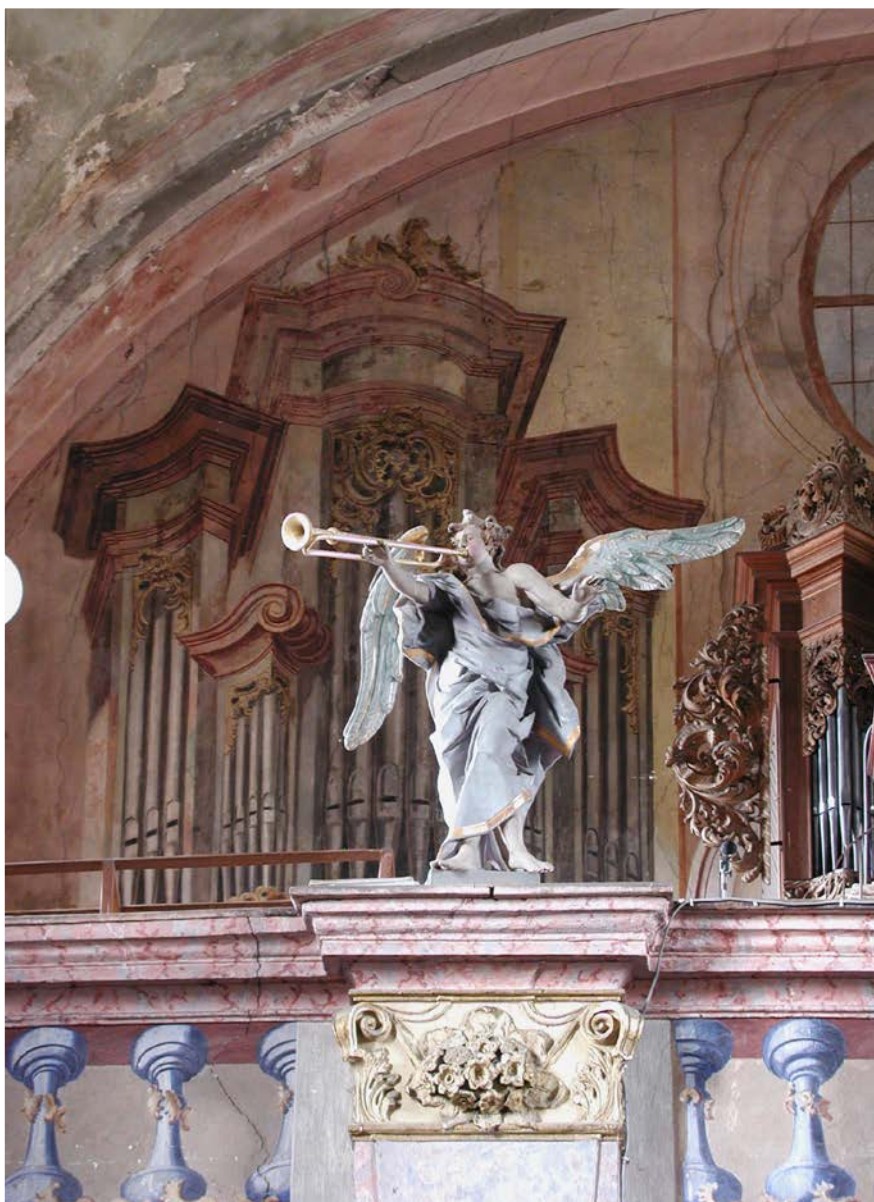




Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti

Jiří Sehnal

Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti

Jiří Sehnal

Moravská zemská knihovna v Brně
2020

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Sehnal, Jiří, 1931-

Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti / Jiří Sehnal. -- V Brně : Moravská zemská knihovna, 2020. -- 159 stran

České a anglické resumé

Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstříky

ISBN 978-80-7051-294-4 (brožováno)

ISBN 978-80-7051-313-2 (online ; pdf)

* 272-549 * 783 * 78(091) * (437.32) * (048.8)

– 1600-2020

– mše -- Česko -- 17.-21. století

– duchovní hudba -- Česko -- 17.-21. století

– dějiny hudby -- Česko -- 17.-21. století

– varhany -- Česko -- 17.-21. století

– Morava (Česko)

– studie

783 - Církevní hudba. Duchovní hudba. Náboženská hudba [9]

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.

