů. Rukopis má rozměr 31,8 cm x 25 cm. Obálku tvoří světle béžový notový papír, do kterého je z vnitřní strany zapsán part varhan. Do pramene je psáno černým inkoustem, který postupem času na některých užších tazích vybledl do hnědé barvy. V pravém horním rohu titulní strany vidíme signaturu skladby. Ta je psána černým inkoustem a jiným, neozdobným stylem písma, proto se můžeme domnívat, že byla dopsána jednak později a jednak jinou osobou než osobou opisovače. Velice zdobným písmem je nadepsán název skladby *Duetto*, především počáteční písmeno D. Následují pod sebou zapsané vokální a instrumentální hlasy s ozdobným prvním písmenem, a jméno autora. Autorem je Ant. Prochaska jako u druhé analyzované skladby *Aria*. Celý pramen je psán i stejným písmem jako *Aria*, jednalo se tedy pravděpodobně o stejného opisovače. Opisovač používal hojně v této i předchozí skladbě značky pro opakování taktu, patrně kvůli zjednodušení opisování.

Nápisy na obálce: *[stará signatura:] č. 23 inv. kostelní / Duetto / a / Basso Imo et 2do / Violino Imo et 2do / Corno Imo et 2do in Es / con / Organo. / Ant. Prochaska.*

Na jednotlivých partech (rozepsaných pro basso primo, basso secondo, violino primo, violino secondo, corno primo, corno secondo a organo) najdeme vždy vlevo nahoře u předznamenání tempová označení skladby *Allo mod^o*. Zkráceně *Allegro moderato*. Party jsou vloženy do dvojlistu obálky. Obsah pramene je tedy tvořen šesti nečíslovanými a samostatnými listy. Part lesních rohů a druhého basu je na jiných, menších a jinak barevných papírech. Na konci většiny hlasů je napsáno „*Fine. A. Prochaska*“. Všechny party i obálka je psána jedním druhem písma, pravděpodobně skladbu opisoval jediný opisovač. Exemplář *Duetta*, nalezeného na kůru kostela v Ledenicích, je v současné době uložen u doc. Martina Horyny z Jihočeské univerzity.

VI.4.4. Kritické poznámky

Ze všech tří skladeb byla tato náročná na přepis nejméně. Chyb obsahoval rukopis velmi málo, jednalo se o drobnosti. Chyby jsou v edici odstraněny a veškeré úpravy jsou uvedeny v tabulce notačních změn.

hlas	číslo taktu/pořadí znaku	v rukopise původně	v edici opraveno na
Basso primo	36/5	a	as
Basso primo	38/5	a	as
Basso primo	59/2	as	a
Basso primo	59/3	as	a
Basso primo	59/4	as	a
Violino secondo	68/8	as	a
Violino primo	69/7	as''	a''
Violino primo	69/9	as''	a''
Violino primo	71/7	as''	a''
Violino primo	71/9	as''	a''
Violino secondo	72/1	as'	a'
Violino secondo	72/2	as'	a'
Violino secondo	72/3	as'	a'

Obrázek 28 – Notační změny v Duetto.

VII. ZÁVĚR

Předkládaná bakalářská práce podává částečný náhled na provozovanou hudbu v kostele sv. Vavřince v Ledenicích. Dále nabízí analýzu vybraných skladeb přeepsaných z původních rukopisů do moderní partitury. Pro lepší přehlednost jsou hudební analýzy doplněny notovými ukázkami. Zde v závěru je příhodné uvést stručnou komparaci všech tří děl.

Z harmonického hlediska jsou si nejvíce podobné skladby dvě a tři. Využívají převážně základní harmonické funkce a jsou silně ukotvené ve své výchozí tónině. Obě skladby jsou dílem autora Ant. Prochasky, podobnost rozsahu, formy a harmonie tedy není žádným překvapením. Můžeme říci, že obě Prochaskovy skladby byly komponovány podle ustáleného stylu autora. Naproti těmto skladbám stojí čtyřhlasé moteto *Regina caeli*, které se vyznačuje jinými kompozičními prostředky. Tato sborová skladba vyniká hustou harmonickou složkou.

Co se týče melodické a rytmické stránky, jsou skladby od Prochasky zajímavější. Party houslí a flétny se vyznačují melodičností a pohybují se často v širokém rozsahu. Rytmické motivy jsou výrazné, dají se lehce zapamatovat. Díla využívají rozličných rytmických hodnot (od not celých, před čtvrtové s tečkou až po šestnáctiny). Kontrastem k Prochaskovým skladbám je *Regina caeli*, která obsahuje ve všech partech převážně jen osminové doby.

