

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Bc. Jana Zicháčková

Anton Neumann: Missa in C

Olomouc 2014

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Hanzlík, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a s využitím uvedených pramenů a literatury

V Olomouci dne 14. dubna 2014

.....

Jana Zicháčková

Poděkování

Děkuji Mgr. Tomáši Hanzlíkovi za odborné vedení diplomové práce

OBSAH

Úvod.....	5
1. Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století	6
1.1. Prováděná hudba v katedrále v 17. a 18. století	7
2. Život a dílo Antona Neumanna (nar. mezi 1720 až 1730 – 1776).....	8
2.1. Anton Neumann a olomoucká kapitula	9
2.2. Dílo Antona Neumanna.....	10
3. Vydavatelská zpráva	11
3.1. Titulní strana.....	11
3.2. Party.....	11
3.3. Klíče	12
3.4. Posuvky	12
3.5. Změny výšek not	18
3.6. Změny délek not a pomlk	16
3.7. Trámce a praporky.....	19
3.8. Melodické ozdoby a artikulace.....	20
3.9. Legáta, ligatury	20
3.10. Tempa a dynamika	20
3.11. Text.....	21
3.12. Rozbor skladby	21
3.12.1. Rozbor Kyrie.....	21
3.12.2. Rozbor Gloria	22
3.12.3. Rozbor Credo	22
3.12.4. Rozbor Sanctus	23
3.12.5. Rozbor Benedictus	23
3.12.6. Rozbor Agnus	23
Anton neumann - Missa in C	24
Závěr	61
Resumé.....	62
Seznam pramenů a literatury.....	63

Úvod

V mnoha muzeích, zámeckých a řádových archivech či na kůrech kostelů se můžeme setkat s množstvím nejrůznějšího materiálu, který není ještě dostatečně prostudován. Mnoho nadšenců se zápallem vstupuje do těchto neprobádaných zákoutí minulosti, aby vyzvedli na světlo světa, co už dávno zmizelo pod závojem času. Jejich zásluhou se nám otvírají jiné pohledy na život, kulturu i hudbu.

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala notový materiál pocházející z 18. století, který je po dlouhá léta uchováván v hudebním archivu státního zámku v Kroměříži. Jedná se o Mši C dur českého skladatele Antona Neumanna (1720? – 1776). Důvodem pro spartaci mše je snaha o oživení notového materiálu pro budoucí interprety profesionální i amatérské. Dalším argumentem je také fakt, že spartací prvních dvou částí výše zmíněné mše jsem se zabývala již ve své bakalářské práci v roce 2012. Dnes bych chtěla touto cestou dokončit svůj nelehký úkol a otevřít noty světu světa.

Práce podává stručný obraz hudebního života v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Dále se zabývám životem a dílem Antona Neumanna a jeho působností na kůru katedrály. Samé jádro práce tvoří partitura celé skladby podle jednotlivých dochovaných hlasů. Vše jsem spartovala podle zásad kritické edice pomocí notačního programu Finale. Všechny opravy a zásahy do původního zápisu jsou detailně popsány ve vydavatelské zprávě. Věnuji se také formálnímu rozboru celé mše a jednotlivých částí.

1. Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století

České země prožívaly v 17. a 18. století dobu temna a ponížení. Počínaje třicetiletou válkou v letech 1618 – 1648, jejímž výsledkem bylo zpuštění velké části Evropy, přes švédskou okupaci v letech 1642 – 1650 až po obléhání Olomouce v roce 1758. Důsledky třicetileté války byly rozlehlé a významně se dotýkaly také olomoucké katedrály. Válka rozpoutala rozsáhlou emigraci z českých zemí postihující především duchovní a intelektuální elitu národa. Konec války a s ní spojená švédská okupace dopomohla několika kanovníkům olomoucké katedrály opustit české země a stáhnout se do Rakouska a Polska.¹ Následně vyloupená katedrála zůstala na více než čtyři roky pustá.

Po odchodu Švédů v roce 1650 projevíli kanovníci velkou snahu obnovit pravidelné hodinky a bohoslužby. Byl to ovšem nelehký úkol, protože chyběly prostředky na vyplácení hudebníků. O bídném stavu hudební produkce kapituly se roku 1655 dověděl také biskup Leopold Vilém. Přísně nařídil, aby se denně konaly v katedrále alespoň dvě mše (ranní a hrubá) a to zpívané figurálně či chorálně. Dále byl kategoricky pro obnovu bohoslužby v rozsahu, jaký byl před švédským vpádem, a přesně podle směrnic Tridentského koncilu.² Aby se v katedrále obnovil liturgický chod tak, jak tomu bylo před švédskou okupací, bylo zapotřebí získat dostatečné finanční prostředky pro platy hudebníků. Malá finanční odměna je nutila vykonávat i jiná zaměstnání, pro něž práci na kůru zanedbávali, a jedině vyšší plat by je motivoval k svědomitému vykonávání své služby.

Koncem 17. století se situace v olomoucké katedrále stabilizovala. V roce 1664 vystřídal Leopolda Viléma ve funkci biskupa hrabě Karel Liechtenstein-Castelcorn. „Z hudebních dějin je tento biskup znám jako velký milovník hudby, majitel skvělé hudební kapely v Kroměříži, jejíž hudební sbírka se z větší části dochovala a je chloubou hudebního archivu v Kroměříži.“³ Své funkce se ujal velmi zpříma, ovšem k olomoucké kapitule neměl zpočátku vřelý vztah. Teprve po roce 1678 se začal o dění na kůru zajímat. Doposud bylo zvykem obsazovat místo kapelníka knězem, aby se tak ušetřilo za kapelnický plat. Od roku 1691 vzniklo na kůru fundované místo kapelníka laika, který nebyl vázaný duchovními povinnostmi a mohl se tak naplno věnovat hudebnímu povolání. Během devadesátých let 17. století se stav hudebníků v olomoucké katedrále ustálil. Hudební produkci zde zajišťovali jeden kapelník, jeden varhaník, osm choralistů a tři až čtyři chlapci pro diskant a alt.

¹ Sehnal, Jiří: *Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno, 1988. s. 15

² Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 17

³ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 19

Velký zájem o místo hudebníka na kůru katedrály svědčí o jeho velké prestiži. Toto místo zajišťovalo stálý plat a to i v případech, kdy byl hudebník v pracovní neschopnosti. Také je známo, že hudebník, byl-li do katedrály přijat, nebyl již do konce života propuštěn a to ani z důvodu pokročilého věku. Někteří mladí hudebníci proto suplovali za některého dlouhodobě nemocného choralistu či vypomáhali při bohoslužbách zdarma, pouze za stravu a tím si chtěli pojistit místo u katedrály. Stálost místa ovšem měla i svá úskalí. Hudebníci často podléhali stereotypu a nic je nepobízelo k vyšším uměleckým výkonům. Nedochovalo ani k omlazování hudebního kolektivu, a je zřejmé, že hudební produkce nemohla být na vysoké úrovni.