Přední strana obálky: anděl s dlouhou (přirozenou) trumpetou na kůru kostela sv. Jana Křtitele v Tatenicích. Trompeta byla v první polovině 18. století obecným symbolem figurální hudby. Autorem sochy je Severin Tischler (1705–1743) z Moravské Třebové. Iluzivní fresku varhanního prospektu na zadní stěně kůru vytvořil Juda Tadeáš Supper (1712–1771) z Moravské Třebové. Varhany v Tatenicích byly postaveny kolem roku 1730 a měly původně jen 8 rejstříků v manuálu a dva v pedálu. Patrně malá velikost původních varhan byla důvodem k iluzivní malbě velkého varhanního prospektu na stěně za varhanami. Positiv v zábradlí byl totiž postaven až koncem 18. století. Tatenický kostel je jediný na Moravě, kde je malby využito k iluzi velkých varhan. Foto Jiří Sehnal.

Recenzovali:

PhDr. Tomáš Slavický, Ph.D.

Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D.

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2020

© prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc., 2020

ISBN 978-80-7051-294-4

ISBN 978-80-7051-313-2 (e-kniha, pdf)

OBSAH

Pojem figurální mše	5
I DOBA ROZKVĚTU 1600–1784	
Výchozí prameny.....	11
Počet mší – číselné údaje a skutečnost.....	13
Varhany	17
Počet hudebníků.....	20
Repertoár	28
Místa na Moravě, kde se před rokem 1784 prováděly figurální mše	32
II DOBA STAGNACE A OBNOVA 1784–1870	
Josefovy reformy 1784.....	43
Počet hudebníků po roce 1800	46
Změny v instrumentáři a ve varhanách.....	50
Repertoár po roce 1800	54
III CECILSKÁ (OD ROKU 1879 CYRILSKÁ) REFORMA	
Podstata reformy	63
Varhany	71
Repertoár	73
IV PO DRUHÉM VATIKÁNSKÉM KONCILU 1967–2020	
Podstata poslední reformy	81
Figurální mše po druhém vatikánském koncilu.....	82
V SHRNUÍ	87
Použité prameny a literatura	90
Summary	102
Jmenný rejstřík.....	105
Místní rejstřík.....	117
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	125

CONTENTS

Figural mass	5
I GOLDEN AGE, 1600–1784	
Primary sources	11
Number of masses – numerical data and reality	13
Organ music	17
Number of musicians.....	20
Repertoire.....	28
Places in Moravia where figural masses were performed before 1784	32
II AGE OF STAGNATION AND THE FOLLOWING REVIVAL, 1784–1870	
Reforms of Joseph II 1784.....	43
Number of musicians after 1800	46
Changes in the makeup of the instrumental accompaniment and in organ music	50
Repertoire after 1800	54
III CECILIAN MOVEMENT AND ITS DECLINE, 1870–1967	
The principle of the Cecilian movement.....	63
Organ music	71
Repertoire.....	73
IV SECOND VATICAN COUNCIL AND AFTER, 1967–2020	
Nature of the last reform	81
Figural mass after the Second Vatican Council	82
V CONCLUSION	87
Resources.....	90
Summary.....	102
Index of names	105
Index of places	117
APPENDIX.....	125

