



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

Diplomová práce

Tři figurální kompozice litanií z 18. a 19. století

Vypracovala: Bc. Jana Hochmanová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D.

České Budějovice 2023

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem 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 diplomové 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.

V Českých Budějovicích dne 17. dubna 2023

Bc. Jana Hochmanová

Abstrakt

Tématem diplomové práce jsou tři figurální kompozice litaní z druhé poloviny 18. a z první poloviny 19. století, které se dochovaly v Českém Krumlově ve dvou různých fondech. Z kůru kostela svatého Víta pocházejí dva rukopisy, které obsahují litanie k sv. Janu Nepomuckému, z nichž jedny napsal rakouský skladatel Tobias Gsur (1724-1796) a druhé českobudějovický regenschori Jan Nepomuk Vocet (1777-1843). Třetí skladba je součástí tištěné sbírky *Encomia Mariano-Lauretana* od skladatele Johanna Antona Kobricha (1714-1791), která vyšla v Augsburgu v roce 1762 a obsahuje deset kompozic loretánských litaní. Sbíрка se dochovala ve fondu minoritského konventu v Českém Krumlově. Součástí práce jsou kapitoly týkající se fenoménu litaní a zejména litaní k sv. Janu Nepomuckému. Skladby jsou k dispozici v digitálně vysázené partituře. Edice všech skladeb je doplněna kritickými poznámkami, popisy pramenů, analýzami skladeb, edicemi zhudebněných textů a jejich překladů a životopisnými medailony autorů.

Klíčová slova

Litanie, loretánské litanie, litanie k sv. Janu Nepomuckému, Johann Anton Kobrich, Tobias Gsur, Jan Nepomuk Vocet, *Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae*, II. *Lytania Lauretana*, *Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.*, *Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C*

Abstract

The topic of the diploma thesis consists of three figurative litany compositions from the second half of 18th and the first half of 19th century. These remained preserved in two different places in Český Krumlov. Two manuscripts which contain litanies to st. Jan Nepomucký come from the church of st. Vitus. One of the litanies was written by Austrian composer Tobias Gsur (1724-1796) and the other by a choirmaster from České Budějovice Jan Nepomuk Vocet (1777-1791). The third litany is a part of a printed collection called *Encomia Mariano-Lauretana* by Johann Anton Koberich (1714-1791) which consists of ten compositions of Loreto litanies and was published in 1762 in Augsburg. The collection has been preserved in the repository of Minorite Convent in Český Krumlov. The thesis also includes chapters containing information about the phenomenon of litanies, especially focused on the litanies to st. Jan Nepomucký. The pieces are accessible in digitally arranged score and were furtherly commented on and completed with critical notes, descriptions of the sources, analyses of the pieces, editions of lyrics and its translations and biographies of the composers.

Key words

Litany, Litany of Loreto, Litany to St. John of Nepomucene, Johann Anton Koberich, Tobias Gsur, Jan Nepomuk Vocet, *Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae*, II. *Lytania Lauretana*, *Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.*, *Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C*

Poděkování

Za odbornou pomoc, zapůjčení literatury, cenné rady a překlady latinských textů, které mi při psaní diplomové práce poskytoval, bych ráda poděkovala doc. PhDr. Martinu Horynovi Ph.D., mému vedoucímu práce. Dále bych ráda vyjádřila vděčnost všem lidem, kteří mne podporovali a byli mi oporou během realizace této práce.

Obsah

Úvod.....	1
1 Období baroka.....	2
1.1 Všeobecně	2
1.2 Barokní hudební sloh	3
1.3 Období baroka u nás.....	5
2 Období klasicismu	9
2.1 Proměny kulturního života	9
2.2 Hudba klasicismu	10
2.3 Období klasicismu u nás	11
3 Litanie	16
3.1 Základní charakteristika litanie	16
3.2 Historie modlitby litanie	17
3.3 Loretánské litanie	19
3.4 Loretánské litanie v českých zemích.....	21
3.5 In Honorem B. Mariae Virginis – Litaniae Lauretanae – části	21
3.6 Život, mučení a smrt, úcta ke sv. Janu Nepomuckému.....	22
3.7 Litanie k sv. Janu Nepomuckému	26
4 Životy skladatelů.....	29
4.1 Johann Anton Koberich (1714-1791)	29
4.2 Tobias Gsur (1724-1794)	31
4.3 Jan Nepomuk Vocet (1777-1843)	32
5 Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae, II. Lytania Lauretana – Johann Anton Koberich	34
5.1 Popis pramene	34
5.2 Analýza skladby	35
5.3 Text a překlad.....	41
5.4 Poznámky k partituře	44
5.5 Kritické poznámky	45
6 Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D. – Tobias Gsur	47
6.1 Popis pramene	47
6.2 Analýza skladby	49

6.3	Text a překlad.....	54
6.4	Poznámky k partituře	57
6.5	Kritické poznámky	58
7	Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C – Jan Nepomuk Vocet.....	62
7.1	Popis pramene	62
7.2	Analýza skladby	63
7.3	Text a překlad.....	67
7.4	Poznámky k partituře	69
7.5	Kritické poznámky	70
8	Srovnání analyzovaných litaní.....	75
	Závěr	76
	Seznam použitých zdrojů.....	77
	Prameny	77
	Literatura.....	77
	Internetové zdroje	79
	Přílohy.....	82
	Obrázkové přílohy	82
	Notové přílohy	88

Úvod

V rámci mé diplomové práce jsem zvolila tři vybrané zhudebněné litanie od tří hudebních skladatelů, konkrétně Johanna Antona Kobricha, Tobiase Gsura a Jana Nepomuka Vocta. Všichni tři skladatelé mají společné to, že jejich litanie byly nalezeny v chrámové sbírce kostela sv. Víta a minoritského konventu v Českém Krumlově jako manuskripty nebo staré nototisky. Hlavním cílem této diplomové práce je digitalizace spartací daných skladeb z vokálních a instrumentálních hlasů, popis pramenů, analýza skladeb a kritické poznámky k partiturám.

V prvních dvou kapitolách práce čtenáře seznámím s tehdejšími obdobím baroka a klasicismu, společenskými poměry a chrámovým hudebním provozem.

V třetí kapitole se více zaměřuji na téma litaní, a to na základní charakteristiky a historii těchto modliteb. Dále se věnuji detailnějšímu popisu loretánských litaní (také označovaných jako mariánské) a litaní k svatému Janu Nepomuckému, které jsou zhudebněné v těchto vybraných skladbách.

Ve čtvrté kapitole se věnuji životům jednotlivých skladatelů, kteří zkomponovali vybrané litanie. Představím jejich biografie, vzdělání, místa působení a vlivy, které ovlivnily jejich tvorbu.

V páté, šesté a sedmé kapitole se zaměřuji na podrobnou analýzu jednotlivých vybraných zhudebněných litaní, a to jak z hlediska jejich struktury, harmonie a rytmu, tak i z hlediska použitých hudebních nástrojů a vokálních partií.

V osmé kapitole shrnuji a porovnávám všechny vybrané litanie, s důrazem na jejich společné prvky a rozdíly v provedení.

V přílohách práce jsou obsaženy obrázkové a notové přílohy. V obrázkové části jsou zahrnuty fotografie titulních stran a ukázky notových částí. Druhá část příloh obsahuje digitální partitury tří vybraných zhudebněných litaní.

1 Období baroka

1.1 Všeobecně

Období spadající přibližně mezi léta 1590 a 1750 se v rámci dějin hudby označuje jako baroko. Je však hned na začátek nutné upozornit na velké regionální rozdíly pro hudební kultury evropského kontinentu. Až kolem roku 1710 existují a uplatňují se všechny hudební formy, které v době baroka vznikly. Termín baroko se pro hudební dějiny začal užívat od počátku 20. století, kdy se pojem přejal z dějin umění.¹

V 17. století došlo ke *třicetileté válce* (1618-1648), šlo o spor mezi katolickými zeměmi v čele s rakouskými Habsburky a protestantskými zeměmi (např. Nizozemím, Švédskem, Saskem, Branibory).² Celé 17. století pokračuje církev v protireformaci (= rekatolizaci) katolických zemí. Rekatolizace se zaměřovala na odmítání náboženských reformních hnutí; její počátek je spojen s *Tridentským koncilem*. Nastala doba upevňování katolické dogmatiky, užívání i středověkých metod fyzického a duchovního násilí, zavedení tvrdé cenzury, vydávání seznamů zakázaných knih, zamezení kritiky a jejího šíření. Velmi dobře si v protireformaci vedl především řád jezuitů.³ Důsledkem náboženského rozdělení Evropy na katolické a protestantské země vznikly i odlišné životní styly, které se promítly též do kultury hudební. V českých zemích, kde byla protireformace vnucována, se nadále prosazoval „*latinský universalismus, působící proti vznikajícímu národnímu slohu v hudbě*.“⁴

Státní forma v českých zemích byla absolutní monarchie, v níž vládli Habsburkové. Kult panovníka byl silný i co se týče náboženských pravomocí. Panovníci projevovali své mimořádné bohatství několika způsoby, kupříkladu velkým počtem dvořanů, služebníků, stavěním reprezentativních sídel, zahrad, parků atd. Pro umění to znamenalo výstavby divadelních budov, v nichž se soustřeďovaly soubory profesionálních pěvců a instrumentalistů, což se považovalo za vrchol „*profesionální hudebnické dráhy*“. Pozadu v tomto ohledu však nezůstala vyšší šlechta, která si soubory

¹ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 185

² TAMTÉŽ, s. 186

³ TAMTÉŽ, s. 186

⁴ TAMTÉŽ, s. 188

hudebníků najímala. Pro hudebníky vedla možnost stálého povolání ke zlepšování hráčské úrovně, pro pěvce ke zdokonalení pěveckých dovedností.⁵

Církev, především katolická, těžila ze všech hudebních forem, které období baroka nabízelo. Uměleckému vývoji se již přestala bránit, a naopak jej využívala ve svůj prospěch. Záměrem bylo především útočit na smysly, kdy chrám měl evokovat prostředí božského ráje, sošky andělíčků poseté po varhanní skříni připomínat andělský kůr. Hudební produkce měla v chrámech důležité postavení, jelikož byla nenásilným důvodem k návštěvě. Církev v době baroka pořádala také procesí, bohoslužby u mariánských a morových sloupů a masové návštěvy poutních míst. Tyto akce byly zaměřeny na širokou veřejnost především proto, aby se věřící nevěnovali jiným než náboženským aktivitám.⁶

Hudební činnost lidových vrstev podporovala církev nebo světská moc pouze v případech, kdy i jim mohla sloužit. Platilo to například při „*najímání lidových hudebníků, vydávání náboženských zpěvníků apod.*“.⁷ Lidová tvorba nadále přežívala díky ústní (nenotované) tradici hlavně v zemědělských oblastech.⁸

Hlavními hudebními institucemi v době baroka byly dvory, kostely (včetně úřadu kantora), města (s vlastními městskými hudebníky), školy (s chlapeckými pěveckými sbory), měšťanské komorní orchestry a operní scény.⁹

1.2 Barokní hudební sloh

Období hudebního baroka přineslo několik důležitých novinek: jedná se o prosazení *dur-mollového tonálního citění*, zavedení *generálního basu* či moderní systém taktů. V době, kdy se začala uplatňovat dur-mollová tonalita, postupně nahradila starší církevní tóniny.¹⁰

Nově se v hudbě začalo opírat o základní tón, přičemž tónický kvintakord a hlavní tónina se staly klidovým centrem hudební věty, od něhož se hudební proud může v různé míře vzdalovat a opět se k němu vracet. Stavba hudebních vět se pak opírala o tři hlavní

⁵ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 188-189

⁶ TAMTÉŽ, s. 190

⁷ TAMTÉŽ, s. 190

⁸ TAMTÉŽ, s. 191

⁹ MICHELS, Ulrich, *Encyklopedický atlas hudby*. Lidové noviny, 2000, s. 267

¹⁰ TAMTÉŽ, s. 273

harmonické funkce - tóniku, dominantu a subdominantu. Pro navození silnějšího pocitu napětí byly používány čtyřzvuky, včetně dominantního a zmenšeného septakordu a jejich obrátů. Tyto akordy působily účinně také jako součásti kadencí, například v případě D⁷-T.¹¹

Další významnou proměnou bylo zavedení tzv. *generálního basu*, známého také jako *basso continuo*. Tento kontinuální bas doplňoval notový zápis číselnými údaji, které určovaly, jaké další tóny harmonie mají na daném místě zaznít. Pokud u noty nebylo uvedeno žádné číslo, měl být k notovanému tónu hrán kvintakord. Další harmonie byly specifikovány několika číslicemi nad sebou, přičemž posuvky označovaly chromatické změny a podobné úpravy.¹² Dalo by se říci, že šlo o druh hudebního těsnopisu. Pro varhaníky a cembalisty byla teoretická i praktická znalost *generál basu* v době baroka nutností. Tato zběhlost byla vyžadována až do 19. století.

V melodice byl nejdůležitější především vrchní hlas, jehož hlasovým partnerem byl bas, střední hlasy se upozadily a využívaly se především pro harmonickou výplň.¹³ V údobí baroka vznikla celá řada melodických ozdob (ornamentika, např. opora), což bylo důležité zejména u některých hudebních nástrojů (cembalo) a „*sólových vokálních partů*“. Hudebníci chápali skladatelův zápis spíše jako hudební kostru skladby, a tak ji často obohacovali velkým množstvím ozdob, což ne vždy vedlo k užitku.¹⁴

V souvislosti pravidelné pulzace a přízvuků došlo ke vzniku nového chápání hudebního tempa. Skladatelé proto začali se začátkem 17. století předepisovat k notám tempová slovní označení, která sloužila i k označení nálad skladby („*př. Allegro = vesele, largo = široce atd.*“). V Itálii se objevily nejstarší známé tempové údaje, a to v následujícím pořadí: „*allegro (r. 1596) – largo (1601) – adagio (1610) – presto (1611) – grave (1611) – lento (1619) – andante (1687) – allegretto (18. století) atd.*“¹⁵

Do chrámové hudby se dostala „*monodie, koncertantní princip i virtuosní sólové árie*“, stejně jako „*samostatné instrumentální skladby*“. Tuto změnu vysvětluje především náboženský postoj lidí v době porenasance, kteří tíhli k okázalým slavnostem a smyslově poutavým vnějškovým formám ve svých náboženských projevech. Církev využila této situace v rámci protireformačních akcí, například vytvořením nových, nebo oživením

¹¹ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 192

¹² TAMTÉŽ, s. 192-193

¹³ TAMTÉŽ, s. 193

¹⁴ TAMTÉŽ, s. 196-197

¹⁵ TAMTÉŽ, s. 199

starších církevních slavností, které byly doprovázeny hudbou. Zároveň se zvýšil počet náboženských shromáždění obce.¹⁶

Na poli chrámové hudby bylo běžné parodování - nové použití hudby ze starších skladeb, často světských, ve skladbách chrámových. Tato praxe umožňovala uspokojit náročnou poptávku po velkém bohoslužebném provozu v průběhu liturgického roku a zároveň se tím mohly opakovaně používat hudebně kvalitní a posluchači oblíbené melodie, úseky nebo části.¹⁷

1.3 Období baroka u nás

U nás se období baroka, též pojmenované tzv. *dobou pobělohorskou* nebo *dobou temna*, datuje mezi léty 1620 až 1740.¹⁸ Tomuto období se dostalo i dalších názvů. Historikové se shodují na vymezení trvání baroka „přibližně od konce 16. století do poloviny 18. století.“¹⁹

Začátek baroka v českých zemích byl mezi roky 1600 až 1650. Po třicetileté válce sice došlo v umění k určitému zpoždění, již v 70. letech 17. století se však hudební provoz a úroveň u nás téměř nelišil například od Vídně.²⁰ Jižní Čechy se během třicetileté války nedokázaly vyhnout ničujícím následkům, kdy došlo k masivnímu poničení oblastí ležících v blízkosti hlavních bojišť a k vypálení většiny měst. Výjimku tvořily České Budějovice, Český Krumlov a Jindřichův Hradec. Rozhodující slovo nyní patřilo vládnoucím Habsburkům, kteří získali i značnou část pozemků v jižních Čechách. Nově příchozí rody, jako Eggenberkové, Schwarzenberkové a Buquoyové, získaly obrovské majetky v této oblasti.²¹ Podobně pozitivní vývoj zaznamenaly i duchovní řády, které po dvou staletích chudoby a úpadku opět získaly velké majetky a dobré materiální podmínky. To umožnilo vzkvétání kulturního života v těchto oblastech. Díky této situaci se hudba rozvíjela a česká barokní hudba dosáhla vrcholu svého rozvoje.²²

¹⁶ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 211

¹⁷ TAMTÉŽ, s. 214-215

¹⁸ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 145

¹⁹ TAMTÉŽ, s. 146

²⁰ TAMTÉŽ, s. 147

²¹ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jiří ZÁLOHA, s. 39

²² ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 148

Latinský jazyk používala církev jako oficiální jazyk v celé své liturgii s výjimkou kázání pro lid a svatebních obřadů. Z toho lze usoudit, že většina barokní chrámové hudby byla komponována na latinské texty. Duchovní písně české nebo německé sloužily pouze jako pastorační ústupek pro prostý lid.²³

Během baroka se intenzivně využívala hudba při církevních slavnostech, které se konaly v rámci cyklu svátků církevního roku.²⁴ Tyto akce měly výrazně teatrální charakter, což odpovídalo tehdejší době, jež si libovala v okázalých projevech zbožnosti.²⁵ Občas se také pořádaly velké náboženské slavnosti, přičemž největší z nich byla oslava kanonizace nového zemského patrona Jana Nepomuckého v roce 1729.²⁶ Chrámová hudba měla značný význam v českých zemích. Kostel se stal hlavním místem, kde se hudba pěstovala, neboť pravidelně sem chodilo veškeré místní obyvatelstvo a hudba, která zde zaznívala, byla dostupná všem sociálním vrstvám. V průměru člověk kolem roku 1700 navštívil kostel „nejméně devadesátkrát v roce, tedy průměrně každý čtvrtý den.“²⁷ Hudebníci, kteří působili ve farních kostelech, dostávali základní plat od obce, příslušné vrchnosti nebo magistrátu, a to v penězích nebo naturáliích jako sůl, palivové dřevo, svíčky, pivo, víno, chléb, pšenice, maso a podobně. Přestože pracovali na plný úvazek, jejich příjmy byly nízké a mnozí museli působit v několika kostelích nebo hledat vedlejší výdělečnou činnost.²⁸

Pro zajištění chrámové hudby byli najímáni především ředitel kůru a varhaník. Kromě nich byli placeni také kantor a další pomocníci v počtu 4 až 6 osob. Ve sboru zpívali chlapi, obvykle čtyři. K doprovodu se někdy přidali věžní trubači. Figurální hudba byla obvykle prováděna v intimnějším komorním charakteru.²⁹ Školní mládež se stala velkým pomocníkem v rámci chrámové hudby, jelikož i ve školách se hudbě věnovalo mnoho času.³⁰ V oblasti Čech docházelo k úzké spolupráci mezi chrámovými provozy a městskými i venkovskými školami, což vedlo k celkové hudebnosti všech

²³ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 156

²⁴ TAMTÉŽ, s. 158

²⁵ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jiří ZÁLOHA, s. 40

²⁶ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 158

²⁷ TAMTÉŽ, s. 162

²⁸ TAMTÉŽ, s. 164

²⁹ TAMTÉŽ, s. 165

³⁰ TAMTÉŽ, s. 166

vrstev obyvatelstva. Výuka hudebních oborů jako zpěvu a hry na hudební nástroje měla ve srovnání s výukou čtení, psaní a počtů větší důležitost.³¹ Dobré hudební vzdělání se především dostalo studentům u jezuitů a piaristů.³² Jezuité měli velký zájem o hudební vzdělání svých studentů a důsledně se mu věnovali. Novicové se však po dosažení kněžského svěcení věnovali hudební oblasti méně a stávali se spíše odborně zdatnými organizátory. Bratři laici měli v této oblasti výhodu, a i mezi nimi se vyskytovali skvělí varhaníci.³³ Jezuité v rámci výuky prováděli také školské hry s hudbou, v rámci nichž studenti předváděli nabytou látku a trénovali si vystupování před veřejností.³⁴ Podobný přístup k hudbě měli také piaristé, kteří se jí věnovali aktivně i jako kněží. Díky tomu se mnozí z nich proslavili jako chrámoví skladatelé a hudební pedagogové.³⁵

Barokní melodika v českých zemích se omezila na moderní mody dur a moll.³⁶ Zvyšovaný 7. stupeň byl používán jako členící a formový činitel. V sólových hlasech se objevovaly koloratury založené na stupnicových běžích a sekvencích. Nejvyšší hlasy byly považovány za nejpohyblivější, zatímco bas byl statický. Moderní takt s první dobou pravidelně přízvučnou byl u nás zaveden v průběhu první poloviny 17. století.³⁷

Základním stavebním prvkem hudební věty se staly sekvence a paralelismy. Sekvence byla ceněna především proto, že umožňovala rychlé harmonické změny a využití akordů, které by jinak zůstaly nevyužity. Paralely se využívaly již dříve, ale konkrétně terciové a sextové se staly charakteristickým prvkem ve skladbách malého i velkého rozsahu. Často byla harmonie věty utvářena tak, že kromě kadencí byly nejvyšší hlasy vedeny v terciích. V 18. století byly paralely využívány k vyjádření živelné radosti z rychlého pohybu ve vyšších hlasech, obvykle v šestnáctinových hodnotách.³⁸

K jednotlivým typům nástrojů baroka se vážaly nejen hlasové možnosti, ale také technické schopnosti samotného nástroje.³⁹ Mezi základní nástroje barokního

³¹ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jiří ZÁLOHA, s. 41

³² TAMTÉŽ, s. 41

³³ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 167

³⁴ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jiří ZÁLOHA, s. 47

³⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 168

³⁶ TAMTÉŽ, s. 178

³⁷ TAMTÉŽ, s. 179

³⁸ TAMTÉŽ, s. 182

³⁹ TAMTÉŽ, s. 186

orchestru patřily smyčcové nástroje, přičemž dvojice prvních a druhých houslí měla vedoucí roli v pohybu, melodii a virtuozitě. Trompety se staly charakteristickým nástrojem této doby, a to i přes jisté slabiny. Tyto nástroje od c^2 nahoru se označovaly jako clarina (party trumpet) a staly se v barokní hudbě symbolem triumfu, moci a slávy.⁴⁰ Varhany byly nejvýznamnějším klávesovým nástrojem baroka u nás. Většinou se jednalo o menší nástroje, které byly často jednomanuálové nebo dvoumanuálové, zatímco třímanuálové byly vzácností. Varhany s pedálem se staly klíčovým nástrojem chrámové hudby.⁴¹

V době baroka došlo ke zdokonalení kvalifikace hudebníků a nárůstu pracovních míst, což vedlo k většímu důrazu na jejich schopnosti a všestrannost. Chrámoví hudebníci museli nejen dokázat hrát na více nástrojů, ale také vynikat ve zpěvu. Profesionální kostelní zpěváci museli naopak ovládat hru na housle, violu, kontrabas nebo na trombón. Na ředitele kůru a kapelníky byly kladeny vysoké nároky, neboť měli nejen ovládat hru generálního basu a dokázat řídit hudební soubor, ale i komponovat. Komponování bylo vnímáno spíše jako rozšíření základní kvalifikace než jako samostatná disciplína. Ti nejvzdělanější hudebníci se uplatňovali především v církevním provozu, kde bylo třeba znát liturgii a latinský jazyk. Z výše uvedených důvodů ředitelé kůrů preferovali hudebníky z jezuitských a piaristických škol.⁴²

Hudební skladby se převážně šířily prostřednictvím opisování, neboť tisk byl až do konce baroka velmi nákladný. Opisování záviselo na síti „*spřátelených institucí a jednotlivců, kteří byli ochotni bezplatně zapůjčit předlohy. Tyto vztahy měly vliv i na repertoár hudebních institucí a jejich odhalení patří k důležitým úkolům naší hudební historiografie.*“⁴³ Hudebniny užívané katedrálními a klášterními kostely, se staly majetkem kostela, zatímco u farních kostelů patřily jednotlivcům a jen výjimečně přecházely do vlastnictví kostela. V období baroka bylo opisování hudebnin běžnou praxí a patřilo k povinnostem všech hudebníků. Partitury byly sepisovány pouze pro studijní účely nebo pro potřeby komponování kontrapunktických úseků. Dirigent se řídil podle partu generálního basu, v němž mohly být ještě navíc vyznačeny nástupy jednotlivých hlasů. Pokud ho řídil bez partitury, předpokládá se, že disponuje

⁴⁰ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 188

⁴¹ TAMTÉŽ, s. 189

⁴² TAMTÉŽ, s. 200

⁴³ TAMTÉŽ, s. 203

mimořádnou sluchovou představivostí a dobrou orientací v dané skladbě. Z výše uvedených informací vyplývá, že na našem území převládají rukopisy.⁴⁴ Tehdejší centra nototisku ve střední Evropě sídlila v Augsburgu a Norimberku.⁴⁵ V Augsburgu sídlilo hudební nakladatelství, jehož zakladatelem byl Johann Jakob Lotter. Zaměřovalo se především na vydávání snadno proveditelných skladeb katolické chrámové hudby.⁴⁶ Tato diplomová práce se zabývá také skladbou *Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae, II. Lytania Lauretana* od Johanna Antona Kobricha, přičemž noty pochází z produkce Lotterova nakladatelství.