1.1. Prováděná hudba v katedrále v 17. a 18. století

Odedávna se v katedrále pěstovaly dva druhy hudby. Hudba chorální (jednohlas) a hudba figurální (vícehlas). Při všech slavnostních příležitostech byla prováděna zejména hudba figurální, snad i proto se z 18. století nedochoval ani jeden graduál nebo breviář, ze kterého tehdejší choralisté zpívali.⁴ Zatímco umělecká pozornost byla věnována figurální hudbě, gregoriánský chorál byl brán spíše jako samozřejmost. Ten se objevoval zejména v sólových zpěvech kněze a v odpovědích knězi.

Uvádění nových skladeb bylo vázáno zvláštním souhlasem kapituly, a proto není divu, že si skladatelé pokládali za velkou čest, když jejich díla mohla být veřejně provedena.⁵ S přáním Antona Neumanna v roce 1770 pozvednout figurální hudbu v katedrále silnějším obsazením instrumentální složky vzrostla nutnost kvalifikované práce k opisování partů. Tato práce však byla velmi nákladná, přesto někteří choralisté shromažďovali opisy hudebnin a tím pak vznikaly cenné sbírky.⁶

Bohužel některé sbírky, včetně hudebního archivu olomoucké katedrály z 18. století, se nedochovaly. „Vysvětlujeme to jednak tím, že hudebniny byly často soukromým majetkem hudebníků a po jejich smrti si je odnesli pozůstalí, jednak tím, že kapelníci v 18. století se snažili držet krok s hudebním vkusem doby a sami vyřazovali starší skladby bez nejmenších výčitek svědomí.“⁷

⁴ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 194

⁵ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 98

⁶ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 98

⁷ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 98

2. Život a dílo Antona Neumanna (nar. mezi 1720 až 1730 – 1776)

Z žádné literatury, ve které je uvedeno jméno skladatele a kapelníka Antona Neumanna, nedokážeme bohužel vyčíst přesné datum jeho narození. Odhadovaná datace r. 1720 až r. 1730 vychází z úvahy, že mu roku 1758, kdy se stal ředitelem hudby u biskupa Egka, bylo kolem třiceti let. Také jeho jméno není v písemnictví olomoucké katedrály zcela upřesněno. V době, kdy zde působil, je jménem Anton nazýván pouze jednou, a to v roce 1769, kdy nastoupil do funkce kapelníka. V dalších letech je z neznámých důvodů v protokolech zasedání kapituly nazýván Joannes⁸.

O jeho mládí se můžeme více dovědět z žádosti o místo věžního v Brně ze 14. 11. 1765. Podle životopisu, který k žádosti doložil, se Neumann vyučil věžním trubačem a působil nějakou dobu jako věžní tovaryš v Brně. Tento fakt ovšem částečně vyvrací zápis v matrice brněnského kostela sv. Jakuba. Zde je v letech 1738 – 1743 ve funkci věžního tovaryše jistý Johann Heinrich Neumann pocházející z Bernsdorfu v Čechách. Tento Neumann se 9. 1. 1738 oženil u sv. Jakuba v Brně s Marií Annou, dcerou Jiřího Petřivalského, hejtmana ve Vizovicích. Ve stejném kostele jsou zaznamenány i křty jeho čtyř dětí: Ignáce Františka Xavera (28. 10. 1738), Antonína Františka de Paula (28. 2. 1740), Josefa Gotharda (12. 2. 1742) a Františka Josefa (12. 9. 1743). Přes všechny shody jmen nemůžeme tyto dva muže ztotožnit, protože jméno manželky Antona Neumanna je v roce 1759 a později udáváno Johana a nikoliv Marie Anna.⁹

Existují také zprávy o tom, že po nějakou dobu působil Anton Neumann jako věžný v Uničově. Bohužel v uničovských matrikách nebylo jeho jméno v letech 1744 – 1759 nalezeno, proto tuto domněnku nelze potvrdit. Kolem roku 1758 se setkáváme s Antonem Neumannem jako se zkušeným hudebníkem na dvoře biskupa Leopolda Egka v Kroměříži. Do biskupských služeb přišel už jako ženatý, proto můžeme usoudit, že jeho předešlé místo bylo velmi dobré a zajišťovalo mu slušnou existenci. Z manželství vzešly dvě děti. Vincenc Neumann (5. 4. 1759) a Anna Marie (30. 5. 1763).¹⁰ Další informace o Antonu Neumannovi nalezneme v moravských pramenech až po roce 1769. Z předchozích zpráv mezi lety 1763 a 1769 stojí za zmínku jen domněnka, že se Anton zúčastnil císařské korunovace ve Frankfurtu nad Mohanem, nebo známky toho, že Anton přijal údajně v roce 1765 místo kapelníka u arcibiskupa Kajetána Sóltyka (1759 – 1788) v Krakově.¹¹

⁸ Sehnal, Jiří: *Hudba v Olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno, 1988. s. 45

⁹ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 45

¹⁰ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 46

¹¹ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 46

2.1. Anton Neumann a olomoucká kapitula

V roce 1769 se Anton Neumann přihlásil do konkurzu na místo dómského kapelníka v Olomouci. Bylo to velmi vážené místo, o čemž svědčí i fakt, že zde byli přijímáni pouze kvalifikovaní uchazeči. Anton Neumann ale do svého životopisu neuvedl žádné podrobnosti o vzdělání a praxi. Z této skutečnosti můžeme usoudit, že zde byl dobře znám. Kdyby záleželo pouze na prestiži vzdělání a předchozích zkušenostech, byl by přijat zřejmě jiný uchazeč. 1. 7. 1769 byl tedy Neumann jmenován kapelníkem.¹²

Tímto pro něj začal zcela nový život. Jeho manželka zřejmě po roce 1763 zemřela, protože Neumann se brzy po svém nástupu ke katedrále znovu oženil. Stalo se tak 16. 7. 1769 v kostele sv. Mořice v Olomouci s Julianou Millerovou z Vídně. Z tohoto manželství vzešli dva synové. Byl to Norbert (červen 1770 – 14. 1. 1771) a František (1771 – 27. 3. 1772).¹³