POJEM FIGURÁLNÍ MŠE

Mše (*missa, sacrum*) je základní bohoslužba katolické církve, kterou má každý kněz právo a povinnost konat každý den. Její význam pro věřící spočívá v tom, že při ní kněz proměňuje tajemným způsobem chléb a víno ve skutečné tělo a krev Kristovu. Jakkoliv se to může zdát absurdní, miliony křesťanů za tuto víru položily své životy a bez této víry by nevzniklo nepřehledné množství uměleckých děl včetně hudby. V církevním umění se odrážejí dějiny umění celé západní Evropy. Kráse liturgie sloužila i figurální mše, pro kterou byly liturgické texty hlavním zdrojem inspirace. Bez vědomí těchto souvislostí by se vývoj figurální mše ani nedal pochopit.

Mešní obřad nebyl nikdy určen pro jednotlivce, ale pro společenství. Sloužit mši jen soukromě pro sebe sama je výjimečné. Až do druhého vatikánského koncilu nebylo dovoleno, aby mši sloužilo společně a platně více kněží (*koncelebrace*). Proto i o velkých svátcích musel každý kněz sloužit svoji vlastní mši samostatně, byť u bočního oltáře. Například v době oslav 600. výročí založení kláštera na Hradisku v roce 1751 se vedle oficiálních velkých mší odsloužilo za dopoledne ve stejném kostele u všech oltářů více než 100 soukromých mší v trvání ca 20 minut, při nichž si každý kněz sám četl všechny texty. Normálně však liturgie vždy počítala s tím, že hlavní část textů zpíval nebo přednášel celebrující kněz, zatímco některé texty a odpovědi (*acclamations*) recitoval nebo zpíval někdo jiný. Tuto roli plnil v klášterech sbor mnichů, ve farních kostelech učitel (*cantor*) nebo ministrant, v lepším případě soubor školených zpěváků (kostelní sbor). Věřící lid, oddělený od kléru i prostorem, byl při mši zcela pasivní a do bohoslužby nijak nezasahoval.

Jelikož tridentský koncil (1545–1563) potvrdil latinu jako oficiální jazyk katolické církve, byly texty mše pouze latinské. Proto se na bohoslužbě mohl podílet jen ten, kdo uměl latinsky, což bylo problémem hlavně na vesnici, kde byl často jediným člověkem znalým latiny místní učitel. Ale ani v tomto případě si nesmíme situaci idealizovat. Vždyť ani pražský arcibiskup kardinál Harrach neměl ve svém oblíbeném sídle v Červené Řečici potřebného partnera. Když tam 20. února 1650 přišel, nebyl v kostele kromě učitele nikdo, kdo by zvládl zpívat latinsky – sám učitel uměl latinsky jen introit (snad vstupní modlitbu *Introibo ad Altare Dei*) a odpověď na *Dominus vobiscum*. Proto kardinála o rok později potěšilo, že se tamní školáci naučili latinsky alespoň Loretánskou litanii.¹

Z Moravy bohužel zatím podobný příklad uvést nemůžeme. Jisté je, že místa, kde působil na pozici učitele vzdělaný člověk, obvykle vystudovaný u jezuitů, na tom byla

1 KELLER, Katrin, CATALANO, Alessandro, eds. *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*. Sv. III (Diarium 1647–1654). Wien: Böhlau, 2010, s. 379 a KELLER, Katrin, CATALANO, Alessandro, eds. *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*. Sv. IV (Diarium 1655–1667. Tagzettel 1637–1641). Wien: Böhlau, 2010, s. 151.

mnohem lépe. Takový učitel a několik jeho žáků jistě stačili nejen na běžné odpovědi knězi, ale dokázali přednášet i vícehlasé skladby (Příbor, Holešov, Jimramov). Je možné, že se v první polovině 17. století jednalo spíše jen o vícehlasé písně a latinská moteta, protože na celou figurální mši dosáhly jen málokteré kostelní sbory. Postupem času se však profesionální sbor, eventuálně doprovázený hudebními nástroji, začal stávat otázkou ctižádosti duchovních správců a představitelů místní správy.