Ke společným rysům skladeb patří forma da Capo s návraty úvodních dílů. Díla nejsou vnitřně periodická díky textu, který je nepravidelný a psaný v próze. Nejvíce pravidelné vnitřní členění má mariánská antifona *Regina caeli*.

Skladatelská kantorská činnost je velmi rozsáhlá, prozkoumaná byla zatím pouze z části. Nezpracované fondy v archivech nebo v kostelních sbírkách v sobě mohou skrývat množství zajímavé hudby, která čeká na objevení. Zde se otvírá možnost studentům hudebních oborů. Ti by mohli, prostřednictvím svých diplomových prací, tuto hudební oblast postupně zmapovat.

VIII. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

VIII.1. Literatura

AXMAN, Emil. *Morava v české hudbě 19. století*. V Praze: Nákladem Matice české, 1920. 168 s. Novočeská biblioteka; č. 35. Spisů musejních číslo 180.

BÁRTOVÁ, Jindřiška, ZOUHAROVÁ, Věra a SCHNIERER, Miloš. *Dějiny hudby*. Vyd. 3., upr. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1995. 187 s. ISBN 80-7040-131-1.

BERKOVEC, Jiří. *Jakub Jan Ryba*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 1995. 172 s., [16] s. il. a faksimile. Musica. ISBN 80-85787-97-0.

BERKOVEC, Jiří. *Slavný ouřad učitelský: kapitoly o kantorech a jejich hudbě*. Vyd. 1. Příbram: Městský úřad, 2001. 175 s. ISBN 80-238-7750-X.

BERKOVEC, Jiří. *V hudbě život Čechů*. Praha: Čs. strana socialist., 1984. 160 s. Stranická knihovnička ČSS; sv. 25.

BERKOVEC, Jiří. *České pastorely*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987. 297 s.

CARDINI, Franco. *František z Assisi*. Překlad Vítězslav Pavlík. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1998. 231 s. ISBN 80-7021-290-X.

CUKR, Jiří. *Pohled na události let 1900–1950 v městysi Ledenice na základě komparace zápisů v obecních, farních a školních kronikách*. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2010. 104 st.

ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*. 5., přehlednuté a dopl. vyd., v Pantonu 3. Praha: Panton, 1974. 527 s., [32] s. obr. příl.

ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. 2., dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 483 s., [32] s. obr. příl. ISBN 80-7058-163-8.

ČERNÝ, Jaromír, ed. *Vícetextová moteta: 14. a 15. století*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 1 partitura (XXXIV, 137 s.). Thesaurus Musicae Bohemiae. Seria A, Hudba gotiky a renesance. ISBN 80-7058-012-7.

DOLMETSCH, Arnold a ŠETKOVÁ, Dana, ed. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Překlad Dana Šetková. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1958. 209 s.

FUKAČ, VYSLOUŽIL a kol. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

GREGOR, Vladimír. *Dějiny české a slovenské hudby pro posluchače pedagogických fakult*. 2. vyd. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1983. 252 s., [15] s. not.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2010. 309 s. Musica viva. ISBN 978-80-87258-28-6.

HORYNA, Martin. *Česká reformace a hudba. Studie o bohoslužebném zpěvu českých nekatolických církví v období 1420–1620*. Časopis Hudební věda 48, č. 1. ISSN 0018-7003. 2011.

JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. 6., přeprac. vyd. (v Pantonu 1. vyd.). Praha: Panton, 1985. 405 s.

KOBLASA, Pavel. *Ledenice: jak je neznáme*. České Budějovice: Historicko-vlastivědný spolek, 2001. 33 s.

KOŠUT, Michal. *Kapitoly z hudebních forem*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013. 88 s. ISBN 978-80-210-6403-4.

KOVÁŘ, Daniel a KOBLASA, Pavel. *Kraj trojí tváře: Borovany, Lednice, Trhové Sviny, Horní Stropnice, Nové Hrady, Žár, Žumberk, Jilovice, Olešnice, Slavče*. České Budějovice: Sdružení obcí, [1998]. 50 s. ISBN 80-238-3992-6.

KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. 1. vyd. Praha: Libri, 1996-2011. 8 sv. ISBN 80-85983-12-5.