V době baroka se k hudbě přistupovalo spíše z praktického a funkčního hlediska než z estetického.⁴⁷ Toto období nám rovněž přineslo dokonale vytvořené a významné hudební formy, které často dokázaly zakrýt absenci originality, chudobu nebo banalitu obsahu. Přesto však existovala i v této době hudební tzv. masová kultura.⁴⁸

2 Období klasicismu

2.1 Proměny kulturního života

Osvícenství se stalo významnou ideologií prosazující roli rozumu nad vírou v Boha a proniklo do všech oblastí života jednotlivce i společnosti. Spolu s racionalismem a materialismem pomohlo osvícenství rozvoji přírodních a společenských věd a praktickému využití poznatků. Osvícenci usilovali o co největší rozšíření vědomostí a jejich uplatňování v praxi. Věřili totiž, že síla a možnosti lidského rozumu mohou vést k odstranění politických nedostatků soudobého společenského řádu a tím získat přívětivější uspořádání světa. Je třeba poznamenat, že myšlenky osvícenců nelze jednoznačně označit za ateistické. Zaujal je směr deismu, který se objevil v 17. století v Anglii a zpochybňoval principy církevního učení, podle nichž Bůh stvořil svět, ale dále

⁴⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 204

⁴⁵ TAMTÉŽ, s. 205

⁴⁶ RHEINFURTH, Hans. *Lotter (Musikverlag)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 11, Kassel, Bärenreiter, 2004, sl. 499 - 502

⁴⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 208

⁴⁸ TAMTÉŽ, s. 209

do jeho chodu nezasahuje. K rozvoji osvícenství přispěly také anglický empirismus a sensualismus, směry založené na smyslové zkušenosti.⁴⁹

Osvícenecké myšlení nepodporuje násilné řešení problémů, naopak klade důraz na svobodu slova, vyznání a shromažďování, což se postupně projevovalo heslem "*Liberté, égalité, fraternité*". Antidogmatické tendence v náboženských otázkách se rozšířily v mnoha státech Evropy, což vedlo k omezení církevního majetku, rušení klášterů, snižování vlivu církve na školství a dalším krokům.⁵⁰

Šlechta a duchovenstvo si stále udržovaly dominantní postavení, nicméně vzhledem k hospodářskému úpadku musely přizpůsobovat svůj životní styl skromnějším podmínkám. Kulturní centra představovaly šlechtické rezidence, uvnitř nichž byli najímáni skladatelé, hudebníci, a dokonce i celé kapely či operní soubory vystupující v zámeckých divadlech. Církev měla v období hudebního klasicismu i přes některé omezující zásahy do hospodářství stále významný vliv a ovládala školství v mnoha zemích Evropy. Nejvzdělanější vrstvou obyvatelstva byli především kněží a kantoři.⁵¹

2.2 Hudba klasicismu

Pojem klasicismus je odvozen od slova *klasický*, což znamená vzorový, krásný a vynikající. Období hudebního klasicismu se dělí na 3 části: raný, vrcholný a pozdní. Za přechodný styl mezi barokem a klasicismem považujeme *rokoko* (někdy též označovaný jako *galantní sloh*), v rámci kterého se uplatňoval příklon k jednodušším a kratším skladbám. Hudba klasicismu se typicky vyznačovala hravostí, lehkostí a jemnou ornamentikou, což představovalo výrazný odklon od hutné polyfonie a harmonické složitosti.⁵²

V klasicismu se melodie nevyskytuje pouze ve vrchním hlase, ale střídavě se objevuje i v jiných hlasech, přičemž „*ostatní hlasy (včetně basu) se přitom omezují na pravidelný rytmický postup v základních notových hodnotách.*“⁵³ V klasicismu byla oblíbená rychlejší tempa a tempové údaje se již běžně zapisovaly do not.⁵⁴

⁴⁹ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 283-284

⁵⁰ TAMTÉŽ, s. 285

⁵¹ TAMTÉŽ, s. 287

⁵² TAMTÉŽ, s. 291

⁵³ TAMTÉŽ, s. 294

⁵⁴ TAMTÉŽ, s. 294

V oblasti dynamiky došlo k zapisování pozvolných změn (*crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*), *dvorní orchestr v Mannheimu* sehrál významnou roli při rozvoji dalších dynamických kontrastů, kterými byly *ff* a *pp*.⁵⁵ Harmonie v raném klasicismu se obecně zjednodušuje a často se využívá durový tónorod v tóninách jako jsou C dur, G dur, F dur, D dur a B dur. Tento styl hudby se snažil o srozumitelnost a vytvářel příjemnou a radostnou náladu. V harmonii vrcholného klasicismu se již častěji využívají vzdálenější tóniny, včetně tónin mollových. Raná klasicistní harmonie se často omezovala na tři základní harmonické funkce (T, S, D) nebo na jednoduché modulace směřující převážně do tónin příbuzných.⁵⁶ V klasicistní hudbě je patrné tonální uspořádání jednotlivých vět, kdy krajní věty bývají napsány v hlavní tónině a pomalé věty obvykle „v tónině dominantní, subdominantní, paralelní nebo stejnojmenné mollové“. Tonální vztahy uvnitř vět přinášejí větší, a hlavně dlouhodobější tonální kontrasty. Dále se objevuje větší tematická rozmanitost, zdůrazněná tonálním kontrastem, přičemž hlavní tónina slouží jako tonální centrum, ze kterého věta začíná a končí.⁵⁷

Generálbas v období klasicismu pomalu upadá a v druhé polovině 18. století téměř zcela mizí. Důvodem bylo nové chápání harmonie, kdy byl zaveden princip vrchní melodie s harmonickým doprovodem, jehož funkce byla přenesena na všechny ostatní hlasy včetně basu. Nicméně generálbasová praxe se nadále udržovala v chrámové hudbě, která zůstávala pod vlivem baroka déle.⁵⁸

2.3 Období klasicismu u nás

Toto období by se u nás dalo přibližně datovat do let 1740 až 1810 a úzce souvisí s myšlenkovým proudem osvícenství té doby. Nejdůležitějšími hodnotami byly „*přirozenost, prostota a srozumitelnost*.“ V českých zemích byly osvícenské myšlenky přijaty nejvíce ze všech zemí habsburské monarchie. Toto období se vyznačuje ekonomickým zaostáváním, protireformačními tlaky v důsledku tereziánských a josefínských reforem a vyostřujícím se poddanstvím.⁵⁹ Mezník 40. let 18. století je u nás

⁵⁵ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 294-295

⁵⁶ TAMTÉŽ, s. 295

⁵⁷ TAMTÉŽ, s. 296

⁵⁸ TAMTÉŽ, s. 296

⁵⁹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 213

patrný nástupem Marie Terezie v roce 1740. Zakončení období v roce 1810 již není tak zřetelné, nicméně v této době se dá pozorovat ukončení vývoje hudebního klasicismu. Je nutné mít na paměti, že sloh barokní a klasicistní se často prolínal do té míry, že je někdy těžké je od sebe rozlišit. Hudební klasicismus se začal naplno projevovat až v posledních dvou desetiletích 18. století.⁶⁰ Období klasicismu lze rozdělit do dvou etap: let 1740-1780 a 1780-1810. V 80. letech 18. století došlo k několika zásadním zásahům do vývoje v českých zemích, jako byl například toleranční patent v roce 1781, zrušení nevolnictví téhož roku a další josefínské reformy, které se týkaly i postavení hudby v této době.⁶¹

Dosavadní výzkumy početně notovaných pramenů české hudby nebyly zatím utříděny. Mnoho z nich má podobu nespárovaných hlasů. Bohužel, výzkum tvorby duchovní hudby je zcela zanedbáván, přestože by nám pečlivější prozkoumání této oblasti umožnilo podrobněji vysledovat proměny funkce, struktury a slohové posuny.⁶² Prameny hudby z 2. poloviny 18. století jsou zachovány již v řadě kůrových sbírek. Pro představu jmenujme místa jako České Budějovice, Dačice, Hluboká nad Vltavou, Jindřichův Hradec, Milevsko, Nová Bystřice, Písek, Prachatice, Slavonice, Tábor, Třeboň, Týn nad Vltavou, Zlatá Koruna a další.⁶³ Hudební kontakty byly nejintenzivnější v oblasti dnešního Rakouska a Itálie, které tehdy spadaly pod Habsburskou monarchii. S protestantskými zeměmi a Pruskem nebylo žádné hudební spojení. Tento fakt dokládají inventáře hudebnin ze sbírek kostelních kůrů a klášterů. Dochované instrumentální hudebniny, které byly vydány tiskem nebo opisovány ze zámeckých rezidencí, ukazují, že kromě Vídně a Itálie měla šlechta také silné kontakty v Paříži, Londýně a Haagu.⁶⁴

Stále důležitou roli v provozování hudby hrálo duchovenstvo, které disponovalo dostatkem jmění i vzdělání. Proto se i nadále obyvatelstvo nejčastěji mohlo setkávat s hudbou duchovního charakteru.⁶⁵ V lidových vrstvách byl obrovský zájem o jakýsi stupeň hudebního vzdělání. Toto vzdělání mohlo přinést řadu výhod, nejen

⁶⁰ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 215

⁶¹ TAMTÉŽ, s. 216

⁶² TAMTÉŽ, s. 217

⁶³ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jiří ZÁLOHA, s. 45

⁶⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 220

⁶⁵ TAMTÉŽ, s. 222

ekonomických. Nicméně po josefínských reformách v 80. letech zájem o hudební profesi značně poklesl.⁶⁶

Hudební provoz církve dosáhl svého kvalitativního i kvantitativního vrcholu v 60. a 70. letech 18. století, což dokládají dochované inventáře nástrojů. Tradiční procesí, průvody a poutě pokračovaly dál. V některých případech se hudba stala významným důvodem pro návštěvu kostela, čímž mohla převýšit samotnou liturgickou složku. Právě toto bylo důvodem, proč Josef II. při svých restrikcích tvrdil, že „*Hudba odvádí lid od pravé zbožnosti.*“ Výraznější provozování duchovní hudby se lišilo podle zájmu obce či vrchnosti, ať už se jednalo o město nebo venkov.⁶⁷ Hudba ve školách byla stále úzce provázána s církví a místními kůry. Kantoři měli za povinnost na prvním místě adekvátně pečovat o hudbu na kůru, protože tato oblast ve vzdělávání byla nejvíce oceňována. Hudba znamenala i možnost vedlejšího zdroje příjmů.⁶⁸

Melodika v období klasicismu u nás si zakládala na pravidelnosti a symetričnosti. Novým ideálem se stala v hudbě srozumitelnost. Tendence k symetrii ve skladbách se začala objevovat již od 20. let 18. století.⁶⁹ Melodika byla založena na akordech rozložených do rozvinutých melodických tónů, stejně jako melodika postavená na stupnicových chodech. V této éře byly oblíbenými intervaly hlavně sekundy a tercie, ale také se využívaly oktávy, čisté kvarty a velké sexty. U méně zdatných skladatelů se často vyskytovaly „*jen náznaky výraznějšího melodického nápadu, které se po jednom či dvou taktech rozplynuly v dobových manýrách, tj. sekvencích, figuracích nebo akordických rozkladech.*“⁷⁰ Homofonní sazba se velice záhy a všeobecně stala novým uplatňujícím principem.⁷¹ V období klasicismu byly výrazně preferovány durové tóniny před mollovými. V duchovní figurální hudbě byl nadále hojně využíván generál bas.⁷² V průběhu celého 18. století byla hudba provozována v malých komorních souborech nebo sólově. Až ke konci století se začalo objevovat více chórových souborů,

⁶⁶ TAMTÉŽ, s. 222

⁶⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby.* Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 229

⁶⁸ TAMTÉŽ, s. 233

⁶⁹ TAMTÉŽ, s. 245

⁷⁰ TAMTÉŽ, s. 246

⁷¹ TAMTÉŽ, s. 247

⁷² TAMTÉŽ, s. 248

kteře vyžadovaly vyšší počet zpěváků a smyčců a také rozšíření obsazení o dechové nástroje. Interpret již proto méně osobně dotvářel výsledné znění skladby.⁷³

V oblasti zvukového provedení se vyskytly změny. Dvoje housle se staly v souladu „s dobovou normou hlavním nositelem melodického pohybu a motivické výstavby.“⁷⁴ Trompety byly vnímány spíše jako nástroje výplňkové (v baroku byly sólové), které měly „dodat lesk vrcholům skladby“. V českých zemích se lesní rohy staly velmi populárními. V té době se obvykle stavěly jednoduše varhany⁷⁵, které v 2. polovině 18. století začaly být vybavovány píšťalami s užšími menzurami. Po josefínských reformách jihočeské varhanářské dílny zanikly.⁷⁶

I v době klasicismu u nás nadále převládá hudba duchovní a hudba světská. V duchovní hudbě jsou skládány stejné kompoziční druhy jako v předchozí epoše, včetně figurální hudby, chorálů a lidových duchovních zpěvů. V první polovině století převládala importovaná tvorba, zejména od neapolských a vídeňských autorů. V druhé polovině se více objevují tendence o tvorbu domácích autorů.⁷⁷ V důsledku josefínských reforem byly některé druhy liturgické hudby silně ovlivněny, zejména se to týkalo nešporů a litanií, které byly prováděny během odpoledních bohoslužeb.⁷⁸ Duchovní lidový zpěv si stále udržoval svou oblibu, vydávaly se katolické zpěvníky, avšak písně v nich byly převážně starší a nové tvorby přibývalo jen málo.⁷⁹

Hudba se převážně šířila stále prostřednictvím opisů. Velká poptávka po hudbě v běžném provozu vedla k mimořádnému množství dochovaných opisů. Ty se mohly značně lišit nejen v detailu, ale i v základním tvaru, počtu částí, obsazení a délce. Hudebníci si většinu opisů pořizovali sami, nebo s pomocí svých žáků a učitelských pomocníků. V období před koncem 18. století se začaly objevovat specializované dílny, které se věnovaly opisování hudby. Pouze omezené množství komponované hudby u nás vycházelo tiskem.⁸⁰ Na rozdíl od jiných evropských měst se u nás nototisk rozšířil až ke konci 18. století a zejména v prvních desetiletích 19. století. V oblasti duchovní

⁷³ TAMTÉŽ, s. 252

⁷⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 250

⁷⁵ TAMTÉŽ, s. 251

⁷⁶ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jirí ZÁLOHA, s. 54

⁷⁷ TAMTÉŽ, s. 253

⁷⁸ TAMTÉŽ, s. 255

⁷⁹ TAMTÉŽ, s. 259

⁸⁰ TAMTÉŽ, s. 268

hudby byly nejčastěji tisknuty kancionály. Repertoár se skládal převážně z děl domácích autorů, ale také z děl autorů zahraničních. V oblasti duchovní hudby a světských lidových písní se mnoho nezměnilo. Většina soudobé hudby byla koncipována pro jedno provedení a opakované hraní skladeb bylo považováno za nevhodné.⁸¹

Hudebníkům jen hudba jako jediný zdroj příjmů nestačila. Nejčastěji se tak uplatňovali jako hráči divadelního orchestru a hudebníci na kůru nebo pracovali jako hudebníci ve šlechtických službách.⁸² Pro druhou polovinu 18. století je charakteristická rozsáhlá emigrace našich hudebníků. Kvůli hojnému počtu vystudovaných hudebníků zde nebylo uplatnění pro všechny. Mnozí hudebníci z Čech migrovali do Vídně, hlavního města monarchie, nebo do Prahy a Brna.⁸³

V období let 1740-1780 byla hudba spojována především s liturgií. V letech 1780-1810 došlo ke zredukování některých institucí, nicméně kostelní kůr zůstal zachován „jako důležitá dobová opora hudebního provozu“.⁸⁴

⁸¹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 269

⁸² TAMTÉŽ, s. 277

⁸³ PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989, kapitola *Od protireformace k národnímu probuzení*, HORYNA, Martin a Jirí ZÁLOHA, s. 52

⁸⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Doba osvícenského absolutismu (1740-1810)*, PILKOVÁ, Zdeňka, s. 283

3 Litanie

3.1 Základní charakteristika litanie

Slovo *litanie* pochází z řeckého slova *litaneia*, což znamená prosba. Postupem času se prosadily další latinské názvy, jako jsou *litania*, *letania* nebo *litaniae*. Jedná se o specifický prosebný slovesný (i zpívaný) útvar, který má svůj původ v pohanských zařikávaních. Z hlediska slovesné struktury má tento prosebný písňový útvar dvojdílnou stavbu, v níž první část tvoří apostrofické oslovení (vzývání jmen božstev nebo svatých) a druhá část je samotná prosba, na kterou shromáždění odpovídá pevnou formulí.⁸⁵ Forma litaní se dále rozvíjí opakováním, texty mají povahu dlouhých výčtů. Pravděpodobně vycházely z tradičních prosebných formulí, při kterých se lid připojoval například na počátku mše k modlitbě *Kyrie eleison* a odpovídal slovy jako *Amen, Te rogamus, audi nos, Ora pro nobis, Miserere nos* a dalšími. Litaníím se hojně užívalo při procesích⁸⁶ (zástup lidí, průvod).⁸⁷

Dnešní litanie se základně rozdělují na litanie k Ježíši Kristu, k Duchu svatému, k Panně Marii, ke svatým či různé.⁸⁸

Litanie se rozlišují na dva druhy hudebního pojetí, podobně jako u mše, a to na *brevis*, což je kratší skladba, a *solemnis*, která má slavnostnější charakter. Druh *brevis* byl prováděn ve všedních dnech s menším obsazením a skromnějším rozsahem. Slavnostnější druh *solemnis* s výrazně početnějším obsazením probíhal při mimořádných církevních slavnostech a svátcích.⁸⁹

⁸⁵ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁸⁶ MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 517

⁸⁷ Procesí. *ABZ.cz: slovník cizích slov*. [online]. [cit. 2022-02-28]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/procesi>

⁸⁸ Litanie. *Modlitba.cz* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z: <https://www.modlitba.cz/modlitba-v-zivote/seznam-modliteb/modlitby-rozdelene-podle-formy-zpusobu/litanie>

⁸⁹ SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 373

3.2 Historie modlitby litanie

Litanické vzory lze identifikovat již ve Starém zákoně. Několik litanických textů se dochovalo ze starověkých tradic nezávislých na judaismu, zejména babylonských a egyptských. Litanie byla pravděpodobně běžná v mnoha starověkých rituálech, ačkoli její forma byla proměnlivá a často obtížně přesně identifikovatelná.

Nejednoznačnost formy litaníí platí i pro rané křesťanství. Tento termín ani forma se v Novém zákoně nevyskytují. Zřejmé důkazy o litaních se objevují na konci 4. století v křesťanské bohoslužbě v oblasti Antiochie,⁹⁰ tedy v historickém městě na severu Sýrie ležícím na řece Orontés a na severovýchodě Středozemního moře.⁹¹ Litanie se stala podle *Apoštolských konstitucí* součástí bohoslužby s odpovědí *Kyrie eleison*.⁹² Forma litanie se rozšířila do Jeruzaléma, a poté se přenesla do Konstantinopole, odkud se rychle šířila po celém Východě.⁹³

Do římské mše byly litanie poprvé zavedeny díky papeži Gelasiovi I. (pontifikát 492-496). Mluvené přímluvné modlitby po evangeliu byly nahrazeny modlitbou *Deprecatio Gelasii* (ed. de Clerck, 170-72).⁹⁴ Úryvek přeložen do češtiny:

*Vzývejme s věřícím srdcem Otce, Syna i svatého Ducha: Vyslyš nás, Bože, a smiluj se. Za církev živého Boha, rozptýlenou ve světě, a za bohatství božské dobroty, prosíme a říkáme: Vyslyš nás, Bože, a smiluj se.*⁹⁵

V litaních se na přelomu 6. a 7. století začala jako první opakovat slova *Kyrie* a *Christe eleison*, která vychází z devítinásobného *Kyrie* v římském ritu.

⁹⁰ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022,

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁹¹ Antiochie. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit.2023-02-03]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Antiochie>

⁹² Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022,

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁹³ NITSCHKE, Horst. *Lexikon Liturgie* (Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik), Lutherisches Verlagshaus, Hannover 2001, 95, pojem Kyrie

⁹⁴ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022,

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁹⁵ SALAJKOVÁ, Eliška. *Litanie*. Evangelická teologická fakulta, 2006. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Pavel Hradílek, s. 43

Z praxe východní církve se v římské mešní litanii vyvinulo *Agnus Dei*, které zavedl papež sv. Sergius I. (pontifikát 687-701). Lid na různé invokace odpovídal *miserere nobis*.⁹⁶ Byla také zavedena modlitba mariánských litaní na svátek Zvěstování Páně.⁹⁷

Do Anglie se latinské litanie dostaly pravděpodobně v 8. století. Na franských územích byly litanie využívány až do 9. století, přičemž jména svatých byla ovlivněna místními zvyklostmi.⁹⁸

V oblasti slovanských zemí vznikla první modlitební píseň *Gospodi pomiluj* (nebo také *Hospodine, pomiluj ny*), která existovala minimálně od 10. století a byla volně přeložena z řeckého *Kyrie eleison*.⁹⁹

Nejvíce užívanými litaniami v Římě byly ty, v nichž jsou vzýváni svatí. Tyto klasické litanie ke svatým zahrnují dlouhý seznam jmen svatých, po nichž následuje prosba *ora pro nobis*. Seznam svatých pro římské litanie byl standardizován v liturgických knihách (Římském breviáři vydaném v roce 1568) Pia V. (1566-72), který platil až do reforem v 60. letech 20. století jako součást velikonoční vigilie a Velké a Malé litanie. Dodnes platné texty k litaním jsou uvedené v *Calendarium Romanum* z roku 1969.