Poté, co se na tridentském koncilu podařilo obhájit postavení figurální hudby v liturgii, vyšla v roce 1600 poprvé poměrně podrobná pravidla pro biskupskou liturgii pod názvem *Caeremoniale episcoporum*.² *Caeremoniale* se prakticky stalo základním předpisem pro hudbu v katolické církvi v potridentské epoše. Exempláře, dochované v knihovnách, svědčí o tom, že *Caeremoniale* bylo na Moravě známo a dodržováno. Kapitola věnovaná hudbě hovoří zejména o gregoriánském chorálu, který nazývá *cantus*, o provádění některých liturgických zpěvů formou *alternatim*³ a o sólové varhanní hře. Kromě varhan zakazuje použití jakýchkoliv dalších nástrojů. Hudebníky nazývá trojím způsobem: *chorus*, *cantores*, *musici*. Ačkoli o figurální mši samostatně nehovoří, počítá s ní jako se samozřejmostí. Vyplyvá to z jejího zákazu při mších za zemřelé, kde ji nazývá *musica figurata*.⁴

Po textové stránce byla figurální mše vždy integrální a organickou součástí mešní liturgie a dokonale do ní zapadla. Jejím posláním bylo (na rozdíl od jednohlasého chorálu) přednést liturgický text ozdobněji více hlasy (polyfonně), což znamenalo přetlumočit jej do hudby. Naprostá většina figurálních mší plnila tento úkol do důsledků. Přestože se v průběhu čtyř století vyjadřovací prostředky figurální mše přizpůsobovaly dobovým stylům, skladatelé přistupovali k liturgickému textu s úctou a nikdy jej neměnili. Figurální mše, ve kterých byla některá slova vynechána, tvoří vzácnou výjimku. Jedinou licenci bylo opakování některých částí textu, které však jejich obsah ještě více zvýrazňovalo. Někteří kritici vytykají některým velkým kantátovým a romantickým mším, že dávají přednost hudebnímu zážitku před samotným obsahem textu. Podobnou výhradu vyslovil vůči melodii chorálu již sv. Augustin, který přiznal, že ho někdy hudba oslovuje silněji než Boží texty. V případě zhudebněného textu je opravdu obtížné stanovit hranici mezi emocionálním působením textu a hudby – a zhodnotit jej z duchovního pohledu.

Po hudební stránce vždy existoval stylový nesoulad mezi zpěvem kněze a následným figurálním zpěvem sboru, zvláště v *Gloria*, *Credo* a *Sanctus*. Zatímco kněz přednášel svá

2 *Caeremoniale episcoporum*. Romae: Typographia linguarum externarum, 1600. Vyšlo ve stejném roce v různých evropských městech.

3 Praxe *alternatim* (*alternante organo*) byla na Moravě známa snad již ve 14. století, viz POKORNÝ, František. *Hudební obraz Brna do počátku 15. století*. Brno: Archiv města Brna, 1993, s. 520–524, 619–620. Konkrétní zmínky o ní máme až z 18. století. Kronikář kláštera Hradiska to vysvětluje názorně: „[...] altero versu semper in silentio recitante et supplente organo.“ ([...] druhý verš se vždy recituje potichu a nahrazuje se varhanami. [Přel. J. S.]) Deník kanonie premonstrátského kláštera v Klášterním Hradisku, 1754, zápis ze dne 28. srpna 1754. Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZAB), fond E 55 Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 229, sign. II 31, kart. č. 8.

4 „In Missis et officiis defunctorum nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur.“ (Ve mších a v hodinkách za zemřelé nepoužíváme ani varhan, ani hudby, které se říká figurální. [Přel. J. S.]) *Caeremoniale episcoporum*, s. 113.

slova na melodie jednohlasého gregoriánského chorálu, sbor na něj navazoval vícehlasem v hudebním stylu dané doby, která většinou neměla s hudebním myšlením chorálu nic společného. Proti tomuto stylovému protikladu však nebyly kupodivu nikdy vzneseny námitky.