Hned po nástupu do katedrály si zneprátelil místní choralisty. Nebyl spokojen s jejich morálkou a sám si u nich nedokázal vydobýt respekt. Vyžadoval jiný a přísnější pracovní režim, než na který do té doby byli zvyklí, a to samozřejmě vyvolávalo nepokoje. Na respektu mu nepřidal ani fakt, že se vyučil pouze věžním trubačem. Choralisté ho tedy neuznávali jako možného odborníka v chrámovém zpěvu a některé jeho party považovali za nezpívateľné.¹⁴

Ani v orchestru si nenašel Neumann své příznivce. Do této doby byl kapelník zvyklý na dobře obsazený orchestr s kvalifikovanými a disciplinovanými hudebníky. Ten však v olomoucké katedrále marně hledal. Za těchto podmínek, jak sám uváděl v memoriálu poslanému kapitule 14. 5. 1770, nebyl schopen provádět tak dobrou hudbu, jak by si přál. Jeho prvním požadavkem na kapitolu bylo udělení výpovědi neschopnému věžnímu. Namísto jeho platu, že si obstará 5 dalších schopných hudebníků a posílí tím orchestr, jak potřeboval. Sám kanovník Jan Rollsborg, kterému byla žádost předložena, vyhověl a věžního propustil. Neumann byl zřejmě moderně orientovaný sebevědomý umělec s vysokými interpretačními nároky, který nekompromisně prosazoval svoji vůli. Narušil tak zlovyky kapitulních hudebníků, kteří byli z části již velmi staří a nedokázali se přizpůsobit novým požadavkům.¹⁵

Anton Neumann zemřel 20. nebo 21. listopadu 1776 údajně po dlouhé nemoci. V Olomouckých matrikách není ale bohužel nikde záznam o jeho smrti, přestože zemřel v Olomouci.¹⁶

¹² Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 47

¹³ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 47

¹⁴ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 47

¹⁵ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 48

¹⁶ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 50

2.2. Dílo Antona Neumanna

Tento vlivný olomoucký skladatel se věnoval hlavně instrumentální hudbě. Ta ke konci 18. století procházela vývojem od suitového cyklu a koncerta grossa ke klasické symfonii. Neumann byl tímto vývojem zaujatý, o čemž svědčí jeho 41 symfonií zaznamenaných v pozůstalostním inventáři biskupa Egka. Bohužel v celé šíři se jich dochovalo pouze šest.¹⁷ V Olomouci není dochovaná žádná hudební sbírka z 18. století, ale díla skladatelů olomoucké katedrály můžeme nacházet v různých moravských hudebních archivech. K nejznámějším patří například Oddělení dějin hudby Moravského Muzea v Brně a Hudební archiv státního zámku v Kroměříži.

Základ Neumannova orchestru tvořil kvartet smyčců, dvojice hobojů, lesních rohů nebo trumpet. Žádný z těchto nástrojů zde nevystupuje samostatně, ale pouze jako organická součást souboru.¹⁸

Anton Neumann se vyučil u vězních hudebníků. Bylo tedy velkým překvapením, že v olomoucké katedrále dostal místo kapelníka, které vyžadovalo především znalost vokální hudby. Proto se také snažil ve své funkci zlepšovat úroveň chrámové hudby tím, co uměl, tedy posílením instrumentální složky. Neumannovy chrámové skladby jsou jistě melodicky velmi nápadité, po výrazové stránce pestré a po formální stránce dobře ztvárněné. Neumann často dosahuje velmi účinných emocionálních změn, jak v symfoniích, tak v chrámových skladbách. Raně-klasické cítění se u Neumannových skladeb projevuje nejvíce v melodice sólových vokálních partů hojným užitím trylků, opor a přírazů a častým střídáním duolových a triolových skupin.¹⁹

V Lessingově příspěvku Zur Geschichte des Barytons ve sborníku Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts z roku 1971 se dovídáme, že v esterházyovském hudebním archivu by měla být dochována údajná divertimenta pro baryton, violu a violoncello z roku 1766. V dané době působil Neumann u biskupa Hemiltona a nelze vyloučit, že se pomocí barytonových trií pokoušel navázat styky s kapelou knížete Mikuláše Esterházyho. Ten prý miloval hru na baryton a skladby pro tento nástroj velmi vítal.

Bohužel ne všechny skladby dochované pod jménem Neumann můžeme jednoznačně označit jako díla Antona Neumanna. Víme totiž, že měl syna Vincence, jehož skladby se také dochovaly např. u minoritů v Opavě.

¹⁷ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 134

¹⁸ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 134

¹⁹ Sehnal, Jiří, ref. 1. s. 134

3. Vydavatelská zpráva

Při spartaci jsem vycházela z notového materiálu, který pochází z 5. března 1777 z kostela sv. Mořice v Kroměříži. Je uložen v hudebním archivu státního zámku v Kroměříži pod inventárním číslem A2127. Celá kompozice čítá dohromady 34 listů. Mezi 21. a 22. listem je vložen jeden neočíslovaný list, na němž jsou napsány takty 89 až 226 partu *Violino secondo*. Jako list 29 je označen dodatečně vložený part pro tympány. Celkem má kompozice tedy 63 stran, obsahuje party jednotlivých nástrojů a hlasů.

Celá mše obsahuje šest částí, které se shodují se standardním ordináři, jak ho známe. Tedy *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*. Části *Kyrie* a *Gloria* jsem spartovala již v mé bakalářské práci v roce 2012, přesto bylo nutné udělat několik úprav, které zapisuji do jednotlivých tabulek provedených zásahů. V diplomové práci se věnuji spartaci ostatních částí.

3.1. Titulní strana

Hudebnina nese název „*Missa in C*“, který je uveden v horní části titulní strany největším písmem. Pod názvem skladby je písmeno „a“. Toto písmeno označuje, pro jaké obsazení je skladba původně určena. Následuje výčet zpěvních hlasů. Jsou řazeny po dvou na řádku a to v pořadí: „*Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*“. Instrumentální hlasy jsou napsány po jednom na řádku v tomto pořadí: „*Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Clarinis Duobus con Violone et Organo*“. *Con* a *et* jsou na samostatném řádku. Pod výčtem nástrojů je uveden nápis: „*Del Sign Neumann Colleg. Crems Ex p. Frans Müller*“, z něhož je zřejmé, že se jedná o Müllerův opis Neumannovy skladby.