Na konci 12. století došlo k mutaci litaní ke svatým. Začaly vznikat tzv. mariánské litanie, ve kterých je Maria vybízena pod různými tituly. Nejznámějšími mariánskými litaniami se staly litanie loretánské a litanie benátské (název mají podle oblíbenosti provádění v bazilice sv. Marka).¹⁰⁰

⁹⁶ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁹⁷ SANTI, Angelo de. *Die Lauretanische Litanei: Historisch-kritische Studie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1900, s. 9

⁹⁸ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

⁹⁹ *Ottův Slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. J. Otto, Praha: 1890; svazek VI., s. 362, pojem: Čechy – dějiny hudby

¹⁰⁰ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

Autory litaní v 18. století byli i takoví skladatelé jako Leopold a Wolfgang Mozart, Michael Haydn i jeho bratr Joseph Haydn.¹⁰¹

3.3 Loretánské litanie

Jedná se o nejrozšířenější litanie k vzývání Panny Marie. V latinském jazyce jsou známé pod názvem *Litaniae Lauretanae* a jsou spojené se svatyní Zvěstování Páně v Loretě u města Ancony ve střední Itálii, a to přinejmenším od druhé poloviny 16. století. Místo Loreta nabývá duchovního významu od doby, kdy byla do něho přenesena část domku (tzv. Svatá chýše), ve kterém se narodila Panna Maria. V druhé polovině 15. století se nad částí domku začal stavět chrám *Santa Casa* v pozdně gotickém slohu. Stavba byla dokončena roku 1587 s pozdně renesanční fasádou.¹⁰² Tímto chrámem prošlo mnoho významných mistrů a varhaníků. V katalogu hudebnin nalezneme mnoho úprav loretánských litaní pro různé kombinace hlasů i nástrojů.

Tato forma litaní má však původ ve středověkých litaních v rukopise z kláštera St. Martial z Limoges z 12. století. Kořeny mariánských invokací však zřejmě dosahují až do 5. a 6. století k hymnu *Akathistos* byzantské církve.

Litaniae Lauretanae se rozšířily po celé Evropě díky poutím do Lorety v 16. století, kam poutníci přicházeli pro uzdravení duše i těla. Litanie byly doporučovány k veřejné i soukromé pobožnosti, jistou zásluhu na tomto měli i jezuité. Především papež Sixtus V. roku 1587 litanie oficiálně schválil ve své bule *Redituri*. Roku 1601 byl vydán dekret *Quoniam multi* papežem Klementem VIII., který schválil jediný typ mariánských litaní *Sanctissimas* a ostatní byly zakázány. Později byly schváleny ještě čtyři dodatky, přičemž první byla *Regina sacratissimi rosarii* (1675).¹⁰³

Mariánské litanie začínají úvodním *Kyrie eleison*, invokace jsou rozděleny do větších skupin. Maria je v nich uctívána jako *mater*, *virgo* a *regina*. Pozdravy typu *Turris Davidica* nebo *Turris eburnea* odkazují na Píseň písní. *Domus aurea*

¹⁰¹ MARX-WEBER, Magda. Litanei. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 5, Kassel, Bärenreiter, 1996, sl. 1370.

¹⁰² GRIMALDI, Floriano. *La tradizione lauretana*. Loreto: Congregazione Universale della Santa Casa, 1981, s. 49-52.

¹⁰³ Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. . Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

nebo *Stella matutina* odkazuje na Zjevení Janovo. Při mariánských mších mohly tyto litanie nahradit offertorium a při svátostných pobožnostech se konaly v sobotu a v neděli po večerním modlitebním studiu.

Do poloviny 17. století bylo obvyklé provádět litanie pouze s varhanním doprovodem. Po této době však někteří skladatelé začali postupně vytvářet slavnostní doprovodné aranže pro loretánské liturgické texty, které zahrnovaly nástroje jako trubky, lesní rohy a trombony. Mezi takové skladatele patřil například J. M. Gletle nebo J. F. Fischer. Procesní liturgie se obvykle obešly pouze s jednoduchou formou doprovodu a cappella, případně s doprovodem dechových nástrojů. V 18. století se však u litaní prováděných v kostelech již běžně používal instrumentální doprovod.

Loretánské litanie obvykle sestávaly z pěti částí: 1. *Kyrie*, 2. *Sancta Maria*, 3. *Salus infirmorum*, 4. *Regina angelorum*, 5. *Agnus Dei*. Někdy byla přidána i šestá část s názvem *Virgo prudentissima*.

V 19. století se některé litanie psaly s velkým dechovým a žesťovým orchestrem, jmenujme skladatele I. Umlauffa, J. Krottendorfera a další. Takové litanie byly předváděny v závěru slavnostní eucharistické pobožnosti. Zatímco v Itálii byly loretánské litanie součástí večerní bohoslužby, ve Francii se mariánské litanie skládaly pouze výjimečně.

Ve 20. století se přestaly loretánské litanie vznikat v takovém množství jako v minulých stoletích. Navíc s původními loretánskými litaniemi mají pramálo společného a lze říci, že s litaniemi sdílejí pouze název skladby. Toto platí například pro skladbu *Litania do Marii Panny* op. 59 (1933) od polského skladatele Karola Szymanowského či *Litany* od estonského hudebního skladatele Arvo Pärta.¹⁰⁴

Kromě loretánských litaní existuje celá řada dalších litaní vyzývajících Pannu Marii. Mezi ně patří například Bavorské litanie, K Panně Marii pomocnici křesťanů, K Neposkvrněné, K Panně Marii bolestné, Vánoční litanie k Panně Marii, Velikonoční litanie k Panně Marii a mnoho dalších.¹⁰⁵

¹⁰⁴ MARX-WEBER, Magda. Litanei. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 5, Kassel, Bärenreiter, 1996, sl. 1370-1371.

¹⁰⁵ K Panně Marii. *Modlitba.cz* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z: <https://www.modlitba.cz/modlitba-v-zivote/seznam-modliteb/modlitby-rozdelene-podle-formy-zpusobu/litanie/k-panne-marii-1>

3.4 Loretánské litanie v českých zemích

V českých zemích se tento kult spojuje s návratem mariánského obrazu do Staré Boleslavi v roce 1638, i když byl na určitou dobu ukryt na císařském dvoře ve Vídni. Poutní místa se rychle rozšiřovala díky přibývání zázračných obrazů Panny Marie. Mezi nejvýznamnější se řadí Svatá Hora u Příbrami, „*Vranov, Svatý Hostýn, Králíky, Svatý Kopeček, Štípa, Křtiny, Dub nad Moravou*“. Úcta k Panně Marii, též označované jako Neposkvrněné, byla vyjádřena zachováním čistoty víry, protože Marii zvolil Bůh, aby porodila Ježíše Krista bez poskvrny hříchu. Dále byla považována za tzv. Prostřednici, neboť se věřilo, že všechny milosti, které člověk obdrží, jsou skrze Marii předány od Boha. S příchodem osvícenství začal být mariánský kult oslabován. „*Někteří biskupové nechali odstranit růžence a votivní obrázky z mariánských soch, zrušili několik mariánských svatyní a zredukovali počet mariánských svátků. K ústupu mariánské úcty přispělo i zrušení jezuitského řádu, proticírkevní zákonodárství Josefa II. a myšlenky francouzské revoluce.*“¹⁰⁶

3.5 In Honorem B. Mariae Virginis – Litaniae Lauretanae – části

V loretánských litaních se obvykle rozlišují tři části, které lze rozdělit na úvodní část, vzývání Panny Marie a závěrečnou část. V této diplomové práci jsem sepsala téměř totožný latinský text s překladem k textům *Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytanie, II. Lytanie Lauretana* od skladatele Johanna Antona Kobricha. Proto níže nebudu opakovat celý text znovu.

V první části loretánských litaní začínáme úvodem *Kyrie eleison* (Pane, smiluj se nad námi). *Christe eleison* (Kriste, smiluj se nad námi), *Kyrie eleison*. Další dvě zvolání se obrací k samotnému Kristu (*Christe audi nos. Christe exaudi nos*). Poté následuje vzývání trojjednosti Boha, tj. Otec (Bůh, stvořitel světa; *Pater de caelis Deus*), Syn (tj. Ježíš Kristus, vykupitel světa; *Fili, Rememptor mundi*), Bůh Duch Svatý (posvětitel světa; *Spiritus Sancte Deus*).

¹⁰⁶ VAVRUŠKOVÁ, Ivana. *Mariánská tematika v duchovní hudbě českého baroka*. 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Cyrilometodějská teologická fakulta. Vedoucí práce Ing. Mgr. Jan Kupka, s. 12-13

V druhé části se vyzývá svatá Panna Maria k orodování (např. *Sancta Maria, ora pro nobis*). Dále je nazývána jako Matka (*Mater*) v několika podobách (např. *divinae gratiae, purissima, castissima, amabilis*), poté jako Panna (*Virgo*, např. *prudentissima, veneranda*, a další) a přes další různá oslovení je nazývána Královnou (*Regina*, např. *Angelorum, Patriarcharum, Prophetarum*).

Ve třetí závěrečné části se třikrát opakuje *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa). Odpovědi na tento text se různí (1. *parce nobis, Domine*, 2. *exaudi nos Domine*, 3. *miserere nobis*).¹⁰⁷

3.6 Život, mučení a smrt, úcta ke sv. Janu Nepomuckému

V této kapitole by bylo vhodné nejprve se zaměřit alespoň krátce na život samotného světce, jelikož i oba texty k litaním sv. Janu Nepomuckému v této diplomové práci vysvětlují samotný obsah textů.

Jan z Nepomuku se narodil někdy kolem let 1340-1350 v Pomuku (dnes Nepomuk).¹⁰⁸ Zřejmě německého původu byl jeho otec, zatímco matka pravděpodobně pocházela z rodu Hasilů. Jan získal základní vzdělání na farní škole u kostela sv. Jakuba, který se nachází v Nepomuku. Na pražské univerzitě pak dosáhl bakalářského titulu.¹⁰⁹

Po dokončení studií se Jan Nepomucký v roce 1369 usadil v Praze, kde začal pracovat jako veřejný notář a později jako hlavní písař soudních akt generálních vikářů. Vedle toho si doplnil své vzdělání studiem církevního práva na Padovské univerzitě. Po návratu se stal kanovníkem u svatého Jiljí a v roce 1389 přijal místo kanovníka a advokáta vyšehradské kapituly. „*Téhož roku byl jmenován generálním vikářem pražského arcibiskupa.*“¹¹⁰

Události, které nakonec přivedly Janovu smrt, způsobila jeho angažovanost ve sporu ohledně schizmatu mezi tehdejším panovníkem Václavem IV. a arcibiskupem

¹⁰⁷ SCHALLER, Marian P. *Římský misál: úplné vydání*. Praha: Kotrbova knihtiskárna, 1. vydání, Litanie – přídatek [16-17]

¹⁰⁸ Svatý Jan Nepomucký, Karlachovy sady (Vyšehrad). *Encyklopedie Prahy 2 - kulturně historické dědictví* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/395-svaty-jan-nepomucky-karlachovy-sady>

¹⁰⁹ BAROCH, Karel. *Nepomuk: město s bohatou historií*. Nepomuk: Město Nepomuk, 2007, s. 94

¹¹⁰ Svatý Jan Nepomucký, Karlachovy sady (Vyšehrad). *Encyklopedie Prahy 2 - kulturně historické dědictví* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/395-svaty-jan-nepomucky-karlachovy-sady>

Janem z Jenštejna.¹¹¹ Jan Nepomucký totiž rychle dosadil proti vůli krále nového opata kladrubského kláštera, čímž Václava IV. natolik rozhněval, že král prohlásil, že by arcibiskupa a jeho úředníky zabil a utopil.¹¹² Plánované setkání s králem na Malé Straně dne 20. března 1393 mělo vyřešit spory, avšak Jan Nepomucký a tři další členové doprovodu arcibiskupa Jana z Jenštejna byli namísto toho zajati.¹¹³ S výroky vyslýchaných král Václav IV. však nebyl spokojený, tudíž se rozhodl povolat kata a připravit mučidla. Následovalo několik druhů mučení, došlo k tzv. štosování, kdy zajatce čekalo bolestivé vykloubení paží, dále pochodněmi zajatce pálili do slabin a boků.¹¹⁴ Po neúspěšném výsledku zajatých si král Václav IV. uvědomil nebezpečí své situace a rozhodl se ukončit mučení. Zajatci byli propuštěni poté, co se před přivolaným notářem zapříisáhli o mlčenlivosti ohledně vykonaných zvěrstev. Bohužel v případě Jana Nepomuckého už bylo pozdě, neboť následkům mučení podlehl. Podle šetření, které se uskutečnilo v 20. století, zemřel Jan Nepomucký po vícečetných úderech neostrým předmětem do hlavy. Jeho tělo bylo poté svázané v kozelci a kolem deváté hodiny večerní bylo svrženo z Karlova mostu do Vltavy.¹¹⁵

Janovo tělo bylo nalezeno o necelý měsíc později, objevili jej rybáři 17. dubna na pravém břehu Vltavy. Jeho ostatky nejprve pochovali v kostele sv. Kříže cyriaci,¹¹⁶ až poté byl pohřben před rokem 1416 v katedrále sv. Víta před oltářem sv. Klementa.¹¹⁷ Nicméně podle pozdější barokní tradice byl Jan Nepomucký nalezen již druhý den poté, kdy byl svržen z Karlova mostu, když ho rybáři objevili podle pěti zářících světél, které se objevily na hladině řeky Vltavy.¹¹⁸

Kronikáři si všimli zvláštnosti, kterou představovalo tehdejší suché léto roku 1393 v době Janovy smrti. Smrt utopením totiž byla považována za tradiční trest pro těžké provinilce z řad duchovních a když se v té době Bůh rozhodl seslat nedostatek vláhy

¹¹¹ BAROCH, Karel. *Nepomuk: město s bohatou historií*. Nepomuk: Město Nepomuk, 2007, s. 104

¹¹² BAROCH, Karel. *Nepomuk: město s bohatou historií*. Nepomuk: Město Nepomuk, 2007, s. 106

¹¹³ Svatý Jan Nepomucký, Karlachovy sady (Vyšehrad). *Encyklopedie Prahy 2 - kulturně historické dědictví* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/395-svaty-jan-nepomucky-karlachovy-sady>

¹¹⁴ KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, s. 32

¹¹⁵ TAMTÉŽ, s. 33

¹¹⁶ Svatý Jan Nepomucký, Karlachovy sady (Vyšehrad). *Encyklopedie Prahy 2 - kulturně historické dědictví* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/395-svaty-jan-nepomucky-karlachovy-sady>

¹¹⁷ POLC, Jaroslav V. *Svatý Jan Nepomucký*. 2. vyd., (Ve Zvonu 1.). Praha: Zvon, 1993, s. 264

¹¹⁸ KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, s. 35

na lidstvo, mohlo to znamenat, že ve vodě zahynul nevinný kněz. Navíc vyschnutí řeky Vltavy kvůli Janově smrti v očích mnohých dokazovalo, že tento člověk nebyl ledajakým provinilcem. Poté začaly být s umučeným generálním vikářem spojovány i další nadpřirozené jevy.¹¹⁹ Například v průběhu 15. století se objevily zvěsti o Janově mstění na návštěvnících, kteří šlapali na jeho hrob. Kvůli vzrůstajícímu zájmu byl hrob raději obehnán železnou mříží.¹²⁰ Z písemných dokladů z kláštera ve Zlaté Koruně však vyplývá, že hrob byl vlastně obehnán kvůli Janovým zázrakům.¹²¹

Jan byl za svého života údajně zpovědníkem královny Žofie, proto se někteří domnívají, že příčinou jeho smrti bylo odmítnutí vyzrazení zpovědního tajemství královně. Tato domněnka vedla k tomu, že se Jan začal posmrtně vykreslovat jako „v první řadě strážce, ba prvomučedník zpovědního tajemství, a tím i vzor katolického duchovního.“¹²² Dle dostupných historických podkladů, které jsou k dispozici v současné době, je známo, že Jan Nepomucký nebyl zpovědníkem královny. Tuto skutečnost uznává i současná katolická církev.¹²³

Kult Jana Nepomuckého se šířil různými způsoby. Na našem území sehrála rozhodující úlohu kniha *Kronika česká* (1541) Václava Hájka, zatímco za hranicemi se o Nepomuckém dozvěděli prostřednictvím latinského díla Jana Dubravia *Dějiny Království českého* (1552).¹²⁴

Vyznávání a šíření kultu Jana Nepomuckého nejen na českém území postupně vedlo v období českého baroka na začátku 20. let 18. století k vytvoření komise ohledně případného mučedníkovy blahorečení. Pravidla církve požadovala alespoň „dva prokázané a svědecky doložené zázraky“, dále komise musela projít původní historické knihy, prozkoumat mučedníkův hrob atd.¹²⁵ Několik let poté, ač po některých zmatečných informacích a doložených šesti nadpřirozených událostech, byl Jan Nepomucký 11. ledna 1729 uznán za hodného svatořečení.¹²⁶ Kanonizace proběhla

¹¹⁹ KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, s. 36

¹²⁰ TAMTÉŽ, s. 37

¹²¹ BAROCH, Karel. *Nepomuk: město s bohatou historií*. Nepomuk: Město Nepomuk, 2007, s. 107

¹²² KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, s. 38

¹²³ TAMTÉŽ, s. 41-42

¹²⁴ TAMTÉŽ, s. 45

¹²⁵ TAMTÉŽ, s. 54

¹²⁶ TAMTÉŽ, s. 54-55

19. března 1729 v lateránské bazilice sv. Jana ležící ve Vatikánu.¹²⁷ Tento den nebyl vybrán náhodně, nýbrž připadá na svátek sv. Josefa, který je v křesťanské tradici uctíván jako pěstoun Páně.¹²⁸

V roce 1729 se konala slavnost kanonizace Jana Nepomuckého, nového zemského patrona, která se rozvinula do desetidenního oslavování po celé zemi, nejen v Praze. Od roku 1715, tedy 14 let před svatořečením, se slavil svátek tohoto světce 16. května. Součástí byla i hudební produkce na Vltavě, kromě let, kdy byla Vltava rozvodněna nebo kdy byla Praha obležena. Tyto slavnosti pokračovaly až do roku 1778 a zahrnovaly litanie, menší kantáty a Regina coeli, které se hrály „na slavnostně osvětlených a vyzdobených lodích u pilíře Karlova mostu, ze kterého byl Jan Nepomucký údajně svržen do Vltavy“. Skladby pro tento účel se nazývaly vodní hudba (*musica navalis*) a „komponovali je přední pražští skladatelé jako Š. Brixl, V. G. Jacob, J. Zach, F. X. Brixl ad.“¹²⁹ V roce 1729 byla hudební produkce natolik velkolepá a mohutným obsazením výjimečná, že se vymykala tehdejší běžné hudební praxi. U kostela sv. Jindřicha v Praze zahrálo 40 hudebníků při představení nové sochy sv. Jana Nepomuckého. U svatovítské katedrály v Praze byla provedena mše od Antonia Caldary, při níž zpívalo více než 300 hudebníků ve dvou sborech a při následujícím procesí hrálo celkem 56 trubačů.¹³⁰

V současné době je svatý Jan Nepomucký považován za celosvětově nejznámějšího českého světce. Je považován za legendárního prvomučedníka, patrona mostu a vod, kněží, zpovědníků, mlynářů, vorařů, ledařů a poutníků. Je také znám jako ochránce proti povodním a proti pomluvám a je zemským patronem Čech, Bavorska, Habsburského domu a španělského loďstva. Po celém světě se vyskytuje mnoho zpodobnění světce, jejichž počet čítá na 66 tisíc.¹³¹

¹²⁷ KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, s. 55

¹²⁸ TAMTÉŽ, s. 56

¹²⁹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983, kapitola *Pobělohorská doba (1620-1740)*, SEHNAL, Jiří, s. 158

¹³⁰ TAMTÉŽ, s. 166

¹³¹ Svatý Jan Nepomucký. *Nepomuk* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://www.nepomuk.cz/turista/svaty-jan-nepomucky/>

3.7 Litanie k sv. Janu Nepomuckému

Latinské *Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno* byly poprvé objednány řádem cyriaků (křížovníci s červeným srdcem) pro svatojanská lodní procesí na Vltavě v Praze konané již od roku 1715, což znamená předtím, než byl svatý Jan Nepomucký prohlášen za blahoslaveného (1719) a svatého (1729). Texty litaní byly pravděpodobně vytvořeny speciálně pro tento mimoliturgický zážitek a nemají žádnou spojitost s kanonickými texty, které jsou spojeny s novým svátkem sv. Jana Nepomuckého.

Vedle litaní ke sv. Janu Nepomuckému se v té době zhudebňovaly litanie mariánské (loretánské), litanie k Nejsvětějšímu jménu Ježíš a k Nejsvětější Svátosti.

Jelikož se jednalo o českého patrona, ve venkovském prostředí byly texty litaní pravděpodobně přeloženy do lidového jazyka. V této době se objevily i příklady zhudebnění jiných litaní v češtině. Mezi nejčastěji zhudebňované druhy patřila právě svatojanská litanie, která se šířila spolu s latinskou předlohou. Překlad textů do češtiny pravděpodobně proběhl nejpozději do poloviny 18. století. První litanie ke sv. Janu Nepomuckému na český text byla složena roku 1748.¹³²

Níže přikládám latinský text, který pochází z *Manuale precum* z roku 1859 (celý název je *Manuale precum, seu varia pia exercitia, complectens pias preces*), kde je vydaný text k sv. Janu Nepomuckému. Tento latinský text byl předlohou i pro litanie skladatelů Gsura a Vocta.

Litaniae de sancto Joanne Nepomuceno (str. 282-285)	Litanie k svatému Janu Nepomuckému
Kyrie eleison!	Pane, smiluj se!
Christe eleison!	Kriste, smiluj se!
Kyrie eleison!	Pane, smiluj se!
Christe audi nos!	Kriste, uslyš nás!
Christe exaudi nos!	Kriste, vyslyš nás!
Pater de coelis Deus, miserere nobis!	Otče z nebes, Bože, smiluj se nad námi!
Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis!	Synu, Vykupiteli světa Bože, smiluj se nad námi!