Figurální hudbou se vždy rozuměla chrámová vícehlasá hudba jak vokální, tak vokálně-instrumentální. Církevní oběžníky, v našem případě *Acta curiae* olomoucké diecéze 18. století, obsahují jedinou konkrétní zmínku o chrámové hudbě až 21. ledna 1756.⁵ Podnět k ní dala sama císařovna Marie Terezie. Podle přání císařovny měl být zaveden v místech, kde nebyla hudba (*in locis, ubi musices est defectus*), zpěv doporučených písní v národním jazyku (*multas commendatas cantilenas*). Z této formule vyvozujeme, že pod pojmem *musices* se rozuměla figurální hudba, protože jiná hudba kromě gregoriánského chorálu, nazývaného *cantus*, v té době v kostelech oficiálně neexistovala. Z dané formulace též nepřímě plyne, že se přednost dávala *musices*, tj. figurální hudbě, zpěv lidu byl doporučován jen jako její náhrada v případě nouze. Také v Polsku představoval již v 17. století výraz *musica* figurální hudbu na rozdíl od pojmu *cantilena*,⁶ kterým se rozuměly polské duchovní písně. Písně, které v 18. století zpíval lid, nebyly pokládány za hudbu.⁷

Zpěv lidu se v katolických kostelech začal objevovat koncem 16. století. Jeho rozvoj postupoval pomalu, někdy přes odpor církevních představených. Úřední církevní dokumenty o něm většinou mlčí, takže někdy nabýváme dojmu, jako by neexistoval nebo byl úmyslně přehlížen. Zprávy o něm se vyskytují sporadicky, teprve od zmíněného nařízení Marie Terezie se mu dostalo oficiálního uznání. Z písní uveřejněných v *Agendě* biskupa Karla Lichtenštejna roku 1695⁸ byl ke mši určen jen jeden cyklus písní na parafrázované ordinarium. V této souvislosti si musíme položit otázku, jak na Moravě vypadala před rokem 1756 mše v kostelech, kde figurální hudba nebyla. Je snadné říci, že v tomto případě zpíval lid české písně, ale obtížnější je to dokázat.⁹ Řešit tento problém však není úkolem této studie.

Pod pojmem figurální mše rozumíme zhudebnění jejích stálých částí, tzv. ordinaria: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*, jejichž texty se za celou dobu existence církve nezměnily. Zatímco gregoriánský chorál měl pro tyto texty omezený počet spíše jednoduchých nápěvů, vícehlasá hudba je nesčetněkrát různým způsobem zhudebněla. Při takovém množství nebylo možné udržet stejně vysokou úroveň a vyhnout se povrchnosti a formálnosti. V různých dobách se také ujal různé konvence, které skladatel musel respektovat. Proto se jen málokterému skladateli podařilo vymknout se dobovému průměru. Jestliže

5 Viz citaci v práci SEHNAL, Jiří. Český zpěv při mši. *Hudební věda*, 1992, roč. 29, č. 1, s. 11–12.

6 BARTKOWSKI, Boleslaw. Polnische Lieder in der katholischen Liturgie. In: SCHLAGER, Karlheinz, UNVERRICHT, Hubert, eds. *Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie*. Tutzing: Hans Schneider, 1995, s. 179.

7 BOMBERA, Jan a kol. *Poutní místo Stará Voda*. Olomouc: DANAL, 1997, s. 154.

8 *Novae agenda Olomucensis Directorium Chori...* Brunae: Franciscus Ignatius Sinapi, 1695.