3.2. Party

K dispozici jsem měla kompletní party celého obsazení včetně dodatečně připsaného partu pro tympány. Všechny jsou psány na ručně linkovaném papíru. Devět z nich pochází od jednoho opisovače, jedná se o party *Canto* (7 stran), *Alto* (7 stran), *Tenore* (6 stran), *Basso* (6 stran), *Violino Primo* (10 stran), *Violino Secondo* (8 stran), *Clarino Primo* (4 strany), *Clarino Secondo* (4 strany) a *Organo* (8 stran). Desátý part *Timpani* (2 strany) je zde vložen navíc a pochází od jiného opisovače. Můžeme se tedy domnívat, že skladba byla prováděna několikrát v různých úpravách a tympánový part byl dopsán dodatečně. Bohužel není známo jméno druhého opisovače ani datum opisu. Všechny původní party mají stejný rozměr jako titulní strana, tedy 23 x 34 cm. Part tympán má rozměr 21x32 cm.

3.3. Klíče

V 18. století bylo běžné používat při vypisování partů jednotlivé klíče k partu určené. V sopránu je užitý sopránový C klíč, v altu altový C klíč a v tenoru tenorový C klíč. Žádný z těchto klíčů se již v dnešní době nepoužívá, proto jsem je nahradila klíči houslovými a klíčem houslovým s osmičkou. C klíče se objevují i v Organu, kde jsem použila stejnou úpravu. Toto nahrazení klíčů je praktické pro orientaci interpreta i dirigenta v partituře, ve které je možné pozorovat nástupy jednotlivých hlasů. Konkrétně se jedná o takty 185, 192, 233, 251, 261, 290, 293, 405 a 407.

3.4. Posuvky

Dříve bylo zvykem, že posuvka platila několik taktů, a proto se nevypisovala. To působí chaoticky a dnešní interpret by měl se čtením not jisté potíže a byl by zmaten. Proto jsem tyto posuvky všude doplnila a pro přehlednost uvádím všechny změny posuvek do následující tabulky.

obsazení	takt	doba	nota	hodnota	doplněna posuvka	změněno na
Alto	80	1	b	opora	odrážka	h
Alto	161	2	b ₁	čtvrt'ová	odrážka	h ₁
Alto	280	1	f ₁	šestnáctinová	křížek	fis ₁
Tenore	190	1	b ₁	půlová	odrážka	h ₁
Tenore	306	2	c ₁	osminová	křížek	cis ₁
Tenore	306	3	cis ₁	osminová	odrážka	c ₁
Basso	202	1	b	půlová	odrážka	h
Basso	302	2	f	šestnáctinová	křížek	fis
Violino I	186	1	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	188	2	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	188	1	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	196	1	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	196	2	b ₂	šestnáctinová	odrážka	h ₂
Violino I	200	2	f ₁	šestnáctinová	křížek	fis ₁
Violino I	201	1	b ₁	čtvrt'ová	odrážka	h ₁
Violino I	206	1	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	206	1	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	210	1	b	půlová	odrážka	h
Violino I	272	1	f ₂	dvaatřicetinová	křížek	fis ₂
Violino I	283	2	gis ₁	šestnáctinová	odrážka	g ₁

Violino I	283	3	gis ₁	šestnáctinová	(odrážka)	g ₁
Violino I	290	2	f ₁	šestnáctinová	křížek	fis ₁
Violino I	375	1	fis ₂	šestnáctinová	odrážka	f ₂
Violino II	32	3	cis ₂	osminová	odrážka	c ₂
Violino I	374	2	b ₂	šestnáctinová	odrážka	h ₂
Violino II	76	3	b	šestnáctinová	odrážka	h
Violino II	200	1	b ₁ , b	šestnáctinové	odrážka	h ₁ , h
Violino II	267	3	f ₂	šestnáctinová	křížek	fis ₂
Violino II	282	2	d ₂	šestnáctinová	křížek	dis ₂
Violino II	283	2	gis ₁	šestnáctinová	odrážka	g ₁
Violino II	283	4	gis ₁	osminová	(odrážka)	g ₁
Violino II	290	2	f ₁	šestnáctinová	křížek	fis ₁
Violino II	373	2	b ₁	šestnáctinová	odrážka	h ₁
Violino II	374	2	b ₂	šestnáctinová	odrážka	h ₂
Violino II	375	1	fis ₂	šestnáctinová	odrážka	f ₂
Violino II	431	1	c ₂	osminová	křížek	cis ₂
Violino II	456	4	f ₂	dvaatřicetinová	křížek	fis ₂
Organo	205	1	B	šestnáctinová	odrážka	H

V některých taktech, zvláště v partu prvních a druhých houslí, se posuvka objevuje dvakrát ve stejném taktu. My dnes víme, že je-li například křížek použit v taktu jednou, platí pro celý takt. Zde by bylo zbytečné psát křížek dvakrát u stejné výšky noty. Posuvky jsem tedy z taktů odstranila. V partech se objevují také odrážky u not, u kterých byl použit křížek v předešlém taktu, tam ale být nemusí, protože taktovou čarou se posuvka ruší.

Jednotlivé posuvky jsem odstranila, hodnota ani výška noty se zde ale nemění. Veškeré zásahy jsem uvedla v následující tabulce.

obsazení	takt	doba	nota	hodnota	odstraněna posuvka	ponechána nota
Canto	66	3	h ₁	šestnáctinová	odrážka	h ₁
Canto	69	1	c ₂	čtvrťová	odrážka	c ₂
Canto	89	3	h ₁	šestnáctinová	odrážka	h ₁
Canto	90	1	b ₁	čtvrťová	běčko	b ₁
Canto	164	3	b ₁	čtvrťová	běčko	b ₁
Canto	271	2	c ₂	čtvrťová	odrážka	c ₂
Canto	304	4	cis ₂	osminová	křížek	cis ₂
Canto	358	2	b ₂	šestnáctinová	běčko	b ₂
Canto	462	3	c ₂	osminová	odrážka	c ₂