¹³² SLAVICKÝ, Tomáš. *Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění. Hudební věda*. Academia Praha, 1999. Ročník XXXVI., číslo 1, s. 77-79

<p>Spiritus sancte Deus, miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis! Sancta Maria, ora pro nobis... Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis... Sancta Virgo virginum, Sancte Joannes, Vir apostolice, Lumen ecclesiae Pragensis, Speculum et norma confessoriorum, Eleemosynarie liberalissime, Refugium pauperum, Consolator afflictorum, Expurgator haeresum, Tuba legis evangelicae, Dignitatum et honorum contemptor, Orator eloquentissime, Praedicator zelotissime, Salutis animarum cupidissime, Multos ad poenitentiam convertens, Sanctimoniae prorotypo, Vas puritatis mundissimum, Rosa patientitae, Spiritu prophético imbute, Sigilli confessionis sacramentalis custos invictissime, Ad frangendum hoc sigillum frustra blanditiis et minis sollicitate, Ante et post torturam confessionem Augustae propalare recusans, Eligens potius mori, quam minima confessionis secreta prodere,</p>	<p>Duchu Svatý Bože, smiluj se nad námi! Svatá Trojice, jeden Bože, smiluj se nad námi! Svatá Maria, oroduj za nás... Svatá Boží rodičko, oroduj za nás... Svatá Panno panen, Svatý Jene, Apoštolský muži, Světlo pražského kostela, Zrcadlo a norma zpovědníků, Nejsvobodnější dárce almužen, Útočiště chudých, Potěšení zarmoucených, Podmaniteli kacířství, Polnice evangelického zákona, Odpůrce a opovrhovatelé poct, Nejvýmluvnější řečníku, Nejhorlivější kazateli, Tak toužící po spáse duší, Mnohé obracející k pokání, Svatosti předobraze, Nejčistší nádobo čistoty, Růže trpělivosti, Oděná prorockým duchem, Nepřemožitelný strážce svátostné zpovědní pečeti, Před porušením této pečeti bez příčiny kvůli lichotkám a hrozbám. Před a po mučení zpověď panovnice zveřejnit odmítající, Volící raději smrt, než aby zlomek zpovědního tajemství vyzradil,</p>
---	---

<p>In tormentis perferendis patientissime et constantissime,</p> <p>Ad mortem te sancte semper disponens, Illatas injurias patienter ferens, martyrii cupidissime,</p> <p>Ob sigillum sanctae confessionis integre servatum</p> <p>in Moldavum flumen praecipitate, Martyr Dei inclyte,</p> <p>Post mortem luminibus noctu supra aquam juxta corpus tuum coruscantibus a Deo manifestate,</p> <p>Cujus sepulchrum miraculis gloriosum, Germanorum thaumaturge et patrone, Nobile depositum urbis Praegenae, Patrone singularis, fama periclitantium, ora pro nobis.</p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!</p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!</p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!</p> <p>Christe audi nos!</p> <p>Christe exaudi nos!¹³³</p>	<p>Na mučidlech převelmi trpělivý a pevný,</p> <p>Na smrt, světče, vždy připravený, Způsobené nespravedlnosti trpělivě nesoucí, toužící po mučednictví,</p> <p>Kvůli pečeti svaté zpovědi bezúhonně zachovávané</p> <p>do řeky Vltavy sražený,</p> <p>Slavný mučedníku Boží,</p> <p>Po smrti se zjevuj světle v noci nad vodou vedle (podle) tvého těla zářícími od Boha,</p> <p>Jehož hrob je slavný zázraky, Rodáků divotvůrce a patrone,</p> <p>Vznešená úschovo pražského města, Jedinečný patrone, pověsti vyšetřovaných, oroduj za nás.</p> <p>Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, odpusť nám, Pane!</p> <p>Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, uslyš nás, Pane!</p> <p>Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi!</p> <p>Kriste, uslyš nás!</p> <p>Kriste, vyslyš nás!¹³⁴</p>
--	--

¹³³ *Manuale precum, seu varia pia exercitia, complectens pias preces, meditationes hymnosque sacros, etc.* Front Cover. Franciscus Sal HOFFMANN. 1859 [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=uFBVAAAACAAJ&pg=PA282&lpg=PA282&dq=litaniae+de+sancto+joanne+nepomuceno&source=bl&ots=yyp_GhR5_mt&sig=ACfU3U1hGNdoAilfsEy0TDPNMRKApUEkQA&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwjWyuy9NL2AhVIuqQKHe-BAWI4MhDoAXoECBEQAw#v=onepage&q=litaniae%20de%20sancto%20joanne%20nepomuceno&f=false

¹³⁴ překlad: doc. Martin Horyna, Ph.D.

4 Životy skladatelů

4.1 Johann Anton Koberich (1714-1791)

Jinak také nazýván jako *Johann Joseph Anton Bernard*. Pokřtěn byl 30. května 1714 v *Landsbergu am Lech*¹³⁵ na území dnešní spolkové země Bavorsko.¹³⁶ J. A. Koberich byl německý varhaník a skladatelem. Jeho otec *Maxmilián Adami Anton Koberich* byl také varhaník. „*Ve věku 16 let nastoupil Johann Anton Koberich po svém zemřelém otci a 62 let působil jako organoedus ve farním kostele Mariae Himmelfahrt v Landsbergu*“¹³⁷ až do své smrti.¹³⁸ Jedná se o městský farní kostel Nanebevzetí Panny Marie, jehož počátky sahají do 12. století a jež je provozován i v současnosti. Jeho součástí je mnoho kaplí, soch, oltářů a téměř 100 náhrobních pomníků. Z toho se dá vyvodit, že obyvatelům Landsbergu na tomto kostele záleželo.¹³⁹

„*Středoškolské vzdělání získal pravděpodobně na jezuitském gymnáziu ve svém rodném městě. Dne 14. září 1734 se oženil s Veronikou Dietlovou. Po její smrti 3. března 1782 se rozhodl studovat teologii a ve svých 68 letech byl vysvěcen na kněze. Přesto zůstal varhaníkem a pokračoval ve své neúnavné skladatelské práci.*“ I přesto nadále pokračoval na místě varhaníka a dále skládal.¹⁴⁰

Co se týče hudebních děl, je autorem klavírních a varhanních skladeb, mší, litaní a nešporů i didaktických děl. Některá díla vyšla v nakladatelství Lotter v Augsburgu, přičemž se rozšířila do střední a východní Evropy.¹⁴¹ Koberich byl dobově skladatelem velmi oblíbeným a plodným, jelikož mu Lotter vydal 37 titulů. To dokazuje i fakt, že dvě jeho tiskem vydané sbírky duchovních skladeb (*Laus Dei ... in LIV Psalmis vespertinis, Op. 23, Augsburg, Lotter 1750; Encomia Mariano-Lauretana, Op. 24, Augsburg, Lotter*

¹³⁵ HERMANN, Ullrich. Koberich, Johann Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel, Bärenreiter, 2003, sl. 364.

¹³⁶ Landsberg am Lech. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-12-20]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Landsberg_am_Lech

¹³⁷ HERMANN, Ullrich. Koberich, Johann Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel 2003, Bärenreiter, sl. 364.

¹³⁸ Johann Anton Koberich. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-12-20]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Anton_Koberich

¹³⁹ Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt. *Pfarreiengemeinschaft*. [cit.2022-12-20]. Dostupné z: <https://pg-mariaehimmelfahrt.de/kirchen/mariae-himmelfahrt-landsberg/>

¹⁴⁰ HERMANN, Ullrich. Koberich, Johann Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel 2003, Bärenreiter, sl. 364-365.

¹⁴¹ TAMTĚŽ, sl. 365.

1762) se dochovaly v minoritské sbírce v Českém Krumlově.¹⁴² Sám majitel nakladatelství *Johann Jakob Lotter* vděčil za prosperitu svého podniku právě J. A. Kobrichovi.¹⁴³ Bohužel skladby, které složil pro „jezuitská divadla v Augsburgu, Landsbergu, Ingolstadtu a Mnichově jsou ztraceny.“¹⁴⁴ Výčet některých jeho skladeb:

Sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Partien

Leicht zu erlernender vielfachen Nutzen bringender Kirchen Ton

6 Missae breves op. 7

10 Lytaniae op. 24

6 Missae solennes op. 26

3 Missae de Requiem op. 29

6 Lytaniae lauretanae op. 36

3 Missae breves de Requiem op. 37

Gründliche Clavierschule 1782

Praktisches Geig-Fundament 1787¹⁴⁵

Johannu Antonovi Kobrichovi se narodil jediný syn, *Franz Xaver Bartholomäus Cajetan*, který pokračoval v muzikantské varhanické tradici jako jeho otec a dědeček. Působil ve svém rodném městě, ale v jiném kostele – *Kirche Hl. Kreuz* (česky: kostel sv. Kříže).¹⁴⁶ Od roku 1834 byl tento kostel včleněn pod městskou farnost *Nanebevzetí Panny Marie* jako dceřiný kostel.¹⁴⁷

¹⁴² HORYNA, Martin: *Sbírka Barokních hudebních tisků z českokrumlovského kláštera*, časopis Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově – umění, zbožnost, architektura; ed. Daniela Rywilová; Český Krumlov, Veduta 2015, s. 243 - 244

¹⁴³ TRÖSTL, Jiří. *J. J. B. Münster: Sacrificium vespertinum, Augsburg 1729, unikátně dochovaná hudební sbírka z kláštera v Borovanech*. České Budějovice, 2017. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, str. 20

¹⁴⁴ HERMANN, Ullrich. Kobrich, Johann Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel 2003, Bärenreiter, sl. 365.

¹⁴⁵ Johann Anton Kobrich. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-12-20]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Anton_Kobrich

¹⁴⁶ HERMANN, Ullrich. Kobrich, Franz Xaver Bartholomäus Cajetan. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel 2003, sl. 366.

¹⁴⁷ Kirche Hl. Kreuz. *Pfarreiengemeinschaft* [online]. [cit. 2022-12-20]. Dostupné z: <https://pg-mariaehimmelfahrt.de/kirchen/hl-kreuz-landsberg/>

4.2 Tobias Gsur (1724-1794)

Tobias Gsur se narodil 5. prosince 1724 v malé obci Gettsdorfu¹⁴⁸, která leží v dnešním okrese Hollabrunn v Dolním Rakousku¹⁴⁹ a zemřel 20. května 1794 ve Vídni. Tobias Gsur byl hudební skladatel, církevní hudebník a zpěvák (basista). Roku 1752 si vzal Franzisku Huetterin, v té době byl již hudebníkem v katedrále svatého Štěpána ve Vídni. Zde setrval do roku 1767. V letech 1755 až 1759 jsou o něm doklady jako o dvorním (komorním) hudebníkov, poté od roku 1767 až konce života zpíval bas ve vídeňské dvorní kapele.¹⁵⁰ V 18. století tato dvorní kapela vystupovala za vlády Marie Terezie a Josefa II. pouze s chrámovou hudbou.¹⁵¹ Zřejmě již od 50. let 18. století až do své smrti působil jako ředitel kůru v kostele v Schottenkirche, též ve Vídni. V letech 1771 až 1794 byl také členem Tonkünstler-Sozietät,¹⁵² jednalo se o dobročinnou organizaci pro hudebníky ve Vídni na podporu vysloužilých hudebníků a jejich rodin.¹⁵³ Gsurovi se narodila dcera Johanna (1758) a dva synové Franz Xaver (1755) a Leopold (1756). Johanna byla provdána za P. Fuchse, oba synové se stali kněžími.

Tobias Gsur je autorem velkého množství církevních skladeb, jedná se především o mše, rekviem, graduale a litanie.¹⁵⁴

¹⁴⁸ FASTL, Christian. Gsur, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gsur_Familie.xml

¹⁴⁹ Gettsdorf. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gettsdorf>

¹⁵⁰ FASTL, Christian. Gsur, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gsur_Familie.xml

¹⁵¹ Geschichte. *Wiener Hofmusekkapelle* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.hofmusikkapelle.gv.at/geschichte>

¹⁵² FASTL, Christian. Gsur, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gsur_Familie.xml

¹⁵³ Tonkünstler-Sozietät. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tonk%C3%BCnstler-Societ%C3%A4t>

¹⁵⁴ FASTL, Christian. Gsur, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gsur_Familie.xml

4.3 Jan Nepomuk Vocet (1777-1843)

Též se dá najít pod dalšími příjmeními: Woczeth, Wozet, Wocet, Wotzet. Těchto více variant je způsobených dobou a místem, v nichž žil. Např. ve svých dopisech se podepisoval jako Wozet, kdežto ve svých skladbách se spíše více počeštěným slovem Wocet. „*Postupně se jeho jméno počeštilo až do současné podoby s jednoduchým V a c – Vocet.*“¹⁵⁵

Jan Nepomuk Vocet byl skladatel, ředitel kůru, kapelník, zpěvák a hudební pedagog. Narodil se 14. 4. 1777 v Tetíně (dnešní okres Beroun) a zemřel 28. 1. 1843 v Českých Budějovicích.¹⁵⁶

Jan měl bratra Ignáce, u kterého se též objevil hudební talent. Za svého života působil jako zpěvák pod vedením Antonína Maška (ředitel kůru) ve sboru kostela sv. Jakuba v Praze. Později se uplatnil jako inspektor kůru pražského kláštera a nakonec se z něho stal knihovník.¹⁵⁷

Jan získal první hudební vzdělání od svého otce, kantora Josefa Vocta. Další vzdělání mu bylo dopřáno na škole v Březnici. Po dokončení tamního gymnázia začal vyučovat od roku 1793 na filiální škole v Drahenicích. Po dvou letech přešel vyučovat do Mirotic, kde se z něho stal kantorův pomocník, a to i přes to, že v Drahenicích měl vyšší příjmy. Důvodem přechodu byl zřejmě tamní „*znamenity učitel a hudebník Josef Žák, který si zde zřídil jakousi hudební školu pro muzikálně nadané chlapce.*“ Kromě učitelské činnosti se předvedl i jako výtečný varhaník. Přesto v roce 1797 přešel do Neznašova, kde dále rozvíjel své skladatelské schopnosti.¹⁵⁸ V Miroticích se 21. října 1799 oženil s Veronikou Hájkovou,¹⁵⁹ s níž zplodil 6 dětí.¹⁶⁰

¹⁵⁵ ŽIŽKOVÁ, Lenka. *Skladby Jana Nepomuka Vocta (1777–1843) ve sbírce hudebnin z katedrály sv. Mikuláše v Českých Budějovicích, studie a edice*. České Budějovice, 2019. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, s. 19

¹⁵⁶ Vocet, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3282

¹⁵⁷ ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮň a Zdenko NOVÁČEK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 887

¹⁵⁸ TOMAN, Jan. Učitelské působení hudebního skladatele Jana Nepomuka Vocta. In: *Jihočeský sborník historický*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1973, roč. 42, č. 3, s. 162-164.

¹⁵⁹ Vocet, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3282

¹⁶⁰ Jan Nepomuk Vocet. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Nepomuk_Vocet

O pár let později, toužíc po větším městě, nastoupil v březnu roku 1801 na místo ředitele kůru (regenschorih) při katedrálním kostele svatého Mikuláše v Českých Budějovicích. Tuto pozici získal po skonu Jáchyma Štěpánovského.¹⁶¹ „Z amatérských hudebníků sestavil J. N. Vocet kapelu, která byla později prohlášena za městskou kapelu, vystupovala při významných slavnostech a koncertovala ve společenských místnostech.“¹⁶² V Českých Budějovicích vykonával pozici regenschorih a městského kapelníka až do své smrti.¹⁶³

Za svého života se oženil ještě dvakrát. Podruhé tomu tak bylo 17. 4. 1819 s Janou Nepomucenou Laubovou a potřetí 29. 8. 1837 s Rosalií Zátkovou.¹⁶⁴

„Komponoval zejména duchovní skladby (mše, duchovní árie, dueta, graduale, offertoria, litanie a další), které byly prováděny na mnoha kůrech v Čechách i na Moravě. Dále byl autorem písní, tanečních skladeb pro klavír (menuety, ländler) a zhotovil velké množství opisů kompozic českých i zahraničních autorů... Jeho skladby vycházely v Praze a ve Vídni, řada z nich se dochovala v rukopisech a opisech.“¹⁶⁵

Voctova hudba byla nemálo oblíbená, proto je dodnes dochovaná na mnoha místech v Čechách a na Moravě. Následující sepsaná místa jsou z *Průvodce po archivních fondech II.*: Lukov – Horní Břečkov; Prostějov – sbírka dr. Jana Poláčka; Třebíč – Jejkov (bývalý klášter kapucínů s kostelem Proměnění Páně); Přímětice – Kuchařovice (u Znojma); Brno – klášter milosrdných bratří (kostela sv. Leopolda); Karlovice u Bruntálu (sbírka Aloise Englische; farní kostel sv. Jana Nepomuckého); Olomouc – Univerzitní knihovna); Ostrava – farní kostel sv. Václava; Perná u Mikulova – farní kostel sv. Mikuláše; Troubsko u Brna – farní kostel Nanebevzetí Panny Marie; Třebíče – kostel sv. Martina.¹⁶⁶

¹⁶¹ TOMAN, Jan. Učitelství působení hudebního skladatele Jana Nepomuka Vocta. In: *Jihočeský sborník historický*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1973, roč. 42, č. 3, s. 162-164.

¹⁶² Vocet Jan Nepomuk. *Encyklopedie Českých Budějovic* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/vocet-jan-nepomuk>

¹⁶³ TOMAN, Jan. Učitelství působení hudebního skladatele Jana Nepomuka Vocta. In: *Jihočeský sborník historický*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1973, roč. 42, č. 3, s. 162-164.

¹⁶⁴ Vocet, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3282

¹⁶⁵ TAMTÉŽ

¹⁶⁶ *Průvodce po archivních fondech II.* [online] [cit. 2023-01-06]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20210301022311/http://www.mzm.cz/fileadmin/user_upload/oddeleni/hudba/pruvodce_po_archivnich_fondech_II.pdf

5 Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae, II. Lytania Lauretana – Johann Anton Kobrigh

5.1 Popis pramene

Titulní strana:

ENCOMIA MARIANO-LAURETANA SEU X. LYTANIE

À / Canto / Alto / Tenore / Basso / Organo / 2. Violin. Oblig. / 2. Clarinis ex D & D. / & Violonc. ad libitum

Joanne Antonio Kobrigh

Ex Partibus Ioannis Ignatii Czekal.

Vazba je na mramorovaném papíře, který se vyskytuje na deskách všech partů s popisem: *X. Lytaniae authore Ant. Joanne Kobrigh ex partibus Joann. Ignatz Czekal, 1763*. Tyto litanie jsou momentálně uloženy v depozitáři Jihočeské vědecké knihovny ve Zlaté Koruně.

Na titulní straně je napsán celý název: *ENCOMIA MARIANO-LAURETANA SEU X. LYTANIAE / a Quatuor Vocibus ordinariis, 2. Violinis & Organo obligatis, 2. Clarinis vel Cornibus, & Violoncello ad libitum. OPUS XXVI / TYPIS FULGATAE A JOANNE ANTONIO KOBRICH, Ecclesiae Parochialis Landspergae Organaedo* je skladbou hudebního skladatele Johanna Antonia Kobrigha vydaná v oblasti dnešního Německa s opusovým číslem XXIV.

Jedná se o dílo s celkem deseti skladbami pro devět hlasů: *Canto, Alto, Tenore, Basso* s povinným *2. Violinis & Organo*, dalšími nástroji jsou většinou *2. Clarinis* (v různých ladění) a *& Violonc. Ad libitum*. Tato diplomová práce se zabývá *Lytania II. ex C.*

Tento lotterovský výtisk titulu z roku 1762 nejprve patřil regenschorimu J. I. Czekalovi, působícímu v kostele sv. Víta v Českém Krumlově. To svědčí o dostupnosti a oblíbenosti této Lotterovy produkce. Až později se dostal do minoritské českokrumlovské sbírky. Zda se jednalo o dar nebo výpůjčku, se dnes již nedozvíme. Zajímavé také je, že se až na hlas violoncella dochovala kompletně. Tyto litanie byly objeveny ve 30. letech 20. století díky významnému českému muzikologovi Emilíanu

Troldovi (1871-1949), který do partu Organo vložil papírový lístek s výčtem hlasů (viz ukázka v obrázkové příloze).¹⁶⁷ Na titulní straně všech partů je na dolním kraji dopsáno tužkou *HS 369*.

Hudebnina je zachována v dobrém stavu. V partu *Organo* je za titulní stranou v němčině předmluva a věnování samotného autora litaní. Na poslední nečíslované stránce je sepsaný *index*. Všechny další party mají pouze titulní stranu a *index*.

Stránky partů jsou číslované od not vždy na horní straně. Text použitý v těchto litaních je téměř shodný jako v jiných zpracováních loretánských litaní. Důvod nevelkých změn je prostý, jiné texty byly zakázány.¹⁶⁸

5.2 Analýza skladby

Litanie se skládají z 6 částí: Kyrie (v C dur), Pater de caelis Deus (C dur), Sancta Maria (G dur), Virgo potens (D dur), Regina (G dur), Agnus Dei (C dur). Skladba je napsána pro 4 hlasy (Canto, Alto, Tenore, Basso), dvoje housle, dvě clariny a basso continuo. Celkový rozsah činí 332 taktů, jedná se o *litaniae breves*.

Kyrie

Část Kyrie se skládá ze čtrnácti taktů. Je v celém taktu. Tempové označení je *Adagio*. Tónina C dur.

Úvod Kyrie je slavnostní. Zahajuje ho hra tutti akordem C dur a sbor na text *Kyrie eleison*. Princip kontrastu je docílen střídáním dynamiky forte a piano. Piano nastupuje ve druhém taktu a trvá do poloviny taktu třetího. Hrají ho housle v terciích za doprovodu organa, jako mezihru ke zpívaným částem. V polovině třetího taktu instrumentální doprovod opět vystřídá sbor s textem *Christe eleison* ve forte na subdominantě. Houslová mezihra v taktech 4 a 5 nás zavede do tóniny dominantní. Sbor v taktu 6 opakuje text *Kyrie eleison*, k němuž se přidává i doprovod Clarin. V 7. a 8. taktu moduluje harmonie zpět na tóniku. Od poloviny 8. taktu do taktu 12 trvá dynamika forte a hra tutti. Sbor zpívá text *Christe exaudi nos*. Zmoduluje se zpět do G dur, ve které tato část končí. Poslední 3 takty jsou houslová dohra.

¹⁶⁷ Martin HORYNA, *Sbírka barokních hudebních tisků z českokrumlovského kláštera*, in: Daniela Rywíková (ed.), *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura*, České Budějovice, Veduta 2015, s. 241–249.

¹⁶⁸ viz podkapitola 3.3 Loretánské litanie

Pater de caelis Deus

Část *Pater de caelis* se skládá ze 40 taktů. Je ve dvoučtvrtovém taktu. Tempové označení je *Allegro*. Celek by se dal rozdělit na přibližně 20 a 20 taktů. Jedná se o dvě sloky, první je v C dur, druhá v G dur a moduluje do C dur. Celá část je hrána tutti. Charakter je veselý.

Od taktu 15 do taktu 25 je harmonie na tónice. V taktu 22 moduluje do dominantní tóniny G dur. Sbor zpívá text *Pater de caelis Deus, miserere nobis. Fili Redemptor mundi Deus*. Následné *miserere nobis* je již v G dur. Po celou dobu sbor nepřetržitě doprovází hra clarin a houslí. Veselý charakter podtrhují rychlé šestnáctinové noty v houslích.

Od taktu 33 se opakuje téma, již však v dominantní tónině. Sbor zpívá text: *Spiritus sancte Deus, miserere nobis. Sancta, sancta Trinitas unus Deus*. Následné *miserere nobis* zní již v C dur. Konec tvoří slavnostní rozklad akordu C dur.

Sancta Maria

Část *Sancta Maria* se skládá z 50 taktů. Skladba začíná i končí desetitaktovou instrumentální předehrou. Proto je na konci zpívané části *Da Capo*, které odkazuje na počáteční předehru. Část je v celém taktu. Tempové označení je *Adagiosissime*. Charakter je klidný. V této části nehrají clarina. Tónina je G dur.

Počáteční introdukce sestává ze hry obou houslí za doprovodu organa. Housle hrají v libozvučných intervalech. První housle někdy více zdobí melodii. V taktu 62 se sjednotí a unisono zahrají charakteristický rytmický motiv. Konečné takty hrají oddělovaným způsobem šestnáctinových not.

V taktu 65 se přidává sólový hlas Canto, k němuž se přidává Alto. Zpívají text *Sancta Maria, sancta Dei genitrix, ora pro nobis*. Houslové party opakují melodii z předehry. Na Canto a alto navazují v taktu 69 Tenore a Basso. Zpívají text *Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis*. Na 3. době 71. taktu začíná téma hlas Tenore, k němuž se postupně přidává Alto, Basso a Canto. V témže taktu začíná opakování tématu.

Na konci taktu 77 pokračuje sólo hlas Tenore na text *Mater in violata* a moduluje přes A7 do D dur. Tentýž motiv po něm opakuje hlas Canto. Třetí štafetu po nich přebírá Basso a přes subdominantu dojde na dominantu. Závěr úseku tvoří dvoutaktí (t. 81, 82 a 83, 84), která potvrdí tóninu D dur. Závěrečné dva takty jsou stejné jako poslední takty introdukce, avšak v dominantní tónině.

V taktu 87 zpívá téma hlas Canto, k němuž se přidává alto na text *Mater admirabilis pro nobis*. S textem *pro nobis* v taktu 91 se moduluje zpět do G dur. Od taktu 92 přebírají melodii hlasy Tenore a Basso na text *Mater creatoris Mater Salvatoris ora*. Od taktu 96 je melodie v hlasech Canto a Alto s textem *Virgo prudentissima, ora pro nobis*. Od 98. taktu začíná krátká sekvence, kterou zahajuje hlas Basso přes tónický sextakord G dur, subdominantu, mimotonální dominantu A⁷ do D dur a následně zpět do G dur (t. 101). Od taktu 101 zazní dvě dvoutaktí, ukotvující tóniku G dur. Následuje Da capo a zazní instrumentální dohra.