9 SEHNAL, Jiří. Český zpěv při mši, s. 3–15. SMYČKOVÁ, Kateřina. Prameny k lidovému zpěvu při mši v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 2014, roč. 51, č. 1–2, s. 133–148.

výsledek uspokojoval očekávání, která na něj kladl klérus a přítomní věřící, splnila figurální mše a její interpreti svůj úkol. Z tohoto úhlu pohledu bychom mohli všechny figurální mše považovat v podstatě za užitkovou hudbu. Je dokonce možné, že toto účelové hledisko někdy převažovalo. Je pro ně typické, že se až do konce 18. století v popisech slavnostních mší o jejich umělecké hodnotě nic bližšího nedovídáme. Většina informátorů je charakterizuje jen obecně slovy *výborná hudba* nebo *hudba s trumpetami a tympány*. Konkrétní požadavky na délku figurální mše známe jen ze salcburského a drážďanského dvora. V obou případech bylo požadováno, aby celá mše včetně figurálního ordinaria nepřekročila délku tři čtvrtě hodiny.

Figurální mše byly určeny především pro slavnostní příležitosti. Je to patrné již z toho, že většina z nich obsahuje *Gloria*, které je předepsáno pro liturgii nedělí a svátků kromě doby adventní a postní. V kostelech, kde se dopoledne konalo více mší, se figurálně konala jen jedna hlavní mše (*missa summa*). Ve všední dny se figurální mše konaly jen ve zvláštních případech. Figurálních mší bez *Gloria* pro adventní a postní dobu je málo. Občas se i na Moravě setkáme s „figurálkami“ obsahujícími podle italského nebo luterského zvyku jen *Kyrie* a *Gloria*.

K figurální hudbě počítáme vedle mše též zhudebnění proměnlivých textů mše, jako jsou introit, graduale, offertorium, různé tzv. vložky pod názvy aria, moteto, chorus, hymnus apod., ale též nešporní žalmy včetně *Magnificat*, *Te Deum*, litanie a mariánské antifyny. Pod názvem mše (*missa, sacrum*) rozuměli skladatelé pouze části ordinaria. Proměnlivé části byly do ordinaria zařazovány samostatně od jiných autorů, jak to vidíme na přehledu hudby, uváděné ve dvorní kapele ve Vídni za císaře Karla VI.¹⁰ Teprve v 19. století někteří skladatelé zhudebňovali ke svým mším i některé proměnlivé části.

Některé otázky provádění figurálních mší zůstávají neobjasněny. Máme na mysli především samostatné instrumentální skladby, nazývané nejčastěji sonáty nebo symfonie. Toho druhu je většina skladeb v oddílu *Sonatae* v lichtenštejnské sbírce v Kroměříži. Chránové sonáty reprezentovaly v 17. století *stylus phantasticus*, což byly volně komponované instrumentální věty, které se nevázaly na žádný text.¹¹ Zdá se, že se u nás objevily po nástupu biskupa Karla II. z Lichtenštejna-Castelcornu po roce 1664. Je totiž nápadné, že je od roku 1666 začal komponovat právě Pavel Vejvanovský. Seznámil se s nimi buď během roku 1665 ve Vídni, kam doprovázel svého pána a kde byly tehdy běžné,¹² nebo si biskup zájem o ně přinesl již ze svého dřívějšího působiště Salcburku.

10 RIEDEL, Friedrich W. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*. München: Emil Katzibichler, 1977, s. 230–308.

11 BREWER, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Surrey: Ashgate, 2010, s. 25–29.

12 SEHNAL, Jiří. *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 193–195. ISBN 978-80-244-2133-9. SEHNAL, Jiří. Vznik hudební sbírky biskupa Karla z Lichtenštejna-Castelcornu. In: FAJTLOVÁ, Kateřina, ed. *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtenštejna-Castelcornu*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, s. 19–20. ISBN 978-80-88103-40-0.