Alto	61	3	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Alto	90	2	b_1	šestnáctinová	béčko	b_1
Alto	280	4	fis_1	osminová	křížek	fis_1
Alto	291	4	gis_1	osminová	křížek	gis_1
Alto	292	4	gis_1	osminová	křížek	gis_1
Alto	316	2	a_1	osminová	odrážka	a_1
Alto	438	2	h_1	čtvrt'ová	odrážka	h_1
Alto	440	3	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Tenore	305	4	cis_1	osminová	křížek	cis_1
Tenore	306	2	c_1	osminová	odrážka	c_1
Basso	235	3	f	osminová	odrážka	f
Basso	266	4	fis	osminová	křížek	fis
Basso	304	4	cis	osminová	křížek	cis
Basso	316	2	f	šestnáctinová	odrážka	f
Violino I	15	2	fis_2	osminová	křížek	fis_2
Violino I	15	3	fis_2	osminová	křížek	fis_2
Violino I	76	3	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Violino I	80	2	b_1	šestnáctinová	béčko	b_1
Violino I	154	2	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Violino I	159	3	h_1	osminová	odrážka	h_1
Violino I	176	2	cis_2	šestnáctinová	křížek	cis_2
Violino I	186	2	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Violino I	191	3	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Violino I	194	3	h_1	šestnáctinová	odrážka	h_1
Violino I	200	3	fis_1	šestnáctinová	křížek	fis_1
Violino I	205	3	h	šestnáctinová	odrážka	h
Violino I	225	4	h_1, h_1	osminové	odrážka	h_1, h_1
Violino I	232	4	f_2	osminová	odrážka	f_2
Violino I	271	4	fis_2	šestnáctinová	křížek	fis_2
Violino I	272	4	fis_2	dvaatřicetinová	křížek	fis_2
Violino I	282	4	dis_2	šestnáctinová	křížek	dis_2
Violino I	283	4	fis_1	šestnáctinová	křížek	fis_1
Violino I	291	3	gis_2	šestnáctinová	křížek	gis_2
Violino I	291	4	gis_2	šestnáctinová	křížek	gis_2
Violino I	292	2	gis_2	šestnáctinová	křížek	gis_2
Violino I	292	3	gis_2	šestnáctinová	křížek	gis_2
Violino I	292	4	gis_2	šestnáctinová	křížek	gis_2
Violino I	319	1	h_1	osminová	odrážka	h_1
Violino I	329	2	f_2	šestnáctinová	odrážka	f_2

Violino I	370	2	h	dvaatřicetinová	odrážka	h
Violino I	378	1	b ₁	šestnáctinová	béčko	b ₁
Violino I	429	3	h	osminová	odrážka	h
Violino I	451	4	fis ₂	šestnáctinová	křížek	fis ₂
Violino I	455	4	fis ₂	dvaatřicetinová	křížek	fis ₂
Violino I	456	2	f ₂	šestnáctinová	odrážka	f ₂
Violino I	456	4	cis ₂	dvaatřicetinová	křížek	cis ₂
Violino II	15	1 4. nota	fis ₂	šestnáctinová	křížek	fis ₂
Violino II	15	2, 3	fis ₂ , fis ₂	osminové	křížek	fis ₂ , fis ₂
Violino II	154	2	h ₁	šestnáctinová	odrážka	h ₁
Violino II	155	2	cis ₂	šestnáctinová	křížek	cis ₂
Violino II	164	3	b ₁	čtvrťová	béčko	b ₁
Violino II	175	1	e ₂	šestnáctinová	odrážka	e ₂
Violino II	200	3	fis ₁	šestnáctinová	křížek	fis ₁
Violino II	205	2, 3	h, h	šestnáctinové	odrážka	h, h
Violino II	235	3	f ₁	šestnáctinová	odrážka	f ₁
Violino II	271	4	fis ₂	šestnáctinová	křížek	fis ₂
Violino II	276	4	fis ₂	šestnáctinová	křížek	fis ₂
Violino II	282	4	dis ₂	šestnáctinová	křížek	dis ₂
Violino II	286	1	g ₂	šestnáctinová	odrážka	g ₂
Violino II	291	4	gis ₁	osminová	křížek	gis ₁
Violino II	292	4	gis ₁	osminová	křížek	gis ₁
Violino II	316	2	a ₁	osminová	odrážka	a ₁
Violino II	319	2	h ₂	osminová	odrážka	h ₂
Violino II	329	2	f ₂	šestnáctinová	odrážka	f ₂
Violino II	370	2	h	dvaatřicetinová	odrážka	h
Violino II	429	3	h	osminová	odrážka	h
Violino II	456	2	f ₂	šestnáctinová	odrážka	f ₂
Violino II	457	3	c ₂	šestnáctinová	odrážka	c ₂
Violino II	458	3	f ₁	šestnáctinová	odrážka	f ₁
Organo	189	3	e	čtvrťová	odrážka	e
Organo	196	3	h	osminová	odrážka	h
Organo	200	2	H	šestnáctinová	odrážka	H
Organo	205	3	H	šestnáctinová	odrážka	H
Organo	237	3	f	osminová	odrážka	f
Organo	264	4	fis	šestnáctinová	křížek	fis
Organo	272	4	fis	šestnáctinová	křížek	fis
Organo	285	3	fis	čtvrťová	křížek	fis

Organo	304	4	cis	osminová	křížek	cis
Organo	305	4	cis	osminová	křížek	cis
Organo	392	2	B	čtvrt'ová	béčko	B
Organo	429	1	H	čtvrt'ová	odrážka	H

3.6. Změny délek not a pomlk

Na některých místech v patech se objevují nesrovnalosti týkající se délek not. Například bylo nutné sjednotit konce jednotlivých frází ve zpěvních hlasech nebo opravit délky not v místech, kde přesahovaly možný počet dob v taktu. Zejména v partech prvních a druhých houslí se objevuje nejednotnost v používání triol či sextol. Zde bylo nutno zasáhnout a sjednotit oba hlasy. Samozřejmě změny délek se týkají i pomlk. Všechny provedené zásahy uvádím v následující tabulce.

obsazení	takt	doba	nota-pomlka	hodnota	změna délky noty-pomlky	důvod
Tympani	30	1 - 2	pomlka	půlová	doplněna	počet dob v taktu
Tympani	111	5	pomlka	půlová	odstraněna	počet dob v taktu
Tympani	214	3	pomlka	čtvrt'ová	odstraněna	počet dob v taktu
Canto	5	2	e ₂	čtvrt'ová	osminová nota a osminová pomlka	sjednoceno s ostatními hlasy
Canto	30	5	pomlka	čtvrt'ová	odstraněna	počet dob v taktu
Canto	129	1	d ₂	čtvrt'ová	čtvrt'ová s tečkou	počet dob v taktu
Canto	174	3	c ₂ , b ₁	šestnáctinová a šestnáctinová	opora a čtvrt'ová	podle Alto
Canto	246	3	d ₂	čtvrt'ová	připsána	počet dob v taktu
Canto	280	3	c ₂ , d ₂ , e ₂	šestnáctinové	triola	počet dob v taktu
Canto	367	2	e ₂ , d ₂	šestnáctinové	dvaatřicetinové	počet dob v taktu
Canto	389	2	g ₂ , f ₂ , e ₂ , d ₂ , c ₂ , b ₁	šestnáctinové	sextola	počet dob v taktu
Canto	421	1	c ₂ , h ₁ , c ₂	osminové	triola	počet dob v taktu
Alto	172	3	g ₁ , f ₁ , g ₁	osminová s tečkou a dvě dvaatřicetinové	osminová a dvě šestnáctinové	rytmus podle hlasu Canto
Alto	343	1	e ₁	půlová	čtvrt'ová	sjednocení s ostatními hlasy
Alto	438	1	a ₂	čtvrt'ová s tečkou	čtvrt'ová	počet dob v taktu
Alto	466	2	g ₂	čtvrt'ová	osminová	počet dob v taktu
Tenore	30	5	pomlka	čtvrt'ová	odstraněna	počet dob v taktu
Tenore	32	3	d ₂	šestnáctinová	šestnáctinová s tečkou	rytmus podle Canto
Tenore	32	3	c ₂	šestnáctinová	dvaatřicetinová	rytmus podle Canto