Virgo potens

Část *Virgo potens* se skládá z 95 taktů. Jedná se o nejdelší část Lytanií. Sazba je v porovnání s ostatními částmi jiná. Kompozice je založena na polyfonii jednotlivých hlasů a na opakování tématu na způsob fugy. Charakterem se podobá varhanní hudbě. Takt je *Alla breve*. Tónina je D dur.

Úvodní část zahajuje dvojhlas, přičemž part prvních houslí hraje desetitaktové téma fugy (*dux*), zatímco hlas Tenore a organo hrají protivětu. Na protivětě zároveň leží hlavní text litanie *Virgo potens, Virgo clemens, ora pro nobis*. Ve 115. taktu přebírají téma druhé housle v dominantní tónině A dur (*comes*). Protivěta se přesune do partu hlasu Alto a organa (*Virgo fidelis, Sedes sapientiae, ora pro nobis*). Svůj vlastní harmonicky výplňkový part má hlas Tenore s textem (*Speculum justitiae, ora pro nobis*). *Comes* končí v taktu 124, kde se moduluje zpět do D dur na *dux*. Ve 125. taktu začíná *dux* v partu prvních houslí, tenoru a organa, avšak o takt později pokračuje v tématu pouze part prvních houslí. Protivětu zpívá hlas Canto na text (*Cusa, nostrae laetitiae, ora pro nobis*). Ostatní hlasy mají harmonickou funkci a zpívají text *Vas Spirituale, ora pro nobis* a *Vas honorabile*. Téma končí v taktu 134, kde se zároveň moduluje do dominanty. *Comes* hrají opět první housle. Protivětu zpívá hlas Basso, který nastupuje úplně poprvé. Doprovází ho part organa (*Vas insigne Devotionis, ora pro nobis*).

V taktu 144 končí fugové téma a hlasy se sjednocují do akordové sazby v A dur. Zároveň v taktu 144 slavnostně zatroubí clariny v kvintách. Princip kompozice v taktech 144 až 148 je opakování tóniky a dominanty po taktech, přičemž na tónice hrají slavnostně clariny a v dominantě je sestupná figura prvních houslí. Hlasy zpívají text *Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Floederis arca, janua*

caeli, stella matutina, ora pro nobis. Od taktu 149 začíná harmonická sekvence (subdominanta – zm. malý akord gis-h-d-fis – sled tří měkce malých akordů – dominanta). Následuje od taktu 155 tónický kvartsextakord, dále se ještě setrvává na dominantě až do taktu 162, kde se vrátí na tóniku A dur. Konec tohoto úseku se potvrdí ještě jednou harmonickou kadencí T^{6/4}, D, T a zopakuje text *ora pro nobis*. V taktu 165 se moduluje do D dur.

Následně se opakuje od taktu 166 pouze dux v D dur, který hrají první housle. Střídavě se k houslím přidávají Alto a Tenore. Protivětu má hlas Basso a ze začátku ho v terciích zdvojuje part hlasu Canto. Sbor zpívá text *Salus infirmorum, ora pro nobis*. V taktu 175 začíná repríza té části, v níž se hlasy sjednotily (t. 144). Nyní se pokračuje v tonální harmonii D dur. Nejdříve se střídají po taktu tónika a dominanta, poté přichází na řadu sekvence (t. 180). Společný text je *Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium Christianorum, ora pro nobis*.

Regina Angelorum

Část Regina Angelorum se skládá z 84 taktů. Tempové označení je *Adagio*. Tato část, stejně jako část Sancta Maria, začíná a končí instrumentální předehrou. Proto je na konci zpívané části *Da capo*, které odkazuje na počáteční předehru. Charakter je klidný. Část je ve dvoučtvrtovém taktu. Tónina je G dur. Sazba je oproti předchozí části sólová, zpívá pouze hlas Canto a Tenore. Stejně tak v této části nehrají Clariny.

Úvodních 16 taktů zní instrumentální předehra, která využívá melodického motivu z předchozí části Virgo potens (t. 201). Nápadný je zejména interval zvětšené kvarty. Nástrojové obsazení: housle a organo. Houslové party jsou téměř shodné. Začíná se v dynamice forte. Na konci taktu 202 se objevuje harmonická sekvence po sestupných sextakordech. Konec sekvence končí základní harmonickou kadencí. Následujících 8 taktů je prokomponováno systémem střídání forte a piana po taktech.

Od taktu 217 se přidává sólový hlas Canto a opakuje téma houslí na text *Regina Angelorum ora pro nobis*. Dynamika je oproti předehře v pianu. Šestnáctinové vyhrávky hrají pouze první housle. Tutéž melodii opakuje od taktu 225 i hlas Tenore s textem *Regina Patriarcharum, ora pro nobis*. Na konci taktu 233 začíná zpívat hlas Canto (*Regina Prophetarum*) a následně se hlasy Canto a Tenore střídají.

Na konci taktu 235 odpovídá hlas Tenore *ora* a zároveň přechází na mimotonální dominantu A⁷. V následujícím taktu zmoduluje harmonie do D dur pomocí sestupné stupnice A⁷ v partu hlasu Cantu (*ora pro nobis*). Od taktu 239 následuje harmonická sekvence D⁷ – G (hlas Tenore má text: *Regina Prophetarum*), E⁷ – A (Canto: *Regina Apostolorum*). Poté se hlasy sjednocují a zpívají společně v terciích nad ostinátním basem A v organu (*ora pro nobis*). Harmonie je zakončena v D dur.

Poté následuje 8 taktů z přede hry, které jsou oproti původnímu znění v dominantní tónině (248–256 x 209–216). Dynamika se opět střídá po taktu. Od taktu 256 má sólo hlas Tenore a zpívá téma v dominantní tónině (*Regina Martyrum, ora pro nobis*). Závěr končí čistým D dur (takt 264), tudíž pro posluchače zní náhlá přímá modulace do G dur překvapivě. Od taktu 265 začíná repríza tématu rovnou v G dur. Sólo má hlas Canto: *Regina Virginum, ora pro nobis*. Od taktu 272 se rozvíjí harmonická sekvence. Z hlasů začíná zpívat nejprve hlas Tenore, o takt později se přidává i Canto na text: *Regina Sanctorum omnium, ora*. Harmonie postupně spěje do dominantního septakordu D⁷ přes D dur (t. 273), a moll, e moll, h moll, a moll a konečný D⁷. Tam se hudba zastaví na koruně (t. 278).

Na konci druhé doby taktu 278 začíná Coda. Hlasy zpívají *ora pro nobis*, harmonie setrvává na základních harmonických funkcích. Následuje *Da capo*, kde se zopakuje počáteční instrumentální přede hra.

Agnus Dei

Část *Agnus Dei* je složena ze 48 taktů. Hraje se v plném obsazení. Takt je dvoučtvrt'ový. Tempové označení je *Adagio*. Tónina je C dur. Princip kompozice je založen na střídání partů Tutti a Solo, přičemž ve čtyřech partech sólo se vymění každý jednotlivý hlas.

Část *Agnus Dei* zahajuje celý soubor v C dur na text: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. Od taktu 288 se dynamika mění na piano a tutti part vystřídá sólo, kde pěvecké sólo má hlas Basso za doprovodu houslí v terciích a harmonického organa (*parce nobis Domine*). Sólové téma trvá 7 taktů. Závěr části v C dur uzavře třítaktová dohra tutti (*parce nobis Domine*).

Harmonie moduluje v taktu 297 přímo akordem E⁷ do a moll, tedy šestého stupně. Tutti zpívá text: Agnus Dei. Dynamika se dále opět změní na piano a sólový hlas je Tenore (qui tollis peccata mundi). Dovětek v a moll ukončuje tutti na text: exaudinos.

V taktu 308 je přímá modulace do G dur přes D⁷. Tutti ještě jednou zopakuje „exaudinos“ v této tónině a zastavuje na D dur. Následuje sólo hlasu Canto v G dur na text: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Závěr tutti zpívá Agnus Dei (t. 316–318).

Následuje poslední přímá modulace, a to zpět do C dur akordem T⁶ – S–D (319–321). Závěrečné sólo má hlas Alto s textem: miserere nobis. Posledních 6 taktů ukončuje celý soubor Tutti v C dur (střídáním funkcí tónika a dominanta) a opakuje text: miserere nobis ve forte. V taktu 330 je subdominanta, podle které již posluchač pozná, že se jedná o závěr skladby. Poslední dva takty jsou na tónice (nobis). V závěrečném akordu jsme svědky zajímavého melodického průchodu v prvních houslích (d² – c²).

5.3 Text a překlad

Jelikož mariánské texty měly pevně danou podobu a bylo dovoleno provést jen několik revizí, rozhodla jsem se kurzívou doplnit ty části textu, které byly v tomto konkrétním případě vynechány. Konkrétně se jedná o pasáže Regina sine labe originali concepta, Regina sacratissimi Rosarii a Regina pacis, které pocházejí z roku 1675, ale nebyly v tomto případě použity.¹⁶⁹

<p>1. Adagio (Kyrie) Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. Christe audi nos. Christe exaudi nos.</p>	<p>1. Adagio (Kyrie) Pane, smiluj se nad námi. Kriste, smiluj se nad námi. Pane, smiluj se nad námi. Kriste, uslyš nás. Kriste, vyslyš nás.</p>
<p>2. Allegro (Pater de caelis Deus) Pater de caelis Deus, miserere nobis. Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis. Spiritus Sancte Deus, miserere nobis. Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis. <i>Sancta Maria, ora pro nobis.</i></p>	<p>2. Allegro (Pater de caelis Deus) Otče z nebes, Bože, smiluj se nad námi. Synu, Vykupiteli světa Bože, smiluj se nad námi. Duchu Svatý Bože, smiluj se nad námi. Svatá Trojice, jeden Bože, smiluj se nad námi. <i>Svatá Maria, smiluj se nad námi.</i></p>
<p>3. Adagiosissime (Sancta Maria) Sancta Maria, sancta Dei genitrix, ora pro nobis, Sancta Virgo virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, ora pro nobis,</p>	<p>3. Adagiosissime (Sancta Maria) Svatá Maria, Svatá Boží rodičko, oroduj za nás, Svatá Panno panen, Matko Kristova, Matko Božské milosti, Matko nejčistší, Matko nejčistotnější,</p>




¹⁶⁹ viz podkapitola 3.3 Loretánské litanie

<p>Mater inviolata, Mater intemerata, ora pro nobis, Mater amabilis, ora pro nobis, Mater Admirabilis, pro nobis, <i>Mater boni consilii,</i> Mater Creatoris, Mater Salvatoris ora pro nobis, Virgo prudentissima, ora pro nobis, Virgo veneranda, Virgo praedincanda, ora pro nobis.</p> <p>4. Allabreve (Virgo potens) Virgo potens, Virgo clemens, ora pro nobis. Virgo fidelis, Speculum justitiae, ora pro nobis, Sedes sapientitiae, ora pro nobis, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, ora pro nobis.</p> <p>Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, janua caeli, Stella matutina, ora pro nobis. Salus infirmorum, ora pro nobis. Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium Christianorum, ora pro nobis.</p>	<p>Matko neporušená, Matko neposkvrněná, oroduj za nás, Matko lásky hodná, oroduj za nás, Matko podivuhodná, oroduj za nás, <i>Matko dobré rady,</i> Matko Stvořitele, Matko Spasitele, oroduj za nás, Panno nejmoudřejší, oroduj za nás, Panno ctihodná, Panno chvályhodná, oroduj za nás.</p> <p>4. Allabreve (Virgo potens) Panno mocná, Panno dobrotivá, oroduj za nás. Panno věrná, Zrcadlo spravedlnosti, oroduj za nás, Stolice moudrosti, oroduj za nás, Příčino naší radosti, Nádobo duchovní, Nádobo počestná, Nádobo vznešené zbožnosti, oroduj za nás.</p> <p>Růže tajemná, Věži Davidova, Věži z kosti slonové, Dome zlatý, Archo úmluvy, Brána nebeská, Hvězdo jitřní, oroduj za nás. Uzdravení nemocných, oroduj za nás. Útočiště hříšníků, Potěšení zarmoucených, Pomocnice křesťanů, oroduj za nás.</p>
---	---

<p>5. Adagio (Regina) Regina Angelorum, ora pro nobis. Regina Patriarcharum, ora pro nobis. Regina Propretarum, ora pro nobis. Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, ora pro nobis. Regina Martyrum, ora pro nobis. <i>Regina Confessorum,</i> Regina Virginum, ora pro nobis. Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis. <i>Regina sine labe originali concepta,</i> <i>Regina sacratissimi Rosarii,</i> <i>Regina pacis.</i></p>	<p>5. Adagio (Regina) Královno andělů, oroduj za nás. Královno patriarchů, oroduj za nás. Královno proroků, oroduj za nás. Královno proroků, Královno apoštolů, oroduj za nás. Královno mučedníků, oroduj za nás. <i>Královno vyznavačů,</i> Královno Panen, oroduj za nás. Královno všech svatých, oroduj za nás. <i>Královno bez poskvrny hříchu prvotního počatá,</i> <i>Královno posvátného růžence,</i> <i>Královno míru.</i></p>
<p>6. Adagio (Agnus Dei) Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</p>	<p>6. Adagio (Agnus Dei) Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, odpusť nám, Pane. Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, uslyš nás, Pane. Beránku Boží, jenž snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi.¹⁷⁰</p>

¹⁷⁰ SCHALLER, Marian P. *Římský misál: úplné vydání*. Praha: Kotrbova knihtiskárna, 1. vydání, Litanie – přídavek [16-17]

5.4 Poznámky k partituře

Všechny hlasy byly spartovány do partitury. Značky pro střídání sóla (S) a tutti (T) zůstaly zachovány, označení temp je přepsáno do nynější podoby (p. → *p*, fr. → *f*). Zápis artikulace u houslových partů byl zachován. V partu Organo nebyl vynechán generál bas, pouze byly v některých částech uvedena čísla tak, jak to umožňoval notační program (např.  přeškrtnutá šestka → zápis #6). Křížek byl ve všech  hlasech originálu psán jiným způsobem, ve spartaci je zaznamenán současným zápisem. Poznámky v notách partů (především začátky názvů dalších částí) zůstaly zachovány. Důležitým doplněním jsou dopsaná čísla taktů, která v originálu nebyla. V partituře byly  vypuštěny tyto značky na konci řádků ve všech hlasech, které v originálu ukazovaly hudebníkům, jaká výška noty je čeká na další řádce.

Jednotlivé originální party hlasů Canto, Alto, Tenore byly v edici přepsány do houslového G klíče. Původní klíče byly u hlasů: Canto – v sopránovém klíči C klíči, Alto – v altovém C klíči, Tenore – v tenorovém C klíči, Basso – v basovém F klíči.

Další změny oproti originálu jsou vypsány v kritických poznámkách níže. Partitura byla vysázena v notačním programu Sibelius po těchto hlasech: Clarino I. II. (v originálu měl každý vlastní part, ve spartaci sepsány do jednoho řádku – Clarino I. má nožičky nahoru, Clarino II. nožičky dolů), Violino I., Violino II., Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo.

Jelikož se jedná o noty vydané tiskem, žádné větší množství chyb se v nich nevyskytuje. V té době (f-fis, c-cis, g-gis) nebyly občasné chybějící posuvky považovány za chybný zápis. Hudebníci tehdy věděli, že když se někde některá nota zvýšila, tak zůstala zvýšená do dalších taktů, než ji zrušila odrážka.

5.5 Kritické poznámky

Johann Anton Koblach			
Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae, II. Lytania Lauretana			
1. Allegro (15-54)			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Opravená verze
Violino I.	36/3	f''	fis''
Violino I.	36/3	f''	fis''

2. Adagiosissime (55-199)			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Opravená verze
Alto	83/4	c''	cis''
Alto	140/2	g'	gis''
Alto	159/1	g'	gis'
Tenore	81/4	c''	cis''
Violino I.	64/5	chybí koruna	přidaná koruna
Violino I.	82/6	c''	cis''
Violino I.	88/3	osminová nota	čtvrt'ová nota
Violino I.	140/2	g'	gis'
Violino I.	142/3	g'	gis''
Violino II.	119/3	g'	gis''
Violino II.	120/2	g'	gis'
Violino II.	122/3	g'	gis''
Violino II.	244/3	c''	cis''
Violino II.	245/1	c''	cis''

Název části *Adagiosissime* mělo pravděpodobně znamenat hrát co nejpomaleji.

Clarino I. a II – takt 144-199 – noty transponovány o velkou sekundu výše, jelikož party byly napsané in D.

V hlasu Organo se v některých částech měnily klíče, v notačním programu byly zaznamenány v houslovém klíči, jedná se o takty 105-114 (tenorový klíč), 115-124 (altový klíč), 125-134 (tenorový klíč).

3. Adagio (200-332)

Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Opravená verze
Tenore	244/2	c''	cis''
Violino I.	216/1	chybí koruna	přidaná koruna
Violino I.	237/1	c''	cis''
Violino I.	238/1	c''	cis''
Violino I.	243/1	c''	cis''

6 *Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.* – Tobias Gsur

6.1 Popis pramene

Titulní strana:

Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.

À / Canto / Alto / Tenore / Basso / Violinis 2bus / Con / Organo in duplo.

Del Signore Gsur

Ex Partibus Ioannis Ignatii Czekal.

Pro Choro s[an]cti Viti

Tyto litanie nesou název *Lytaniae de S. Joanne Nepomuce in D.* Je zajímavé, že původně bylo napsáno *Lytaniae de S. Joanne Nepomuce in G* – zřejmě se opisovač spletl v názvu tóniny. Až později právě někdo tuto chybu opravil na in D. Hudebnina obsahuje party pro provozovací praxi a je zachována v dobrém stavu. Původní part Organo má na první straně lehce natržený pravý dolní konec.

Gsurovy litanie jsou pro sedm hlasů: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus* (první a druhé housle) a *Organo*. K Organu byl později doplněn part *in duplo*, což je dopsáno na úvodní straně.

Skladatel je zde pojmenován jako *Del Signore Gsur* (dalo by se přeložit jako *od pana Gsura*).

Litanie postrádají dataci vzniku jejich opisu a také záznam o vzniku skladby, pravděpodobně však pochází z druhé poloviny 18. století.


První držitel tohoto rukopisu byl již výše zmiňovaný regenschori kostela sv. Víta v Českém Krumlově, J. I. Czekal (na úvodní straně tohoto díla napsán jako *Ioannis Ignatii Czekal*). Později bylo jméno regenschoriho přeškrtnuto a dopsaná slova *Pro Choro sancti Viti* (v překladu znamená *pro kůr sv. Víta*).

Tento pramen je celý přepsán ručně. Nejedná se tedy o nototisk, ale o manuskript psaný inkoustem na ručně klíženém papíře. Na konci partů Organo se opisovač podepsal slovy „*Descripsit Philippus...*“. Poslední slovo je zřejmě *Poch*, text je však špatně čitelný. Z historických souvislostí můžeme předpokládat, že se jednalo o žáka

z českokrumlovské jezuitské koleje. Po bližším zkoumání jednotlivých partů si můžeme povšimnout různých stylů psaní not a textu. Proto není nemyslitelné se domnívat, že tuto skladbu přepsalo ve skutečnosti více opisovačů (více žáků).

Na titulní straně se nachází signatura No. 160. Tento přepis skladby zřejmě původně patřil do některé sbírky.

Party zpěvních hlasů jsou notovány v klíčích, které byly v té době používány, konkrétně: Canto – sopránový C klíč, Alto – altový C klíč, Tenore – tenorový C klíč a Basso – basový F klíč. První a druhé housle jsou notované v houslovém G klíči. Varhanní part je v basovém F klíči.

Ve zpěvních partech je zajímavým faktem to, že se občas opisovači zřejmě nechtělo přepisovat stejnou část nebo opakující se slovo textu. Tato místa označoval takto  značeným opakovaním. Dále se nachází ve všech partech zpěváků (spartace, takty 36-80) druhý paralelní text, dopsaný lehce světlejším inkoustem a hůře čitelným písmem (možná dopsáno později). Tento text však v této spartaci není obsažen, jelikož s litaniami k sv. Janu Nepomuckému nesouvisí. Zřídka bylo na některých místech i špatně napsané slovo, př. hlas Alto, t. 242 bylo místo singularis slovo sigularis.

V některých místech dochází k neshodě v textu, jedná se o takty např. 114, 166, 167, 233-236, 241-245.

Ve dvou místech původních partů se vyskytují nadbytečné takty, a to hlas Basso, “t. 243“; hlas Violino 1, “t. 255“, oba takty nebyly ve spartaci použity.

Další zvláštností je později připsaný druhý part Organo in duplo, ve kterém jsou na některých místech jiné noty i číslovaný generálbas. Ve spartaci byl přepsán původní varhanní part.

Větší nejednotnost označení tempa panuje v partech poslední části skladby. Part *Canto* má označenou část jako *Agnus* s tempovým označením *Andante*, party *Alto*, *Tenore*, *Violino 1*, *Organo* mají *Agnus* s tempovým označením *Largo*, hlasy *Basso* a *Violino 2* nemají tempová označení dopsaná.

6.2 Analýza skladby

Skladba se skládá z 5 částí: Kyrie (v D dur), Virgo (v subdominantní tónině G dur), Salus (v tónině na šestém stupni h moll), Regina (v D dur) a Agnus (začínající v h moll a modulující do D dur). Litanie obsahuje 275 taktů, což odpovídá typu *litaniae breves*.

Kyrie

Část *Kyrie* se skládá z 80 taktů, je v celém taktu a v tónině D dur. Tempové označení je *Moderato*. Charakter části *Kyrie* je slavnostní. Jedná se spíše o hudbu evoluční, i když můžeme vyzorovat některé imitační nebo opakující se úseky.

Část *Kyrie* začíná textem *Kyrie eleison, Christe exaudi nos*. Tento úsek hraje celý hudební soubor v slavnostním charakteru, který nám symbolizuje například velmi živý part obou houslí. Kompletní 4 sborové hlasy zpívají ve stejném rytmu úvodní text *Kyrie eleison*. Živost a radost se stupňuje, když se v houslových partech objeví šestnáctinové trioly. Harmonicky se střídá tonální ukotvení na tónice a dominantě, přičemž první 4 takty je tónika D dur, poté přichází postupná modulace (takt 4 a 5) do dominantní tóniny A dur. Ta je ukotvena na konci taktu 9. Následuje třítaktová mezihra houslových partů, k níž se přidává sbor s textem *Christe exaudi nos* opět ve stejném rytmu všech hlasů. Rychlé střídání tóniky a dominanty je jedním z charakteristických rysů klasicismu, jmenujme například místa (t. 6-9 nebo 16-19). Formálně by se dal tento úsek rozdělit na první periodu (t. 1-9 modulující do A dur) a druhou periodu končící v t. 19 vracející se zpět na tóniku do D dur. Sekci uzavírají opět 3 takty houslové mezihry.

V taktu č. 23 přichází modulace na šestý stupeň tóniny D dur, tzn. do h moll. První sólo má hlas Canto. Se slovy *Pater de coelis, de coelis Deus* představuje hlavu tématu, kterou následně imituje o 5 taktů později hlas Alto v D dur. Hlas Basso imituje motiv ve fis moll. V taktech 33 až 35 je sekvence modulující přes sled mimotonálních dominant ($Cis^7 - Fis^7 - H^7 - E^7$) do A dur. Tónina A dur je potvrzena kadencí TSD.

Na text *Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis* se všechny 4 sborové hlasy opět spojují a soubor hraje Tutti. V taktu č. 38 a 39 se moduluje do h moll.