KYPTA, Jan Evangelista a PERNICA, Bohuslav, ed. *Deník Jana [Evangelisty] Kypty, opsaný synem jeho Bernardem*. [1. vyd.]. V Praze: Topičova edice, 1940. 186 s.

METELKA, Věnceslav a JECH, Jaromír, ed. *Ze života zapadlého vlastence*. Vyd. 2., zrevidované a rozš. (Ve Vyšehradě 1.). Praha: Vyšehrad, 1982. 408 s.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 611 s. Encyklopedický atlas. ISBN 80-7106-238-3.

MICHL, Jakub. *Johann Alois Lamb – život a dílo vrchlabského kantora*. Časopis Hudební věda 51, č. 3-4. ISSN 0018-7003. 2013.

MOKRÁ, Marie. *Hudba žďárského cisterciáckého kláštera*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, pedagogická fakulta. Brno, 2013.

NĚMCOVÁ, Zuzana. *Čeští františkáni v době komunismu*. Diplomová práce. Jihočeská univerzita. České Budějovice, 2008.

NĚMEČEK, Jan. *Zpěvy XVII. a XVIII. století*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 255 s. Zpěvem k srdci; 45.

NOVÁKOVÁ, Klára. *Tomáš Norbert Koutník REGINA COELI*. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno, 2008.

OURODOVÁ-HRONKOVÁ, Ludmila. *Kostel svatého Vavřince a kaple ve farnosti Lednice: průvodce*. Římskokatolická farnost Lednice, 2008. 40 s. ISBN 978-80-254-2244-1.

RYCHNOVSKÁ, Lucie. *Analýza česky psané korespondence Bedřicha Smetany*. Disertační práce. Masarykova univerzita. Brno, 2015.

SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.

STECKER, Karel. *Formy hudební: rozbor forem s úvahami historickými a literárními: (se 400 doklady notovými)*. Mladá Boleslav: Karel Vačlena, 1905. 479 s.

TOMAŠTÍK, Eduard. *Giovanni Battista Alouisi – život a dílo*. Disertační práce. Masarykova univerzita. Brno, 2012.

TROJAN, Jan. *Kantoři na Moravě a ve Slezsku v 17.-19. století: jejich sociální postavení, společenská funkce a význam ve vývoji národní hudební kultury*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000. 671 s. Prameny k dějinám a kultuře Moravy; č. 6. ISBN 80-7275-006-2.

URBAN, František. *Sondy do české středověké mariologie. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycan*. Disertační práce. Univerzita Palackého. Olomouc, 2012.

WINTER, Zikmund. *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. století: kulturně-historický obraz*. V Praze: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1901. 821 s. Spisy musejní; č. 168.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006. 256 s. ISBN 80-86385-33-7.

VIII.2. Internetové zdroje

Historie Ledenic [online], ©2017, [cit. 10. 4. 2017]. Dostupné z: [http://www.ledenice.cz/index.php?oid=325431](http://www ledenice.cz/index.php?oid=325431)

Chorál po tridentském koncilu [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/choral-po-tridentskem-koncilu.html>

Prayers to the Blessed Virgin Mary [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.ewtn.com/faith/teachings/maryd6b.htm>

Zdeněk Nejedlý [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_nejedlyz_01.php

Kompletář [online], ©2017, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.liturgie.cz/liturgie-hodin/kompletar/>

Online Breviář, mobilní aplikace, Arcibiskupství pražské, ©2012, [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <https://lh.kbs.sk/cz/index.htm>

Regina Caeli Queen of Heaven [online], ©2017, [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/ReginaCaeli.html>

Catholic Encyclopedia, 1913 [online], ©2017, [cit. 26. 2. 2013]. Dostupné z: [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Motet](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Motet)

VIII.3. Prameny

LINHA, Math.: *Regina caeli*, inv. č. 48.

PROCHASKA, Ant.: *Aria in g*, inv. č. 37.

PROCHASKA, Ant.: *Duetto*, inv. č. 23.

DIVIŠ, Jindřich: *Paměti městyse Ledenice*, rukopis, uloženo v SOKA České Budějovice.

Inventář kostelní na kůru kostela v Ledenicích.

Školní kronika Ledenice, č. 2, uloženo v SOKA České Budějovice.

IX. OBSAH EDICE

1	Regina caeli	1
2	Cantate Domino	9
3	O Domine	25