Tenore	104	2	g	osminová	čtvrt'ová	sjednocení rytmu
Tenore	192	3	c ₂	osminová	čtvrt'ová	počet dob v taktu
Basso	5	2	c	čtvrt'ová	osminová nota a osminová pomlka	sjednoceno s ostatními hlasy
Basso	5	4	g	čtvrt'ová	osminová nota a osminová pomlka	sjednoceno s ostatními hlasy
Basso	12	1	pomlka	půlová	čtvrt'ová	počet dob v taktu
Basso	128	2	pomlka	čtvrt'ová	odstraněna	počet dob v taktu
Basso	267	3, 4	c ₁ (poslední 4 noty)	2 osminové a 2 šestnáctinové	2 šestnáctinové a 2 osminové	sjednocení rytmu s ostatními hlasy
Violino I	20	3, 4	h	půlová proškrtnutá	odstraněno proškrtnutí	sjednoceno s Violino II
Violino I	89	1	h ₁	půlová s tečkou	6x nota osminová	sjednoceno s Violino II
Violino I	223	3, 4	d ₁	půlová	4 osminové	sjednoceno s Violino II
Violino I	248	1	e ₂	čtvrt'ová	4 šestnáctinové	sjednoceno s Violino II
Violino I	250	1 – 4	e ₂ , c ₃ , d ₂ , h ₂	půlové	2x8 šestnáctinových	sjednoceno s Violino II
Violino I	277	1		dvě trioly	sextola	sjednocení s Violino II
Violino I	279	3	cis ₁	šestnáctinová s tečkou	šestnáctinová	počet dob v taktu
Violino I	282	4		dvě trioly	sextola	sjednoceno s Violino II
Violino I	283	2		dvě trioly	sextola	sjednoceno s Violino II
Violino I	378	1	pomlka	šestnáctinová	osminová	počet dob v taktu
Violino I	401	2	f ₂ , d ₂ , b ₁	šestnáctinové	triola	počet dob v taktu
Violino I	463	4	d ₂ , e ₂ , d ₂ , c ₂ , h ₁ , a ₁	sextola šestnáctinová	šestnáctinová, 2 dvaatřicetinové, šestnáctinová, 2 dvaatřicetinové	rytmus sjednocen s Violino II
Violino II	11	1	e ₁	šestnáctinová s tečkou	osminová s tečkou	počet dob v taktu
Violino II	27	4	d ₁	čtvrt'ová	osminová s osm. pomlkou	sjednocení rytmu
Violino II	150	1 – 2	c ₂	půlová	4 osminové	sjednoceno s Violino I
Violino II	179	1	a ₁	osminová	čtvrt'ová	počet dob v taktu
Violino II	241	4	h, a, h	osminová, 2 šestnáctinové	osminová s tečkou, 2 dvaatřicetinové	rytmus podle Violino I
Violino II	280	4	a ₁ , a ₁	dvaatřicetinové	šestnáctinové	počet dob v taktu
Violino II	290	2		sextola	dvě trioly	sjednoceno s Violino I
Violino II	327	3	g ₂ , f ₂ , e ₂	osminové	1 osminová, 2 šestnáctinové	rytmus sjednocen s Violino I

Violino II	355	2	c ₂	čtvrt'ová	osminová s pomlčkou	sjednocení rytmu s ostatními hlasy
Violino II	359	1	pomlka	osminová	šestnáctinová	počet dob v taktu
Violino II	370	2	a ₁	osminová	šestnáctinová	počet dob v taktu
Violino II	394	2	b ₁ , c ₂ , d ₂	šestnáctinové	triola	počet dob v taktu
Violino II	401	1	e ₂ , d ₂ , e ₂ , f ₂ , d ₂ , b ₁	šestnáctinové	2 trioly	počet dob v taktu
Violino II	403	1	e ₂ , d ₂ , e ₂ , f ₂ , d ₂ , b ₁	šestnáctinové	2 trioly	počet dob v taktu
Organo	22	1 – 2	pomlky	osminová a čtvrt'ová	vyměněny	sjednocení rytmu
Organo	190	1 – 3	d, d ₁ , h	dvě čtvrt'ové, osminová	osminová, dvě čtvrt'ové	sjednocení rytmu se zpěvními hlasy
Organo	311	1	d ₁ , c ₁	osminové	osm. s tečkou, šestnáctinová	podle Canto
Organo	327	1	e, d	šestnáctinová s tečkou a dvaatřicetinová	dvě šestnáctinové	sjednocení rytmu
Organo	379	1	d ₁ , c ₁	osminové	osm. s tečkou, šestnáctinová	podle Canto

3.5. Změny výšek not

Kromě posuvek a délek bylo nutné také na některých místech změnit výšky not kvůli harmonii. Veškeré opravy jsem zaznamenala do tabulky.

obsazení	takt	doba	nota	hodnota	změna výšky noty	důvod
Clarino I	211	4	e ₂	čtvrt'ová	d ₂	harmonie
Clarino I	362	4	e ₂	čtvrt'ová	d ₂	harmonie
Clarino II	273	3	d ₂	čtvrt'ová	e ₂	harmonie
Clarino II	362	4	c ₂	čtvrt'ová	g ₁	harmonie
Canto	62	2	e ₂	opora	g ₂	harmonie
Canto	293	3	d ₂ , c ₂	šestnáctinové	e ₂ , d ₂	harmonie
Canto	294	3	c ₂	čtvrt'ová	h ₁	harmonie
Canto	407	4	c ₂	osminová	d ₂	harmonie
Alto	4	2	e ₁	osminová	fis ₁	harmonie
Alto	32	3	a ₁	osminová	g ₁	harmonie
Alto	198	3	f ₁	osminová	fis ₁	harmonie
Alto	201	1 – 3	f ₁ , f ₁	půlová a čtvrt'ová	g ₁ , g ₁	harmonie
Tenore	285	1	f ₁	šestnáctinová	fis ₁	harmonie
Tenore	337	2	c ₁	osminová	d ₁	harmonie
Tenore	339	2	h	čtvrt'ová	c ₁	harmonie
Tenore	411	3	d ₁	čtvrt'ová	c ₁	harmonie
Basso	303	1	gis ₁	osminová	a ₁	harmonie