Krátká třítaktová houslová mezihra uvozuje následující sólový part, který začínají společně ženské hlasy Canto a Alto v terciích na text *Sancta Maria ora pro nobis*. O dva takty později jim odpovídají mužské hlasy Tenore a Basso v D dur textem *Sancta Dei genitrix ora pro nobis*. Na ně navazuje zpět Canto a Alto s textem *Sancta Virgo virginum*. Od taktu 46 začíná vzestupná harmonická sekvence (D–G, E–A, H–e moll). Hlasy zpívají opět společně na text *ora pro nobis*. Tento úsek bude později ještě s malými změnami několikrát zopakován. Principiálně tyto podobné hudební úseky hrané Tutti doprovázejí text odpovědí „*ora pro nobis*“, zatímco sólové party podkresluje jiná melodie. Toto střídání Tutti a Solo lze pozorovat od taktu 42. Na konci taktu 51 se končí v D dur. Zde je užít princip kontrastu, neboť v taktu 52 zpívají Solo Canto a Alto ihned v dominantní tónině A dur text *Sancte Joannes Nepomucene*. Poté následuje opět Tutti na text *ora pro nobis*. V taktu č. 58 přebírá sólový part Alto a Tenore, které zpívají v terciích text *Lachrimis et precibus senum tuorum, tuorum parentum*. Odpověď *Beatam Virginem Mariam, fuis nate, ora pro nobis* je na hudbu textu *ora pro nobis*. Následuje třítaktová houslová mezihra, stejná jako v taktech 40–42, tentokrát ale v D dur. Sólový part nyní v taktu 66 začíná Tenore s Basso v terciích na text *Vir apostolice, lumen Ecclesiae, ora pro nobis*. Text *ora pro nobis* nyní podkresluje jiný hudební materiál, který moduluje do A dur. V taktu č. 72 se střídají hlasy Alto a Canto s textem *Visibili corusca tuo a caelo* (Alto) a *Luce in natali, honorate* (Canto). Společný Tutti úsek na text *ora pro nobis* moduluje zpět do D dur. V posledních čtyřech taktech Kyrie zazní potřetí houslová mezihra, na níž ve forte navazuje sbor s textem *ora pro nobis*. Kyrie končí harmonickou kadencí T, D (+ průtažná kvarta), D, T na zopakovaný text *ora pro nobis*.

Virgo

Jakož i Kyrie je založena na střídání Solo a Tutti, tak i Virgo spočívá v tomto střídání. Mohlo by nám to připomínat princip barokní terasovité dynamiky. Virgo je v subdominantní tónině G dur, tempové označení je Andante a charakter je jemnější a klidnější. Rytmus tvoří celý takt. Zajímavé je, že část Virgo má shodný počet taktů jako Kyrie, tj. 80. Formálně bych část rozdělila do čtyř úseků: Introdukce (t. 81–87), část „a“ (88–05), část „a'“ (105–123) a část „a''“ (124–144) (145–161).

Část Virgo zahajuje sedmitaktová introdukce obou houslových partů, které hrají unisono charakteristickou obloučkovou melodií. Od taktu 86 hrají v terciích. Celý jejich part je doprovázený varhany. Housle hrají v části Virgo nepřetržitě až do konce.

V taktu 88 se k nim přidává sólo Canto s textem *Speculum et norma, confessoriorum*. V taktu 91 odpovídá soubor Tutti ve forte *ora pro nobis*. Takt 92 končí v G dur. Principem kontrastu začíná v taktu 93 hlas Alto přímou modulací v dominantní tónině D dur. Zpívá Solo text *Elemosinarie, liberalissime*. Odpovídá mu opět sbor Tutti *ora pro nobis* a pokračuje s textem *Refugium pauperum, consolator afflictorum, ora pro nobis*. Následuje pětitaktový dovětek (t. 101–105) v dominantní tónině D dur dvakrát zopakovaného *ora pro nobis* ve forte, který se střídá s piano partem obou houslí hrajících v terciích charakteristickou triolovou melodií. Tutti odpověď ve forte vždy ukotví harmonii D dur harmonickou kadencí.

V D dur pokračuje i další Solo part hlasu Canto a Alto s textem *Expugnator haeresum, honorum contemptor*, bezprostředně poté následuje střídání a vplývání jednotlivých hlasů do sebe na text *ora pro nobis* v pořadí Basso, Alto, Canto a Tenore. Celá třítaktová plocha (t. 109–111) je podložena zajímavým harmonickým sledem končícím na dominantě (A dur, a moll, E⁷, G dur, A dur, D dur, a moll, G dur, D dur). V taktu 112 se všechny hlasy sejdou na text *Tuba legis evangelicae, orator eloquentissime, ora pro nobis, Praedicator zelosissime, animarum cupidissime, ora pro nobis*. Postupně zmodulují do G dur. Od taktu 120 následuje opět dovětek stejný jako v taktech 101–105, nyní však v základní tónině G dur.

Nový hudební materiál přichází s taktem č. 124. Moduluje se přímo do e moll, tj. VI. stupeň v G dur a sólový hlas Alto v piano doprovázený varhanami a houslemi zpívá text *Vas puritatis mundissimum, rosa patientiae*, který opakuje hlas Canto v subdominantní tónině a moll. V taktu 130 zpívají hlasy Tutti text *Spiritu prophético imbute, ora pro nobis*. Harmonický doprovod moduluje do C dur a je zakončen na dominantě (VI. a moll, II. d moll, D G dur, T C dur, S F dur, T C dur, D G dur). Poté následuje dovětek *ora pro nobis*, který zní již po třetí, tentokrát v C dur.

Na řadu přichází sólový hlas Canto a Alto v terciích s textem *Ad poenitentiam multos convertens ora, pro nobis*, moduluje do G dur. G dur ještě rozvine následná sekvence v G dur v taktech 141–144 (T – D – VI – III – II – mimotonální D – II – T – D – T), sbor zpívá text *Sanctimoniae, prototypon, ora pro nobis*. Canto a Alto dále pokračují

s textem *Ad frangendum sacrum sigillum frustra banditiis et minis sollicitate*, zároveň se přidávají i další hlasy s textem *ora pro nobis* a společně dále zpívají v mnohačetném opakování dominanty a tóniky text *sigilli confessionis custos invictissime ora pro nobis*. Nakonec zní počtvrté houslová mezihra a dovětek *ora pro nobis* v G dur. Úplný konec zazní stejnou harmonickou kadencí jako u Kyrie na slova *pro nobis*.

Salus

Část Salus je pomalá věta v tempovém označení Adagio, čítá 50 taktů a je ve tříčtvrtečním taktu. Charakter je závažný, přičemž tento dojem může vyvolávat také hlavní tónina h moll. Charakteristický je doprovod houslí a varhan v celé části Salus, tvořen je totiž téměř vždy šesti osminovými noty v taktu. Princip skladby je opět ve střídání Solo v pianu a Tutti ve forte.

V prvních 4 taktech figuruje Solo hlas Canto za doprovodu varhan a houslí (*In tormentis perferendis*). Poté následují 4 takty Tutti (*Patientissime*). Harmonicky je text podložen sekvencí VI – moll D – moll S – D. Pokračuje hlas Alto (*Te ad mortem, sancte diponens*) na dominantní tónině fis moll. Odpovídají 4 takty Tutti (*ora pro nobis*). Končí se na dominantě ve fis moll, tj. Cis dur. Takty 162–169 bychom mohli brát jako první periodu a následně takty 170–177 jako odpověď druhé periody. V taktech 178–184 přichází krásná harmonická sekvence ukončující mollovou oblast (Cis, fis, h, E, A, D, gis, Cis, fis, Cis, fis), každý hlas má zde jinou melodickou linku. Za zmínku stojí především hlas Alto, jenž zadržuje přes taktovou čáru do další harmonie tón předchozí, čímž vznikají hezké průtahy. Na konci taktu 184 harmonie zmoduluje do A dur.

Solo má Canto a Alto na text *Martyrii cupidissime*, na něž navazuje Tutti *ora pro nobis* a moduluje do D dur. Ženské hlasy dále pokračují *Martyr Dei inclyte*. Dále následuje sekvence na text *ora pro nobis* (D⁷ – G, E⁷ – A, Fis⁷ – h – Fis). Konečných 9 taktů (204–212) zní totožná harmonická sekvence jako v taktech 178–184, nyní již v tónické h moll, melodické linky jednotlivých hlasů jsou oproti předchozí sekvenci různě přehozené, průtažný tón má nyní hlas Canto (h, e, A, D, G, cis, Fis, h, Fis, h). Jako i v předchozích částech Lytanie, i zde je úplný konec potvrzen zopakováním kadence T, D, T na slova *pro nobis*.

Regina

Část Regina funguje na stejném principu jako části ostatní. Rytmus se vrací zpět na celý takt a tónina je D dur. Taktů je 37. Tempové označení je Allegro, charakter je veselý.

Regina začíná krátkou dvoutaktovou přehrou smyčců a varhan s předtaktím. Sbor se přidává v taktu 216 a zpívá text *Cujus, sepulchrum miraculis gloriosum*, na následné *ora pro nobis* se hlasy rozpohybují a moduluje se do A dur. Tutti pak pokračuje s textem *Bohemorum thaumaturge, ora pro nobis*. Dále zpívají sólo hlasy Canto a Alto (*Patrone singularis, fama periclitantium* a modulují přes Fis dur do h moll v taktu 231 (tedy na VI stupeň v D dur). Na *ora pro nobis* se přidávají zbylé hlasy. H moll utvrdí dva takty mezihry. Zajímavostí je, že postupně získává každý hlas svou samostatnost a zpívá jiný text naráz. Canto má např.: *Nobile depositum Pragenae*, Alto: *Depositum urbis Pragenae*, Tenore: *fama periclitantium*. V taktu 236 střídá šestý stupeň opět tónika D dur. V taktu 237 je sekvence na text *ora pro nobis* (D–G, E–A), harmonie zůstane na dominantě a Canto a Alto zazpívají dva takty rychlých ozdobných šestnáctinových not (*Nobile depositum urbis Pragenae*). Na konci taktu 241 začíná ve forte Tutti s textem *Patrone singularis, fama periclitantium ora pro nobis* (Tenore má jiný text) oslavující zpěv, jenž spěje ke konci části Regina. V houslových partech se v taktech 242 a 243 vyskytuje citace melodie z předchozí části Virgo. Harmonie setrvává na základních harmonických funkcích. Konečné zopakování pro nobis je na stejném principu jako v předešlých částech.

Agnus

Agnus Dei navazuje s celým taktem. Tempo je pomalé Andante/Largo. Tónina h moll, která později zmoduluje a skončí v D dur. Tato část je z Litaní nejkratší, má pouze 24 taktů.

Začátek patří samotnému Solo hlasu Tenore a Basso v terciích, v doprovodu zazní pouze h moll akord varhan na první dobu. Hlasy zpívají text *Agnus Dei qui tollis. Peccata mundi*. Ve druhé polovině třetí doby se k hlasům přidává doprovod houslí a varhan, působí to jako střídání dvou partů. Na text *Parce* se hlasy dělí a opět sbíhají. Harmonicky je v taktu 253 modulační kadence (Fis–h, H–e, E–A). V taktu 258 zazpívají hlas Tenore

a Basso v terciích obloučkovitou melodií v šestnáctinových hodnotách na text *nobis, Domine*. Opakování počátečního tématu přichází s taktem 259. *Agnus Dei* nyní zpívají ženské hlasy. Harmonie moduluje zpět do D dur přehodnocením tóniky za dominantu. Formálně by se dalo rozdělit takto: část a (251–258), a' (259–265).

V taktu 266 zpívá celý sbor *Agnus Dei qui tollis* a nástup hlasů je na třetí dobu, zatímco nástup doprovodu na první. S textem *peccata mundi, miserere nobis* se hlasy rozcházejí a každý má svou melodickou linku. *Miserere nobis* je na konci zopakováno již ve stejném rytmu všech hlasů na harmonickém podkladu T, S, T, S, T, S, T.

6.3 Text a překlad

<p>1. Moderato (Kyrie) Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Christe, audi nos, Christe, exaudi nos.</p> <p>(Alto solo): Fili Redemptor mundi, Deus, miserere nobis.</p> <p>(Canto solo): Pater de caelis Deus, miserere nobis.</p> <p>Basso solo: Spiritus sancte, sancte Deus, miserere nobis.</p> <p>Text A</p> <p>Tutti: Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis, Sancta Maria, ora pro nobis, (Basso: Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.) Sancta Virgo virginum, ora pro nobis. Sancte, sancte, sancte Joannes Nepomucene, ora pro nobis. Lachrimis et precibus senum</p>	<p>1. Moderato (Kyrie) Pane, smiluj se. Kriste, smiluj. Pane, smiluj se. Kriste, uslyš nás. Kriste, vyslyš nás. Kriste, vyslyš nás.</p> <p>(Alto solo): Synu, Vykupiteli světa Bože, smiluj se nad nám.</p> <p>(Canto solo): Otče z nebes, Bože, smiluj se nad námi.</p> <p>Basso solo: Duchu Svatý Bože, Svatý Bože, smiluj se nad námi.</p> <p>Text A</p> <p>Tutti: Svatá Trojice, jeden Bože, smiluj se nad námi, Svatá Maria, oroduj za nás, (Basso: Svatá Boží rodičko, oroduj za nás.) Svatá Panno panen, oroduj za nás. Svatý, Svatý, Svatý Jane Nepomucký, oroduj za nás. Synu, prolítymi slzami a prosbami</p>
---	---

<p>tuorum parentum ad Beatam Virginem Mariam, fuis nate, ora pro nobis.</p> <p>Basso: Vir apostolice, lumen Ecclesiae Pragensis, ora pro nobis.</p> <p>Visibili corusca luce in natali tuo, a caelo honorate, ora pro nobis.</p> <p>Text B</p> <p>Jesu Fili Dei vivi, Jesu Mariae Virginis, Jesu fortissime, miserere nostri, miserere nobis. Jesu patientissime, miserere, miserere nobis. Jesu delectabilis, Jesu amabilis, miserere nobis. Jesu honorabilis, miserere nobis.</p> <p>2. Andante (Virgo)</p> <p>(Canto solo): Speculum et norma confessoriorum, ora pro nobis. Refugium pauperum, consolator afflictorum, ora pro nobis. Expugnator haeresum, honorum contemptor, ora pro nobis. Tuba legis evangelicae, orator eloquentissime, ora pro nobis. Praedicator zelosissime, salutis animarum cupidissime, ora pro nobis.</p> <p>Alto: Ora pro nobis. Elemosinarie, liberalissime, ora pro nobis. Refugium pauperum, Consolator afflictorum, ora pro nobis. Expugnator haeresum...</p>	<p>tvých starých rodičů k Blahoslavené Panně Marii, oroduj za nás.</p> <p>Basso: Apoštolský muži, světlo pražského kostela (pražské diecéze), oroduj za nás.</p> <p>Třpyť se viditelným světlem ve svém narození, z nebe poctěný, oroduj za nás.</p> <p>Text B</p> <p>Ježíši, Synu Boha živého, Ježíši, Marie Panny, Ježíši nejsilnější, smiluj se nad námi, smiluj se nad námi. Ježíši nejtrpělivější, smiluj, smiluj se nad námi. Ježíši milostivý, Ježíši láskyhodný, smiluj se nad námi. Ježíši ctihodný, smiluj se nad námi.</p> <p>2. Andante (Virgo)</p> <p>(Canto solo): Zrcadlo a norma zpovědníků, oroduj za nás. Útočiště chudých, utěšiteli trápených, oroduj za nás. Podmaniteli kacířství, opovrhovateli poct, oroduj za nás. Polnice evangelického zákona, nejvýmluvnější řečníku, oroduj za nás. Nejhorlivější kazateli, tak toužící po spáse duší, oroduj za nás.</p> <p>Alto: Oroduj za nás. Nejsvobodnější dárce almužen, oroduj za nás. Útočiště chudých, utěšiteli trápených, oroduj za nás. Podmaniteli kacířství...</p>
--	--

<p>(Canto, Alto, Tenor solo): Vas puritatis mundissimum, rosa patientiae spiritu prophético imbute, ora pro nobis. Ad poenitentiam multos convertens, ora pro nobis. Sanctimoniae prototypon, ora pro nobis.</p>	<p>(Canto, Alto, Tenor solo): Nejčistší nádoba čistoty, růže trpělivosti oděna prorockým duchem, oroduj za nás. K pokání mnohé obraceje, oroduj za nás. Svatosti předobrazu, oroduj za nás.</p>
<p>(Canto, Alto solo): Ad frangendum sacrum sigillum frustra blanditiis (Canto: banditiis) et minis sollicitate, ora pro nobis. Sigilli confessionis custos invictissime, ora pro nobis. Basso: „Virgo“ ... Spiritu prophético imbute ...</p>	<p>(Canto, Alto solo): Před porušením (zповědní) pečeti bez příčiny kvůli lichotkám a hrozbám, oroduj za nás. Nepřemožitelný strážce zповědní pečeti, oroduj za nás. Basso: návěští “Panno” ... Prorockým duchem oděný ...</p>
<p>3. Adagio (Salus) (Canto solo): In tormentis perferendis patientissime et constantissime, te ad mortem, sancte disponens, ora pro nobis. (Canto solo): Martyrii cupidissime, ora pro nobis. Martyr Dei inclyte, (T.) ora pro nobis. Tutti: Et constantissime te ad mortem, sancte diponens, ora pro nobis. Martirii cupidissime... Basso: Patientissime ...</p>	<p>3. Adagio (Salus) (Canto solo): Nejtrpělivější a nejstálejší, trpící na mučidlech, určený k smrti, oroduj za nás. (Canto solo): Toužící po mučednictví, oroduj za nás, Slavný mučedníku Boží, (T.) oroduj za nás. Tutti: Nejstálejší a určený k smrti, oroduj za nás. Toužící po mučednictví... Basso: Nejtrpělivější...</p>
<p>4. Allegro (Regina) Cujus sepulchrum miraculis gloriosum, ora pro nobis. Bohemorum thaumaturge, ora pro nobis. Patrone singularis, fama periclitantium, ora pro nobis. Nobile depositum urbis Pragenae, ora pro nobis.</p>	<p>4. Allegro (Regina) Jehož hrob je slavný zázraky, oroduj za nás. Divotvůrce Čechů, oroduj za nás. Jedinečný patrone, pověsti vyšetřovaných, oroduj za nás. Vznešená úschovo pražského města, oroduj za nás.</p>


<p>5. Andante (Agnus)</p> <p>(C, A solo): Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine / Jesu. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</p>	<p>5. Andante (Agnus)</p> <p>(C, A solo): Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, vyslyš nás Pane / Ježíši. Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi.¹⁷¹</p>
--	---

6.4 Poznámky k partituře

Všechny hlasy kromě později dopsaného *Organo in duplo* byly spartovány do partitury. Text byl přepsán do partitury vyjma druhého paralelního textu v taktech 36-80, který zní: *Jesu Fili Dei vivi, Jesu Mariae Virginis, Jesu fortissime, miserere nostri, miserere nobis. Jesu patientissime, miserere, miserere nobis. Jesu delectabilis, Jesu amabilis, miserere nobis. Jesu honorabilis, miserere nobis.*¹⁷² Kvůli manuskriptu bylo občas nejasné, jak jsou rozdělená slova nebo kde přesně by se měly slabiky slova nebo slovo vyslovovat. Text byl proto napsán pod pravděpodobné umístění. Generálbas nebyl vypuštěn. Zápis ornamentiky (přirázy, obloučky, opory, koruny ad.) byly zapsány tam, kde se vyskytovaly v předloze. Např. více značek trylků měl part *Violino 1* než part *Violino 2*, druhý houslista se řídil dle partu prvního (např. t. 2, 7, 9, ...). Nejednotnost byla v psaní opor (např. houslové party, t. 52, 114...) a legat (např. houslové party, t. 104, 113, 118...). Nedůsledně byla v některých částech předlohy zaznamenána dynamická znaménka, např. když měly znít všechny party, u tenoru a basu tato znaménka chyběla (takt 18). To neznamenal, že tenor a bas budou zpívat více nahlas, ale přizpůsobily se dynamicky ke zbytku aparátu. Dynamická znaménka *po.*, *po:*, *f.*, *fo.*, *for.*, jsou sjednocena na *p* a *f*. Původní zápisy střídání *sól* a *tutti* (v originálu značené jako *Solo*, *S.*, *Tutti*, *T.*) jsou nyní jednotné jako *Solo* a *Tutti*.

¹⁷¹ překlad: doc. Martin Horyna, Ph.D.

¹⁷² překlad výše (text B), podkapitola 6.3 Text a překlad

Zpěvním hlasům na některých místech chyběl text, místo kterého bylo napsáno toto  znaménko.¹⁷³ Ve spartaci jsou tato místa vyznačena kurzívou (např. t. 7, 8, 9...). Ve zpěvních partech spartace byl vypuštěn druhý paralelní text.¹⁷⁴

Dalším důležitým doplněním jsou čísla taktů, která v původních partech nebyla zaznamenána. Naopak vypuštěna byla z některých stran partů dolní poznámka *verte cito*, která znamená *rychle otoč*.

Původní party hlasů Canto, Alto, Tenore byly ve spartaci transponovány do houslového G klíče. Původní klíče byly stejné jako u ostatních dvou litanií této diplomové práce.¹⁷⁵

Skladba byla přepsána do notačního programu Sibelius po těchto hlasech: Violino 1, Violino 2, Canto, Alto, Tenore, Basso a Organo.

V původních notách se objevovalo větší množství chyb. Jedná se hlavně o délky hodnot not a pomlk, dále v nesprávně napsaných výškách not, doplňování nebo naopak rušení některých posuvek. Další poznámky jsou zapsané níže.