Basso	306	1	e	šestnáctinová	f	harmonie
Basso	337	3	f	osminová	g	harmonie
Violino I	51	1	e ₁	šestnáctinová	f ₁	harmonie
Violino I	150	3	e ₂ , e ₂	osminové	f ₂ , f ₂	harmonie
Violino I	151	1	c ₂	čtvrt'ová	e ₂	harmonie
Violino I	164	3	a ₂	čtvrt'ová	g ₂	harmonie
Violino I	211	2	e ₁	čtvrt'ová	d ₁	harmonie
Violino I	339	2	h ₁ , d ₁	čtvrt'ové	c ₂ , e ₁	harmonie
Violino I	339	3	c ₂	čtvrt'ová	d ₂	harmonie
Violino I	388	1	c ₂	osminová	d ₂	harmonie
Violino I	430	2	gis ₁	osminová	g ₁	harmonie
Violino II	68	2	c ₂	osminová	d ₂	harmonie
Violino II	133	3	d ₁	osminová	e ₁	harmonie
Violino II	164	2	d ₂	čtvrt'ová	e ₂	harmonie
Violino II	198	3	f ₁	osminová	fis ₁	harmonie
Violino II	211	4	a ₁	čtvrt'ová	g ₁	harmonie
Violino II	386	1	f ₁	osminová	g ₁	harmonie
Violino II	388	1	e ₁	osminová	f ₁	harmonie
Violino II	430	2	gis ₁	osminová	g ₁	harmonie
Organo	108	4	a	šestnáctinová	g	harmonie

V partu zpěvního hlasu *Tenore* jsem zcela doplnila melodii v taktu 198. V opisu, který jsem měla k dispozici je tento takt vyplněn pouze celou pomlčkou, která zde ovšem není na místě. Svůj zásah zcela podřizuji charakteru celé skladby a taktéž harmonii, která vyplývá z předchozích taktů.

3.7. Trámce a praporky

Trámce a praporky jsou opsány téměř beze změn. Jen v některých případech, kdy bylo vhodnější trámec překlomit nahoru či dolů, například kvůli čitelnosti textu, jsem změnu provedla. Drobné obměny nastaly v taktech, kde jsou v původních partech vypsány noty s proškrtnutými stopkami, zejména v prvních a druhých houslích a v partu organa. Záměrně jsem tyto noty vypisovala kvůli přehlednosti. Dělení trámců u instrumentů je rozdílné oproti vokálním partům. Ve zpěvních hlasech se setkáváme spíše s „praporky“, které pomáhají deklamací textu, v instrumentálních partech převládají trámce. Vše jsem ponechala beze změny.

3.8. Melodické ozdoby a artikulace

Z melodických ozdob se v notách nachází opory, obaly a trylky. V místech, kde se objevovala opora u zpěvního hlasu *Canto* a v *Alto* byl stejný rytmický model bez opory, jsem ji v *Alto* doplnila. Všechny změny uvádím v následující tabulce. Problém nastal při určování artikulace v partech obou houslí. Veškeré změny se týkají hlavně připsování staccato a to v místech, kdy jedny housle hrají staccato a druhé ne, přestože se u nich vyskytuje stejný rytmický model. Trylky jsou v původních partech označeny nápisem *t*: nad notami, v naší edici ponechávám označení *tr*.

obsazení	takt	doba	nota-pomlka	hodnota	změna délky noty-pomlky	důvod
Canto	143	1	b ₁	opora	připsána	podle Alto
Alto	62	2	b ₂	opora	připsána	podle Canto
Alto	147	1	f ₁	opora	připsána	podle Canto
Alto	172	3	a ₁	opora	připsána	podle Canto
Alto	186	1	e ₁	opora	připsána	podle Canto

3.9. Legáta, ligatury

Všechna legáta a ligatury jsem se snažila zachovat na původních místech a nezměněné. V několika taktech to však bylo obtížné, zejména v houslových partech. Legato jsem připsala v místech, kdy první i druhé housle hrají totéž a v původních partech je připsán oblouček jen u jedné z nich. Dále jsem upravovala obloučky v místech, která se v jedné housli lišila počtem legátem spojených not. U vokálních partů jsem doplnila legáta hlavně u melismat a všude tam, kde to vyžadoval text. Všechna původní legáta jsou v partituře označena plným obloučkem, připsaná legáta obloučkem přerušovaným.

3.10. Tempa a dynamika

V partech se objevují tato tempová označení: *Adagio*, *Ada:^o*, *Andante*, *And:^{te}*, *Mod^{to}*, *Allo:Mod:^{to}*, *Allo*, *Allo: assai*, *Allo un poco Presto*. V této spartaci používám modernějšího způsobu značení tempa, tedy: *Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Alllegro moderato*, *Allegro*. Pro dynamiku bylo používáno označení: *p*, *pia*, *piano*, *pianiss*, *mezofo*, *f*, *for*, *forte*, *fortiss*. Tyto značky jsem omezila pouze na: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*.

3.11. Text

Text ordinária je stálý a neměnný, proto jen s obdivem můžeme naslouchat nesčetnému množství mší, které vznikaly v průběhu staletí a vznikají dodnes. Zdařilá mše je vždy znakem kompoziční vyspělosti autora, protože zhudebnit jednotlivé části mše, které jsou textem podmíněné je nevděčný úkol. Anton Neumann se této příležitosti chopil několikrát během svého života. Před námi je jeho Mše C dur, kterou můžeme označit jako zdařilou, domníváme-li se, že byla provozována několikrát, jak ukazuje připsaný part pro tympány. Text zcela odpovídá mešnímu ordináriu, jen v několika taktech bylo nutné text opravit. Jedná se o konce pasáží nebo o závěry, kde se text sjednocuje pouze ve třech ze čtyř hlasů. Původní text vždy ponechávám v závorce. Ve všech zpěvních partech je v textu *Hosanna*, který je součástí Sanctu a Benedictu, použit text *Osanna*. Protože je celý text mše v latině a v latinském textu se běžně objevuje zvolání Hosanna, pozměňuji tento text ve všech částech, kde se vyskytuje.