6.5 Kritické poznámky

Tobias Gsur			
Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.			
1. Kyrie, Moderato (1-80)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	51/3	g'' s odrážkou	gis''
Violino 1	zajímavost - 82, 83, 89, 90, 94, 95	značky (delší čárky) nad první notou v taktu dopsány později (tužkou)	značky dopsány
Violino 2	12/8	g' s odrážkou	gis'
Violino 2	53/4	opora cis''	opora h'

¹⁷³ viz podkapitola 6. 1 Popis pramene

¹⁷⁴ viz podkapitola 6. 1 Popis pramene

¹⁷⁵ viz podkapitola 5. 4 Poznámky k partituře

Canto	23/4	opora cis''	opora h'
Tenore	17/6,7	a, h	h, a
Basso	37/3	osminová nota	čtvrťová nota
Basso	66/6, 7	dvě noty osminové	čtvrťová nota
Organo	44/5	G	A

2. Virgo, Andante (81-161)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	103/1	opora c''	opora cis''
Violino 1	108/3	opora g'	opora a'
Violino 1	118/4-8	později dopsané legato	legato
Violino 1	127/3, 4	šestnáctinové noty	osminové noty
Violino 1	131/6, 7, 8	jedna osminová pomlka, šestnáctinová triola	oprava: jedna šestnáctinová pomlka, tři noty šestnáctinové
Violino 1	135/ mezi 7 a 8	chybí osminová pomlka	oprava: osminová pomlka přidána
Violino 1	142/11	šestnáctinová nota	osminová nota
Violino 1	146/8, 9, 10, 11	d', a, h, g	d', c', h, a
Violino 1	148/1-4	fis''	f' (dopsaná odrážka k první notě)
Violino 1	153/12	e''	d''
Violino 2	101/1	opora c''	opora cis''
Violino 2	108/3	opora e'	opora f'
Violino 2	114/1	c''	a'
Violino 2	121/7	osminová nota	čtvrťová nota
Violino 2	131/5	osminová nota	čtvrťová nota
Violino 2	159/6, 7, 8	a', g', f'	h', a', g'
Canto	148/1	fis''	f''

Canto, Alto	148/6	osminová nota s tečkou	osminová nota vázaná (legatem) na další osminovou notu k t. 149
Alto	140/2	d´	e´
Tenore	114/1	čtvrt'ová nota	osminová nota
Tenore	114/8	osminová pomlka	čtvrt'ová pomlka
Tenore	114/5, 6	osminové noty	šestnáctinové noty
Tenore	154/5, 6	osminové noty	čtvrt'ová nota
Organo	147/4	čtvrt'ová nota	osminová nota
Organo	154/7	c	H

3. Salus, Adagio (162-212)

Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	182/1, 2	g''	gis''
Violino 2	173/1	g´	gis´
Canto	191/1	c''	d''
Alto	177/1	fis´	eis´
Alto	182/1	g´	gis´
Basso	212/1	c	H
Organo	212/1	A	H

4. Regina, Allegro (213-250)

Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	218/16	e''	d''
Violino 1	223/2, 3, 4	e'', d'', cis''	fis'', e'', d''
Violino 1	233/6	g''	gis''
Violino 2	225/2, 3, 4	cis'', h', a´	d'', cis'', h´
Violino 2	228/1	chybí čtvrt'ová nota	oprava: přidána čtvrt'ová nota a

Violino 2	234/9	ais´	a´ (dopsaná odrážka)
Canto	224/5	g´	gis´
Alto	217/1	čtvrťová nota	osminová nota
Tenore	250/2	c´´	d´´
Basso	244	přebytečný takt, opisovač se zřejmě upsal o jeden takt navíc	pokračovala jsem dalším taktem, text jsem sjednotila s tenorem
Basso	247/1	čtvrťová nota	osminová nota
Basso	249/5	f	g
Organo	247/4	e	d

5. Agnus, Andante nebo Largo (251-275)

Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	255	přebytečný takt, opisovač se zřejmě upsal o jeden takt navíc	pokračovala jsem dalším taktem
Violino 1	264/druhá pomlka	osminová	šestnáctinová
Violino 1	267/první pomlka	osminová	šestnáctinová
Violino 1	267/3	fis´´	e´´
Violino 1	271/1-4	cis´´	d´´
Violino 2	260/4	nota c´´ osminová	nota smazaná
Alto	268/1	opora a´	opora g´
Basso	252/8	šestnáctinová nota	osminová nota
Basso	259/3	opora h	opora a

7 Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C – Jan Nepomuk Vocet

7.1 Popis pramene

Titulní strana:

Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C

A / Canto 3. Alto 2. / Tenore, Basso / Due Violini in Duplo / Due Cornui / Violonzello con Violone / et / Organo / Partitura.

Del. Sign. Wozet

Ex Musicalibus / C. A. Patka / comparatum pro Ecclesia / S. Viti

Tyto litanie složil Jan Nepomuk Vocet, na úvodní straně je jmenován jako *Del. Sign. Wozet* (též by se dalo přeložit *od pana Vocta*). Hudebnina se zachovala s party pro provozovací praxi. Ta obsahuje party seřazené takto: *Organo, Canto Solo, Canto Tutti, Alto Solo, Alto Tutti, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secundo, Corno Primo in C* (lesní roh), *Corno Secundo in C* a *Violone et Violonzello* (kontrabas a violoncello).

Na titulní straně *Ex Musicalibus / C. A. Patka / comparatum pro Ecclesia / S. Viti* by se dalo přeložit jako *Z hudebnin / C. A. Patky /, opatřeno pro kostel / sv. Víta*.


Patka byl regenschori českokrumlovského kostela sv. Víta někdy v 1. polovině 19. století. Slova *comparatum pro Ecclesia / S. Viti* s otiskem razítka byla doplněna později, což znamená, že se tato skladba dostala do chrámové sbírky kostela sv. Víta.

Skladba pravděpodobně pochází z první poloviny 19. století, jak naznačují životní data jejího autora J. N. Vocta, avšak nebyla uvedena žádná konkrétní datace vzniku opisu ani rok jejího složení.

I tyto noty jsou psané manuskriptem (rukopisem) inkoustem oboustranně na ručně klíženém papíře. V několika málo místech některých partů (např. Basso, t. 114-115, 122-124...) jsou znatelné pozdější opravy v notách.

Na konci některých partů najdeme slova *Volte subito* nebo pouze *Volte*, v překladu znamená *rychle otoč*. Na konci každého partu je napsáno *Fine*. Party nejsou číselně označené.

Party zpěváků jsou notovány stejně jako v předchozích dvou litaniích, odpovídají standardu té doby.¹⁷⁶

Houslové party jsou nejvíce odlišené od ostatních partů tím, že se v některých částech vyskytuje zápis  pro opakování not, např. part prvních houslí, t. 110. Dále v nich bylo použito více ornamentiky (legata, staccata) oproti ostatním partům. Také je použit způsob hry tremolo (efekt, rychlé a krátké smýkání smyčce po struně mění hlasitost tónu).

Dynamická znaménka se nachází ve všech partech, a to pod symboly *po* jako *piano* a *fo* jako *forte*, dále se v nich objevuje označení jako *pp* (pianissimo, t. 59). Označení *tutti* v této skladbě nebylo použito, slovo *solo* pouze třikrát. Na jednom místě (druhé housle, t. 16) se vyskytuje i akcentové znaménko *fp* (znamená, že nejprve hrajeme forte a následně rychle změníme hru na piano).

7.2 Analýza skladby

Skladba se skládá z 5 částí: Kyrie (v C dur), Virgo (v subdominantní tónině G dur), Salus (v tónině na šestém stupni h moll), Regina (v D dur) a Agnus (začínající v h moll a modulující do D dur). Tato skladba čítá 237 taktů s více početným obsazením. Jedná se o *litaniae breves*.

Kyrie

Část Kyrie tvoří 109 taktů. Je v tříosminovém taktu. Tempové označení je *Andantino*. Tónina je C dur.

Úvod Kyrie tvoří osmnáctitaktová instrumentální introdukce. Hlavní melodii nesou první housle, které se střídají s doprovodem lesních rohů. Lesní rohy hrají vždy v intervalech sexty, kvinty, tercie nebo oktávy. Druhé housle mají doprovodnou a vyplňovací funkci, základ tvoří šestnáctinové odtahy v intervalech velké sexty nebo malé septimy. Takový doprovod je jasným znakem klasicismu. Úvodních 12 taktů je v piano, poté se dynamika na 3 takty zesílí na forte a ke konci introdukce se dynamika opět zeslabí. Prvních 8 taktů spočívá harmonie pouze na tónice nebo dominantě, od taktů 9-14 probíhá sekvence v těchto harmonických funkcích (mimotonální zmenšený akord

¹⁷⁶ viz podkapitola 5.4 Poznámky k partituře

vedoucí do druhého stupně – mim. zm. akord vedoucí do tóniky – mimotonální dominanta C^7 vedoucí do subdominanty). Ke konci se harmonie vrátí na tóniku C dur.

Taktem č. 19 začíná zpívat sbor, konkrétně první dva takty (19, 20) má sólo hlas Canto. Jako doprovod se k němu přidávají zbylé hlasy o 2 takty později s textem *Kyrie eleison, Christe exaudi nos*. Hlavní melodický motiv hlasu Canto tvoří předvětí zakončené na dominantě (19-22) a závětí na tónice (23-26). Od taktu 27 jde harmonie přes mimotonální dominantu (akord E^7) do a moll a poté střídá D dur a G dur (mohli bychom mluvit o částečné modulaci do dominantní tóniny). Taktem 34 se harmonie vrací do C dur.

Od taktu 35 zpívají všechny hlasy společně text *Pater de caelis, Deus Fili, Redemptor mundi Deus, Spiritus Sancte Deus, Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis* (ve forte), poté následuje ještě dvakrát dovětek *miserere nobis* (v piano a poté v pianissimu). První housle mají spíše melodický charakter doplňující melodii sboru v šestnáctinových hodnotách. Druhé housle mají rytmicko-harmonickou funkci. V basu (Basso a Organo) od taktu 35–42 setrvává ostinátní bas na tónu C. Poté pokračuje harmonie následovně (S– mim. dom. A^7 –II.– mollová S –D–T–S– T^6 –S– T^6 –D–T–D–T–D–T).

V taktu 65 nastoupí náhle mimotonální dominanta D^7 za účelem zmodulování do dominantní tóniny, i když jen na chvíli. Dynamika se změní na forte. Sbor zpívá text *Sancta Maria, sancta Dei genitrix*. Na text *Sancta Virgo, Virgo virginum* následuje modulační harmonická sekvence do C dur (E–a, G–C, C^7 –F) v níž se po dvou taktech střídá dynamika forte, piano a forte. Dynamika se uklidní na piano. Od taktu 79 se střídá harmonie po dvou taktech na tónice a dominantě. První housle mají melodii, zatímco druhé hrají doprovodnou figuru. Ve varhanách se objevují rozložené akordy v osminových hodnotách vždy v dané tónině. Rytmus hrají ze začátku tři tóny staccato, poté spojí pod obloučkem dvě noty z daného akordu. Horny hrají doprovod v sextách a kvintách na druhou a třetí dobu. Sbor odpovídá vždy na druhou dobu s textem *Sancte Joanes, Joanes Nepomucene*.

Na text *Ora pro nobis* od taktu 87 nastupuje sestupná sekvence v tomto harmonickém sledu (D^7 –G, C^7 –F, H^7 –e, A^7 –d, G^7 –C). Rozvod dominantního septakordu jde vždy na sextakord dalšího akordu, tudíž basová linie zaujímá sestupnou melodii

(C–H–B–A–G–F–E). Po celou dobu je dynamika forte. První housle hrají rychlý trylkový doprovod, druhé housle mají doprovod tvořený tremolem.

Následuje harmonicky zajímavá část. Od taktu 92 jde harmonie na akordy chromatické terciové příbuznosti, z C dur se tedy dostaneme do Es dur, poté As dur, Es⁷, As, tónický kvartsextakord C dur, dominanta a tónika. Dynamika je až do taktu 97 piano. Sbor zpívá text *Impiger minister sancti altaris*.

Konečných 10 taktů části Kyrie zůstane basový tón na tónu C. Harmonie střídá základní harmonické funkce v tomto sledu (C⁷ – subdominanta – dominanta – tónika). Celý mustr je zopakován. Dynamika se ustálí na piano. Sbor zpívá text *Illatas tibus injurios, patientes ferens, ora pro nobis*.

Adagio

Část Adagio je v C dur a sestává z 12 taktů. Je v celém taktu. Dynamika je forte. První housle mají nejmenší hodnoty (šestnáctiny). První dva takty můžeme brát jako předvěti končící na dominantě, další dva takty jako závěti vracející se zpět na tóniku. Harmonie prvních čtyřech taktů je takováto (T–D – mim. dom. D⁷–D–S–T–D–T). Sbor zpívá text *Post mortem luminibus noctu supra aquam juxta corpus tuum*.

Následuje sestupná tónová řada v basu v závěru modulující do dominantní tóniny G dur, na které také část Adagio končí. Harmonie je tato (T–D–S–III⁶–II⁶–T⁶–D⁶–T–mim. dom. D⁷–G dur). Poslední tři takty se střídá akord D⁷ a G dur z důvodu ukotvení dominanty. Sbor zpívá text *coruscantibus a Deo manifestate, ora pro nobis*. Poslední akord je pod korunou.

Agnus

Část Agnus sestává z 34 taktů. Takt se mění na tříosminový. Tempové označení je *Andante*. Charakter části je lehký, taneční.

Prvních šest taktů je dynamika piano. Harmonie je na základních harmonických funkcích, ke konci šestého taktu se přehodnocením dostaneme do dominantní tóniny G dur (T–D–T–D–T–S–mim. dom. D⁷–G dur). Sbor zpívá text *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. Od taktu 128 se dynamika mění na forte. Rytmické hodnoty se rozdrobí (první housle hrají dokonce dvaatřicetinové hodnoty). Druhé housle mají rytmičtý doprovod známý již z části Kyrie. Sbor zpívá text *Parce nobis Domine*.

Následuje pětitaktová mezihra houslí za doprovodu organa. Od taktu 140 zpívá Solo hlas Canto a Alto v terciích text *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudinos Domine*. Housle kopírují sólové pěvecké hlasy v terciích. V taktu 146 se objevuje modulace zpět do C dur.

Od taktu 148 zpívá sbor ve forte *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. Poslední čtyři takty je dovětek sboru bez houslí a lesních rohů v piano *miserere nobis*. V předposledním taktu se ukotví dominanta G dur za použití mimotonální dominanty D⁷.

Následující část začínající taktem 156 nese tempové označení *piu allegretto* a repetuje závěrečnou část první Kyrie. Text sboru je odlišný *Christe, audinos, Christe, exaudinos, Kyrie eleison*. Jediná drobná změna v hudbě je v taktech 176 a 180, ve kterých basový hlas začíná zpívat o takt dříve než ostatní hlasy.

Regina coeli

Poslední část Regina coeli se skládá z 51 taktů a dala by se rozdělit do tří malých částí: a (t. 187–210), b (t. 211–219), a' (220–237).

Počáteční dvoutaktí je harmonicky repetováno dalšími dvěma takty (T–D–D–T). Dynamika je piano. Melodie je v prvních houslích, zatímco druhé mají funkci doprovodnou. Sbor zpívá zároveň text *Regina coeli, Regina coeli*. V dalších taktech pak *laetare, alleluja*. Od taktu 189 se přidávají lesní rohy v sextách, kvintách, terciích nebo oktávách. V taktech 192 a 193 se krátce zmoduluje do G dur. Od taktu 195 se mění dynamika z piano na forte. Takty 195 a 196 imitují takty počáteční. První housle hrají šestnáctinové hodnoty. Druhé housle je doprovází na jednom tónu tremolových způsobem, což vytváří dojem zesílení hudby a živosti. Od taktu 197 se zmoduluje do dominantní tóniny G dur. Od taktu 199 následuje solo hlasu Canto a Alto v terciích s textem *Quia quem meruisti portare*. V terciích hrají i housle a vytváří kontrapunkt k sólovým hlasům tím, že nastupují na první dobu, zatímco pěvecké hlasy až na druhou polovinu druhých dob. Osamostatňuje se také hlas Basso, jenž zpívá text *alleluja* na tónu „d“. Basový doprovod hlasu Basso a Organem je ostinátní tón d (v hlasu Organo je napsaná značka *tasto*, znamená hru na samotné klávese), což ukotvuje dominantu a střídá se pouze dominantní septakord a tónický kvartsextakord. Harmonie se zvedá s basovým tónem „e“ na mimotonální akord A⁷ až v taktu 203. Mimotonální dominanta

spěje do další dominanty D⁷ a v taktu 204 je harmonie zpět na tónice G dur. Dynamika se zvedne na forte. Melodie se přesouvá do basové linie, ve které se sestupným pohybem dostane na II. stupeň. Ostatní hlasy udržují tónický akord G dur. Harmonie končí dominantou a od taktu 207 již zní harmonická kadence (T–II–T6/4–D). Závěr tvoří instrumentální dohra na harmonii TDTDT.

Část „b“ pokračuje tóninou G dur, ale přehodnocuje se ihned jako dominanta k C dur. Úvod hrají pouze první housle. Od taktu 212 se přidávají ostatní nástroje a sbor. Dynamika je piano. První housle mají melodickou linku, druhé housle mají doprovodnou linku. Sbor zpívá text *Resurrexit, sicut dixit, alleluja*. Od taktu 216 se objevuje harmonická sekvence (C⁷–F, D⁷–G, G⁷–C).

Návrat úvodního motivu je v taktu 220, přičemž i text se opakuje. Dynamika je piano. Takty 220 až 223 jsou repeticí taktů úvodních. Na dva takty, konkrétně takt 224 a 225 se dynamika zvedne na forte. Harmonie se zastaví na dominantě, kde nad ostinátním basem „g“ mají sólo ženské hlasy a housle v terciích. Jde vlastně o reprízu expozice s harmonií C dur, kde jediná změna je zopakování textu *alleluja* v závěrečných dvou taktech. U Organa je v posledním taktu připsáno „Pleno“, což znamená plný zvuk varhan.

7.3 Text a překlad

1. Kyrie (Andantino)	1. Kyrie (Andantino)
Kyrie eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos.	Pane, smiluj se. Kriste, uslyš nás. Kriste, vyslyš nás. Kriste, vyslyš nás.
Pater de caelis, Deus Fili, Redemptor mundi, Deus, Spiritus sancte Deus, Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis.	Otče z nebes, Bože Synu, Vykupiteli světa Bože, Duchu svatý Bože, Svatá Trojice, smiluj se nad nám.
Sancta Maria, sancta Dei genitrix, Sancta Virgo, Virgo virginum, ora pro nobis.	Svatá Maria, svatá Boží rodičko, svatá Panno, Panno panen, oroduj za nás.

<p>Sancte Joannes, Joannes Nepomucene, ora pro nobis. Impiger minister sancti altaris, ora pro nobis. Illatas tibi injurias patientes serens, ora pro nobis.</p>	<p>Svatý Jane Nepomucký, oroduj za nás. Vytrvalý služebník svatého oltáře, oroduj za nás. Nespravedlivé k tobě přivedené shovívavě připojující, oroduj za nás.</p>
<p>Správně podle <i>Manuale precum</i>: Illatas tibi injurias patienter ferens, ora pro nobis.</p>	<p>Ty, jenž trpělivě neseš tobě způsobené nespravedlnosti, oroduj za nás.</p>
<p>2. Adagio Post mortem luminibus noctu supra aquam juxta corpus tuum coruscantibus a Deo manifestate, ora pro nobis.</p>	<p>2. Adagio Po smrti se zjevuj světly v noci nad vodou vedle (podle) tvého těla zářícími od Boha, oroduj za nás.</p>
<p>3. Andante (Agnus) Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi, parce nobis, Domine. Agnus Dei, qui tollis peccata, exaudi nos, Domine. Agnus Dei, qui tollis peccata, miserere nobis. Christe, audi nos, Christe, exaudi nos, Christe, audi nos, Christe, exaudi nos. Kyrie eleison.</p>	<p>3. Andante (Agnus) Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, ušetři nás. Pane. Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, vyslyš nás, Pane. Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi. Kriste, uslyš nás, Kriste, vyslyš nás, Pane, smiluj se.</p>
<p>4. Regina coeli Regina coeli, laetare, alleluja, quia quem meruisti portare, alleluja, resurrexit, sicut dixit, alleluja ... Ora pro nobis Deum, alleluja.</p>	<p>4. Regina coeli Královno nebes, raduj se, aleluja, neboť ten, kterého jsi byla hodna nosit, aleluja, vstal z mrtvých, jak řekl, aleluja. Pros za nás Boha, aleluja.¹⁷⁷</p>


¹⁷⁷ překlad: doc. Martin Horyna, Ph.D.

7.4 Poznámky k partituře

V této spartaci došlo k úpravě stylu zapsání hlasů, a to u partů *Corno Primo* a *Corno Secundo*, které byly přepsané do jedné notové linky, kdy první hlas lesního rohu má psané nožičky nahoru a druhý hlas dolů. Zbylé party disponují svou notovou osnovou.

I v tomto manuskriptu nebylo na všech místech zřejmé rozdělení textu, proto byla v některých místech slova rozdělena pod pravděpodobné umístění. Občas se vyskytl v rukopise jiný text (např. part Canto Tutti, t. 72 – *scta* místo Sancta). V partituře byl sjednocen ke zbylým hlasům. V některých částech je upravená a sjednocená deklamace textu jednotlivých partitur oproti původní verzi (např. t. 111 *no-ctu* místo *noc-tu*).

Bylo dodržováno umístění zápisů ornamentiky a dynamických znamének. Změněné bylo zapisování názvů dynamických znamének *po a fo* na *p a f*.

V houslových partech  se občas vyskytuje opakovací znaménko. V těchto místech byly noty do partitury rozepsány.¹⁷⁸

Důležitým doplněním této spartace jsou čísla taktů, která v původním rukopise nebyla zaznamenána. Naopak vypuštěna byla z některých stran partů dolní poznámka *volti* nebo *volti subito*. Zpěvní party se sopránovým, altovým a tenorovým hlasem byly v partituře transponovány do houslového G klíče.

Party byly přepsané do notačního programu Sibelius po těchto hlasech: *Corno Primo et Secundo in C, Violino Primo, Violino Secundo, Canto Solo, Canto Tutti, Alto Solo, Alto Tutti, Tenore, Basso, Violone et violonzello* a *Organo*.

V původním rukopise se vyskytuje více různých jevů rytmického způsobu zápisu a na některých místech jsou nesprávně zapsány výšky not. Podrobněji rozepsané níže.

¹⁷⁸ viz podkapitola 7. 5 Kritické poznámky

7.5 Kritické poznámky

Jan Nepomuk Vocet			
Lytanie St. Joannis Nepomuceni ex C			
1. Andante (1-109)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	27, 28	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod druhou osminovou notou	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod první osminovou notou
Violino 1	51, 52	dvě noty šestnáctinové s tečkami	rozepsané noty: šest šestnáctinových not
Violino 1	91/5	c''	cis''
Violino 2	2-8, 51-52, 72-73, 79-86, 100-102, 104-105	dvě noty šestnáctinové s tečkami	rozepsané noty: šest šestnáctinových not
Violino 2	13, 17	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod druhou osminovou notou	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod první osminovou notou
Violino 2	35-42	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod druhou a třetí notou	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod první notou
Alto Tutti	96/1	a'	as'
Organo	13/2	h	oprava: b

2. Adagio (110-121)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	110/druhá až čtvrtá doba	repetice – opakování	rozepsané noty dle první doby
Violino 1	112/třetí a čtvrtá doba	repetice – opakování	rozepsané noty dle první doby a druhé doby
Violino 2	110/3	půlová nota napsaná mezi druhou a třetí osminovou	půlová napsaná na první dobu
Violino 2	111/1,2	první dvě noty napsané jako dvě noty osminové, ale s bílou hlavičkou	čtyři osminové noty
Violino 2	114/1-4	napsané jako čtyři osminové, ale s bílou hlavičkou	osm osminových not
Violino 2	120/7-8	půlová nota napsaná mezi druhou a třetí osminovou	půlová napsaná na začátek třetí doby
Tenor	117/3	d''	oprava: e''
Tenor	117/4	d''	oprava: e''
Tenor	188/2	c''	oprava: d''

3. Andante (122-155)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 2	128, 130	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod druhou a třetí notou	spodní nota čtvrťová s tečkou napsaná pod první notou
Canto Solo, Alto Solo	143/1, 2	nota osminová s tečkou a nota šestnáctinová	nota šestnáctinová s tečkou a nota dvaatřicetinová
Violine et violoncello	154/1	čtvrťová s tečkou	čtvrťová
Organo	154/1	čtvrťová s tečkou	čtvrťová

4. Piu allegretto (156-186)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	164/6	fis'' šestnáctinová s tečkou	oprava: šestnáctinová
Violino 1	165/6	e'' šestnáctinová s tečkou	oprava: šestnáctinová
Violino 1	166/6	dis'' šestnáctinová s tečkou	oprava: šestnáctinová
Violino 1	167/6	cis'' šestnáctinová s tečkou	oprava: šestnáctinová
Violino 2	157-163, 177-179, 181-182	dvě noty šestnáctinové s tečkami	rozeepsané noty: šest šestnáctinových not

5. Regina coeli (187-237)			
Hlas	Takt/nota	Rukopis	Opravená verze
Violino 1	204/druhá až čtvrtá doba	repetice – opakování	rozeepsané noty dle první doby
Violino 1	205/druhá a čtvrtá doba	repetice – opakování	rozeepsané noty dle první a třetí doby
Violino 1	224/9	e''	chybně, není napsaná (rytmicky nevychází)
Violino 1	231, 232/ druhá a čtvrtá doba	repetice – opakování	rozeepsané noty dle první doby
Violino 2	187-190, 220-221	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod druhou a třetí osminovou notou	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod první osminovou notou
Violino 2	193/1	chybně ais'	oprava: a'
Violino 2	204, 205/druhá až čtvrtá doba	repetice – opakování	rozeepsané noty dle první doby
Violino 2	220/3	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod druhou osminovou notou	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod první osminovou notou
Violino 2	221/1,4	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod druhou osminovou notou	spodní nota čtvrt'ová s tečkou napsaná pod první osminovou notou
Violine et violoncello	197,218/1,2	dvě noty osminové, ale s bílou hlavičkou	čtyři osminové noty

Violine et violoncello	216, 217/1-4	čtyři noty osminové, ale s bílou hlavičkou	osm osminových not
Organo	197, 218/1-2	dvě noty osminové, ale s bílou hlavičkou	čtyři osminové noty
Organo	216, 217	čtyři noty osminové, ale s bílou hlavičkou	osm osminových not
Basso	204/2	f	fis

8 Srovnání analyzovaných litaní

J. A. Koberich (1714-1791) byl současníkem skladatelů pozdního baroka/ raného klasicismu (např. G. F. Händela, C. P. E. Bacha, Ch. W. Glucka apod). Skladba vyšla tiskem roku 1762 a již při prvním poslechu je zřejmé, že má více klasicistních prvků než barokních. Pro příklad uveďme přehlednou nepolyfonní sazbu, převahu základních harmonických funkcí, opakování motivů a melodií na způsob písňových slok, spíše přehledná melodie bez ornamentů. Oproti litaním T. Gsura aj. J. N. Vocta však můžeme v litaních J. A. Kobericha objevit některé prvky doznívajícího baroka. Jmenujme kupříkladu terasovité střídání dynamiky na některých místech skladby (např. úvod první části Kyrie), polyfonní zpracování části Virgo potens. I přes tyto drobné prvky je však skladba klasicistní.