3.12. Rozbor skladby

Mezi druhy hudby, pěstovanými v českých zemích, zaujímala vedoucí postavení latinská figurální chrámová hudba. Byla reprezentována hlavně různými typy mší, nešporami či litaniami. Jen stěží lze v době baroka najít v některé katolické zemi skladatele, který by nesložil mši. Přestože je text ordinária jediný a neměnný, je obdivuhodné, že vzniklo v té době obrovské množství mší, které se vzájemně nepodobají. Ve mších českých skladatelů převažovala homofonie nebo smíšený styl (střídání homofonie a kontrapunktu). Kolem roku 1700 získala větší samostatnost instrumentální složka, což se projevilo především větší pohyblivostí partů prvních a druhých houslí.²⁰

Neumannova Missa in C je vícehlasá mše s doprovodem hudebních nástrojů. Ve skladbě se velice výrazně uplatňuje instrumentální složka.

3.12.1. Rozbor Kyrie

Kyrie využívá formu ABA'. Vstup do první části mše představuje čtyřtaktová introdukce. Celá je v pomalém tempu adagio a navozuje charakter skladby. V 5. taktu následuje rychlá část allegro ve čtyřdobém metru. Téma je uvedeno v hlavní tónině C dur. Celé allegro má homofonní sazbu a končí úplným závěrem. Ve střední pomalé části „Christe eleison“ autor pracuje se zcela odlišným tématem v subdominantní tónině F dur. Rozdílnost

²⁰ Sehnal, Jiří: Pobělohorská doba (1620 – 1740). IN: Černý, Jaromír; Kouba, Jan; Lébl, Vladimír; Ludvová, Jitka; Pilková, Zdeňka; Sehnal, Jiří; Vít, Petr: Hudba v Českých dějinách. Praha, 1989. Supraphon. s.197

na první pohled spatřujeme ve změně metra a tempa. Vokální hlasy bas a tenor, clariny a tympány na celou pomalou část ustanou. V původním notovém materiálu je toto odmlčení zaznamenáno nápisem „Christe tacet“ (Kristus mlčí). Zpočátku spočívá melodické těžiště v partu Violino I., který motivicky předznamenává vokální linie. Malá změna tóniny nastává pouze v taktech 72 – 80, kde téma přechází do tóniny C dur. Od taktu 81 se opět opakuje melodie v F dur v pozměněné podobě. V taktu 104 se opět vrací první téma Kyrie v hlavní tónině ve čtyřdobém metru, které je mírně modifikováno a zkráceno. Celé Kyrie čítá 113 taktů a je ukončeno úplným závěrem na akordu C dur.

3.12.2. Rozbor Gloria

Gloria tonálně navazuje na Kyrie a taktéž využívá formu ABA'. Téma je uvedeno v tónině C dur. První rychlá část allegro je ve čtyřdobém metru a končí v 131. taktu rozloženým akordem c – e – g – b. Těchto 18 taktů se vyznačuje úsporností zejména v melodické stavbě, autor zde dle mého názoru klade důraz spíše na srozumitelnost slovního sdělení. Druhá pomalá část Andante je v třídobém metru. Zde autor pracuje s odlišným tématem, přesto zachovává ve zpěvní melodii jednoduchost. Téma zaznívá nejprve v taktu 132 v subdominantní tónině F dur, později je opakováno v pozměněné podobě v taktu 154 v hlavní tónině C dur. Až do taktu 181 jsou zcela odmlčeny Clariny, Tympány i zpěvní hlasy tenor a bas. Počínaje taktem 182 se opět vracíme do F dur. Pomalá část vrcholí taktem 210 a předjímá tak opětovné zaznění prvního tématu v C dur, které je modifikováno a volně přechází do fugového zhudebnění zvolání „Amen“. Celé Gloria končí v taktu 256 úplným závěrem.

3.12.3. Rozbor Credo

V Credo autor vychází z požadavků latinského textu a dělí celou mešní část na tři díly. Výchozí tonální centrum první homofonní části Allegro spočívá v C dur, v závěru se autor dostává jednoduchou modulací do dominantní G dur. Ta je vstupní tóninou pro následující pomalou část Adagio. Zatímco v prvních dvou úsecích se autor drží pouze hlavní a dominantní tóniny, v rychlém následujícím Allegro experimentuje také se vzdálenějšími tóninami E dur a A dur. Závěr celého Credo je opět v hlavní tónině C dur. Charakteristické pro Credo je početné množství sólových, duetových a tercetových pasáží, ve kterých autor vyzdvihuje zejména náboženskou úlohu textu.

3.12.4. Rozbor Sanctus

Přestože Sanctus je v této mši velmi stručný (obsahuje pouze 19 taktů), můžeme jej rozdělit na zcela odlišné dvě části – homofonní první díl Sanctus a polyfonně zpracovaný druhý díl Hosanna. Obě se drží hlavní tóniny C dur.

3.12.5 Rozbor Benedictus

Benedictus je uveden houslovým unisonem doprovázeným organem, do kterého vchází nejdříve zpěvní hlas Canto, později duet obou horních zpěvních hlasů. Stejně jako v „Christe eleison“, který je součástí Kyrie, všechny ostatní hlasy ustanou. Celý Benedictus můžeme rozdělit na dvě části. První část Andante lze vnímat jako dvoudílnou formu **a a'**. Díl **a** v subdominantní tónině F dur je uveden osmitaktovým unisonem obou houslí a později se přidávají zpěvní hlasy Canto a Alto. Díl **b** je obdobný, liší se pouze modulací do tóniny C dur. Závěr Andante patří šesti taktům obou houslí, které se vrací zpět do F dur. Druhá část Allegro je opět návratem do hlavní tóniny a svým zhudebněním se podobá části Hosanna v Sanctu.

3.12.6 Rozbor Agnus

Poslední část ordinária přerůstá z invokace v aklamaci. Skladatel vtělil do poslední mešní části tolik vroucnosti, zejména v tiché modlitbě „Agnus Dei“. Používá zde zcela odlišné výrazové prostředky, než v předchozích částech, přesto zůstal zachován charakter mše. Můžeme si všimnout postupné modulace z C dur přes spoustu nejrůznějších tónin do závěrečné F dur. Protože se ale jedná o Mši C dur, je zakončena invokativním zvoláním Dona nobis v hlavní tónině.

Anton Neumann (1720? – 1776)

MISSA IN C

pro

soprán, alt,

tenor, bas,

dvě trubky,

dvoje housle,

tympány

a

organo