O několik let mladší autor T. Gsur (1724-1794) píše své litanie v podobném stylu, drobné odchylky jsou ve sborové sazbě. Gsur má poněkud jasněji oddělené plochy, kde sbor zpívá tutti a kde jsou jednotlivá sólová místa, či dua (využívající např. dva mužské nebo dva chlapecké hlasy). Ve skladbě není part clarin.

U nejmladšího ze skladatelů J. N. Vocta (1777-1843, současníci např. L. Beethoven, V. J. K Tomášek, F. Schubert) jsou znaky klasicismu patrné ještě více. Sazba je jednodušší, každý part má jasně stanovenou svoji funkci (např. v úvodu části Kyrie mají druhé housle typickou klasicistní doprovodnou funkci zakládající se na opakování jednoduché rytmické figury, zatímco první housle hrají melodickou linku). Také doprovodná basová sekce hraje ostinátní doprovod (opakování jednotlivých tónů, akordů). Častější je také střídání tóniky a dominanty.

Závěr

Tato diplomová práce se zaměřuje na bližší představení tří méně známých skladatelů – Johanna Antona Kobricha (1714-1791), Tobiasa Gsura (1724-1794) a Jana Nepomuka Vocta (1777-1843) a jejich vybraných litanií.

Práce byla rozdělena do několika kapitol. V prvních čtyřech jsem se postupně teoreticky zabývala dobou baroka a klasicismu, žánrem litanií a životy skladatelů. V dalších čtyřech kapitolách jsem se prakticky věnovala detailnímu popisu a analýze vybraných hudebnin, které byly nalezeny na kůru kostela sv. Víta a v minoritském konventu v Českém Krumlově v podobě rukopisů nebo starých tisků. Všechny vybrané hudebniny se nacházely v zachovalém stavu.

Závěrem bych chtěla uvést, že hlavním cílem této diplomové práce bylo spartování skladeb v digitálním editoru not Sibelius, na což bylo vynaloženo nemálo času. Součástí práce jsou kritické poznámky, které zaznamenávají všechny provedené změny oproti originálům.

Třebaže jsou tito skladatelé dnes téměř neznámí, tato práce nám může pomoci získat představu o hudbě litanií, která zněla v kostelech v druhé polovině 18. století a první polovině 19. století. Analýzami skladeb a závěrečným srovnáním litanií získáváme poznatek, že ačkoli se jedná o skladby od sebe oddělené zhruba 80 let, nejsou si zdaleka tak vzdáleny.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích, Oddělení rukopisů a starých tisků
Zlatá Koruna, Fond Minoritě Český Krumlov

kostel sv. Víta v Českém Krumlově

Literatura

BAROCH, Karel. *Nepomuk: město s bohatou historií*. Nepomuk: Město Nepomuk, 2007, ISBN 978-80-239-8723-2

ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRONĚ a Zdenko NOVÁČEK, ed. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965

ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1983

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Kassel, Bärenreiter, 1996

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10, Kassel, Bärenreiter, 2003

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 11, Kassel, Bärenreiter, 2004

GRIMALDI, Floriano. *La tradizione lauretana*. Loreto: Congregazione Universale della Santa Casa, 1981

HORYNA, Martin: *Sbírka Barokních hudebních tisků z českokrumlovského kláštera*, časopis Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově – umění, zbožnost, architektura; ed. Daniela Rywilová; Český Krumlov, Veduta 2015, ISBN 978-80-86829-99-9

KROUPA, Pavel, ed. *Historie a kulturní dědictví Nepomucka*. Nepomuk: Společnost přátel starého Nepomuka, 2013, ISBN 978-80-260-6564-7

- MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9
- MICHELS, Ulrich, *Encyklopedický atlas hudby*. Lidové noviny, 2000, ISBN 80-7106-238-3
- NITSCHKE, Horst. *Lexikon Liturgie* (Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik), Lutherisches Verlagshaus, Hannover 2001
- Ottův Slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. J. Otto, Praha: 1890; svazek VI., pojem: Čechy – dějiny hudby
- PADRTA, Karel a kolektiv. *Jihočeská vlastivěda, řada A. Hudba*. Jihočeské nakladatelství, 1989
- POLC, Jaroslav V. *Svatý Jan Nepomucký*. 2. vyd., (Ve Zvonu 1.). Praha: Zvon, 1993, ISBN 80-7113-071-0
- SANTI, Angelo de. *Die Lauretanische Litanei: Historisch-kritische Studie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1900
- SALAJKOVÁ, Eliška. *Litanie*. Evangelická teologická fakulta, 2006. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Pavel Hradilek
- SCHALLER, Marian P. *Římský misál: úplné vydání*. Praha: Kotrbova knihtiskárna, 1. vydání
- SLAVICKÝ, Tomáš. *Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění*. *Hudební věda*. Academia Praha, 1999. Ročník XXXVI., číslo 1
- SMOLKA, Jaroslav, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, ISBN 80-902912-0-1
- TOMAN, Jan. *Učitelské působení hudebního skladatele Jana Nepomuka Vocta*. In: *Jihočeský sborník historický*. České Budějovice: Jihočeské muzeum, 1973, roč. 42, č. 3, ISSN 0323-004X

TRÖSTL, Jiří. *J. J. B. Münster: Sacrificium vespertinum, Augsburg 1729, unikátně dochovaná hudební sbírka z kláštera v Borovanech*. České Budějovice, 2017.

Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy

VAVRUŠKOVÁ, Ivana. *Mariánská tematika v duchovní hudbě českého baroka*. 2009. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Cyrilometodějská teologická fakulta. Vedoucí práce Ing. Mgr. Jan Kupka

ŽIŽKOVÁ, Lenka. *Skladby Jana Nepomuka Vocta (1777–1843) ve sbírce hudebnin z katedrály sv. Mikuláše v Českých Budějovicích, studie a edice*. České Budějovice, 2019. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy

Internetové zdroje

Procesí. *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. [cit. 2022-02-28]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/procesi>

Vocet, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3282

Vocet Jan Nepomuk. *Encyklopedie Českých Budějovic* [online]. [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/vocet-jan-nepomuk>

Svatý Jan Nepomucký, Karlachovy sady (Vyšehrad). *Encyklopedie Prahy 2 - kulturně historické dědictví* [online]. [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://encyklopedie.praha2.cz/plastika/395-svaty-jan-nepomucky-karlachovy-sady>

Huglo, Michel, Edward Foley, John Harper, and David Nutter. "Litany." *Grove Music Online*. Oxford University Press. Date of access 22 Feb. 2022,

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016769>>

Manuale precum, seu varia pia exercitia, complectens pias preces, meditationes hymnosque sacros, etc. Front Cover. Franciscus Sal HOFFMANN. 1859 [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=uFBVAAAACAAJ&pg=PA282&lpg=PA282&dq=litaniae+de+sancto+joanne+nepomuceno&source=bl&ots=yp_GhR5_mt&sig=ACfU3U1hGNdoAilfsEy0TDPNMRKApUEkQA&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwjWyuyp9NL2AhVIuqQKHe-BAWI4MhDoAXoECBEQA#wv=onepage&q=litaniae%20de%20sancto%20joanne%20nepomuceno&f=false

K Panně Marii. *Modlitba.cz* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z:

<https://www.modlitba.cz/modlitba-v-zivote/seznam-modliteb/modlitby-rozdelene-podle-formy-zpusobu/litanie/k-panne-marii-1>

Litanie. *Modlitba.cz* [online]. [cit. 2023-03-09]. Dostupné z:

<https://www.modlitba.cz/modlitba-v-zivote/seznam-modliteb/modlitby-rozdelene-podle-formy-zpusobu/litanie>

Svatý Jan Nepomucký. *Nepomuk* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z:

<https://www.nepomuk.cz/turista/svaty-jan-nepomucky/>

FASTL, Christian. Gsur, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z:

https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gsur_Familie.xml

Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt. *Pfarreiengemeinschaft*. [cit. 2022-12-20].

Dostupné z: <https://pg-mariaehimmelfahrt.de/kirchen/mariae-himmelfahrt-landsberg/>

Průvodce po archivních fondech II. [online] [cit. 2023-01-06]. Dostupné z:

https://web.archive.org/web/20210301022311/http://www.mzm.cz/fileadmin/user_upload/oddeleni/hudba/pruvodce_po_archivnich_fondech_II.pdf

Geschichte. *Wiener Hofmusikkapelle* [online]. [cit. 2023-03-16]. Dostupné z:
<https://www.hofmusikkapelle.gv.at/geschichte>

Antiochie. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-
[cit.2023-02-03]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Antiochie>

Gettsdorf. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit.
2023-03-16]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gettsdorf>

Jan Nepomuk Vocet. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation,
2001- [cit. 2022-12-26]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Nepomuk_Vocet

Johann Anton Kobrich. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia
Foundation, 2001- [cit. 2022-12-20]. Dostupné z:
https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Anton_Kobrich

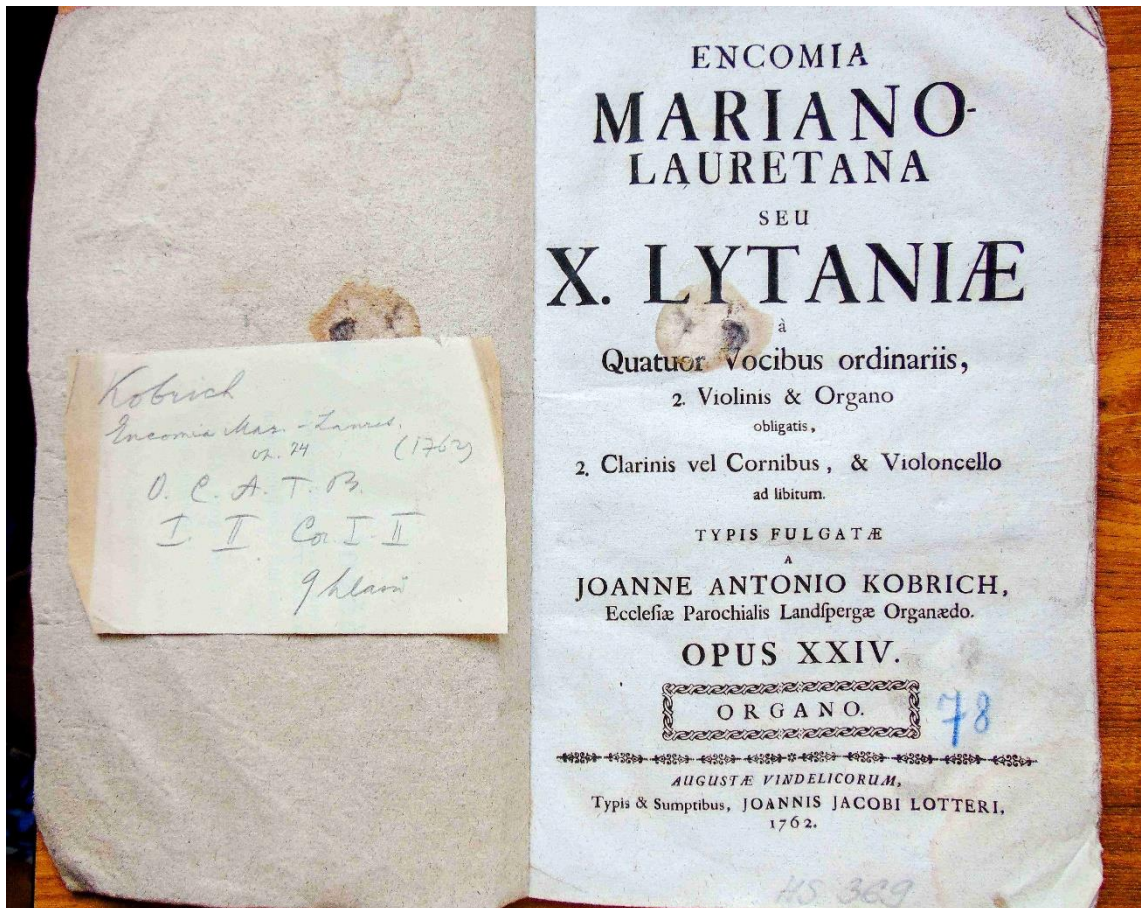
Landsberg am Lech. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation,
2001- [cit. 2022-12-20]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Landsberg_am_Lech

Tonkünstler-Sozietät. *Wikipedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation,
2001- [cit. 2023-03-16]. Dostupné z:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Tonk%C3%BCnstler-Societ%C3%A4t>

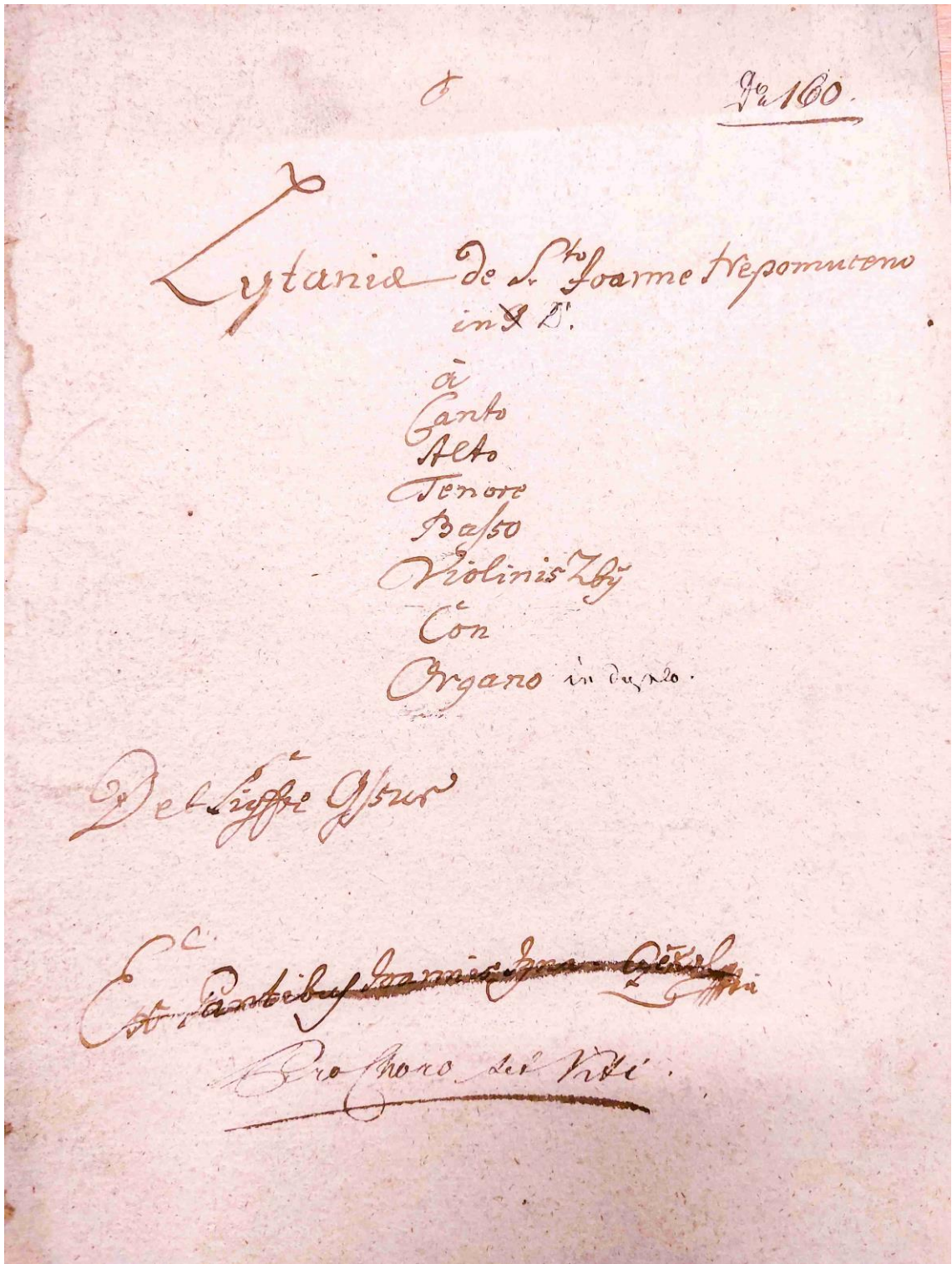
Přílohy

Obrázkové přílohy

Obr. č. 1: Titulní strana *Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae* – Johann Anton Kobrich



Obr. č. 3: Titulní strana *Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.* – Tobias Gsur



Obr. č. 4: Ukázka manuskriptu *Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D.* – Tobias Gsur
– hlas Canto, 3. strana

adagio solo

Ab in tormentis preferendis patientis. - sime
ora pro nobis

quatuor cupidi sime ora pro nobis

inclyte ora ora - ora pro nobis

ora pro nobis

allegro

Cujus - sepulchrum - rum sepulchrum miraculiglo
riosum ora - ora pro nobis

Bohemorum thronatur - ge ora - ora pro nobis la.

trone singularis fama periclitantium ora - ora pro nobis

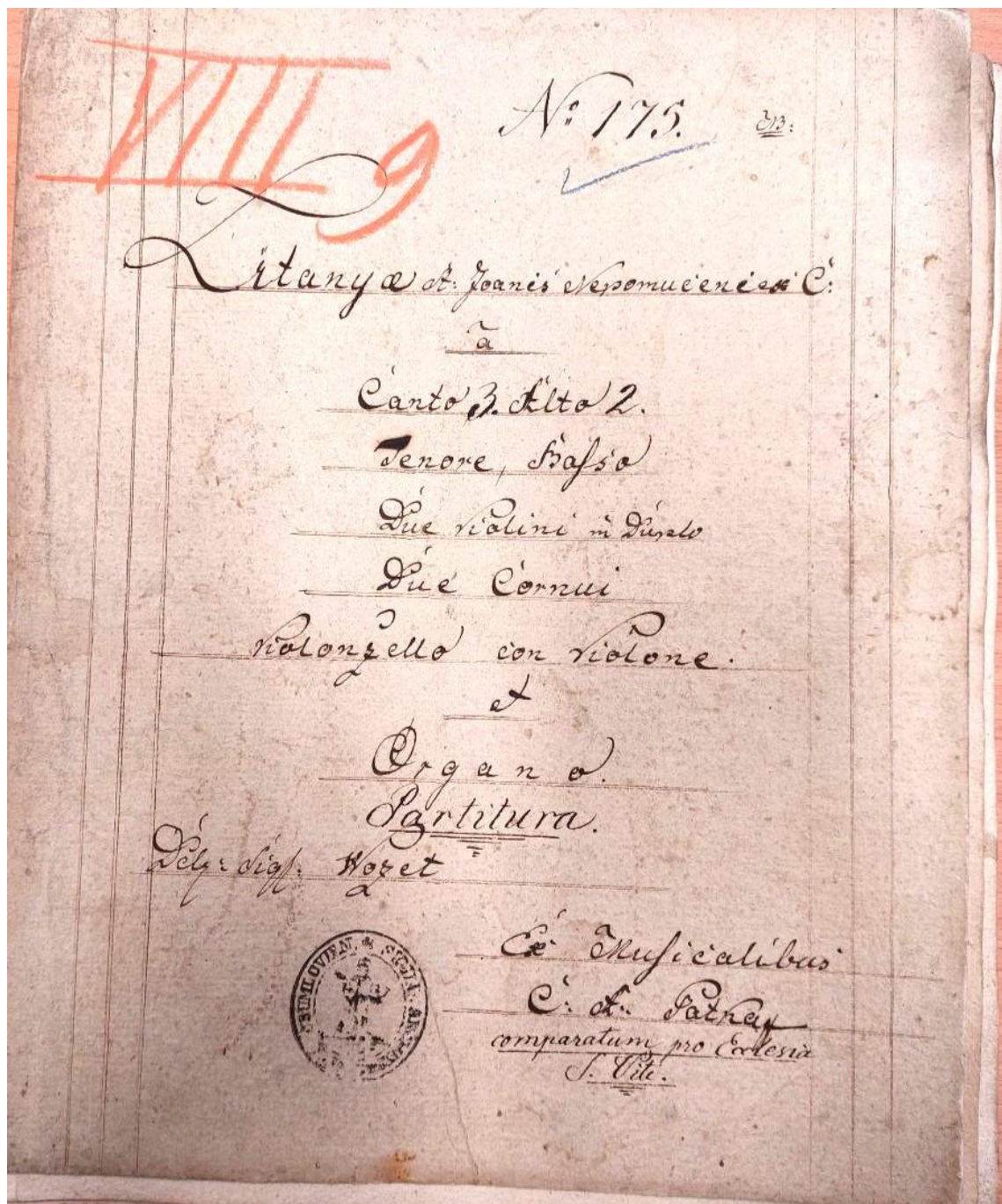
nobile depositum bragena nobile depositum
bragena ora pro nobis

ora pro nobis

nobile depositum urbis bragena la.

trone singularis fama periclitantium ora - ora pro nobis o.

Obr. č. 5 Titulní strana *Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C* – Jan Nepomuk Vocet



Obr. č. 6 Ukázka manuskriptu *Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C* – Jan Nepomuk
 Vocet – hlas Canto, 1. strana

Hyrie Andantino Canto: solo

Hyrie e e lei: son Hyrie
 e e lei: son Chri: ste audi nos Chri:
 ste audi nos Pater De caelis De:
 us Fi li re dem ptor mundi De: us Spi ri tus
 San cte De: us San cta Tri ni tas u nus De: us
 mi se re re no = bis mi se re re
 no bis mi se re re no bis San
 cta Ma ri = a San cta De: i Ge ni trix
 San cta Vir go - Vir go Vir gè num o = ra pro
 no = bis San cte Jo a nes Jo a
 nes ex ce pro mu ci ne o ra pro nobis o ra pro
 nobis Im pi ger mi nister san cti ill ta: ris o ra pro na'

Vatti

Notové přílohy

1. Encomia Mariano-Lauretana seu X. Lytaniae, II. Lytania Lauretana – Johann Anton Kobrich, str. 1-27
2. Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno in D. – Tobias Gsur, str. 28-63
3. Litanyae St. Joannis Nepomuceni ex C – Jan Nepomuk Vocet, str. 64-103