V 18. století zájem o chrámové sonáty pravděpodobně klesal, protože o nich ubývá zmínek v inventářích. Podle Janovky byly v Praze již roku 1701 minulostí.¹³ Na Moravě se sonáty a symfonie občas nacházejí v některých inventářích a hudebních sbírkách 18. století, v osmdesátých letech komponoval sonáty ke graduale kapelník olomoucké katedrály Joseph Puschmann.¹⁴ Zda a jak byly tyto skladby využívány, vlastně nevíme, protože prameny se o jejich provádění zmiňují málo, a ne zcela jasně. Např. při oslavě svátku sv. Cecilie roku 1725 byla na Hradisku provedena dvojsborová mše *uti et offertorium et Sonata* od varhaníka olomoucké katedrály Carla Einwalda. Při tomto provedení byly sbory od sebe odděleny. Jeden stál dole u oltáře sv. Augustina, druhý byl na figurálním kůru. Kdy se hrála sonáta, není jasné.¹⁵ Podobně mlhavě vyznívají slova „summa missa pontificalis sub extra virtuosa musica et symphoniis“¹⁶ z roku 1753. V naší práci se budeme věnovat pouze figurálnímu zhudebnění ordinaria.

Samostatnou hru varhan požadovalo *Caeremoniale* výslovně jen během pozdvihování (*toccata per l'elevazione*). Nařikavý způsob hry měl při tomto úkonu připomenout věřícím Kristovo utrpení na kříži. Italské a české varhanářství s touto hrou počítalo disponováním rejstříku *Bifara* (*Vox humana*), jehož chvění mělo připomínat lidský hlas.¹⁷ V dosud známé české varhanní literatuře však není uvedena skladba, která by byla podle názvu nebo charakteru určena pro tuto funkci. Z toho soudíme, že většina této hudby byla improvizována. První zmínka o hře na varhany při pozdvihování na Moravě pochází až z roku 1762 od augustiniánů ve Šternberku, kde ji probošt zakázal, protože svou světskostí rušila kněze a lid ve zbožnosti.¹⁸ Jak dlouho se u nás udržel zvyk preludovat během pozdvihování, nedovedeme odhadnout. Zdá se, že od 20. století byl pokládán za nežádoucí.

Ačkoli části ordinaria *Sanctus* a *Benedictus* tvoří liturgicky jeden celek, ve starém hudebním materiálu bývají graficky rozdělovány. Po druhém vatikánském koncilu se zpívají jako jeden celek ihned po prefaci, ale jaká byla praxe v 17. a 18. století, přesně nevíme. *Benedictus* ve figurálních mších býval často rozvinutý do velké árie *da capo*. Snad z tohoto důvodu se často prováděl samostatně až po pozdvihování, což rakouská biskupská konference u velkých mší toleruje dosud.¹⁹

13 JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praga, 1701. Znovu vydáno jako: JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. MATL, Jiří, ed. Praha: Koniasch Latin Press, 2006, s. 210–211, 217. ISBN 978-80-85917-93-9.

14 SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno: Moravské muzeum, 1988, s. 159.

15 Deník kanonie premonstrátského kláštera v Klášterním Hradisku, 1725, zápis ze dne 22. 11. 1725. MZAB, fond E 55 Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 214, sign. II 16, kart. č. 4.

16 Deník kanonie premonstrátského kláštera v Klášterním Hradisku, 1753–1754, zápis ze dne 29. 6. 1753. MZAB, fond E 55 Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 229, sign. II 31, kart. č. 8.

17 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan olomoucké katedrály. *Časopis Moravského musea*, 1977, roč. 62, s. 107–108. SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 2. Varhany*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2004, s. 65–66. ISBN 80-7275-052-06.

18 SEHNAL, Jiří. Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část II. – Šternberk. *Hudební věda*, 2017, roč. 54, č. 4, s. 385.

19 BONELL, Johannes. Die recht verstandene „actuosa participatio“. *Singende Kirche*, 1968, roč. 16, č. 2, s. 56–57.

I

DOBA ROZKVĚTU 1600–1784

VÝCHOZÍ PRAMENY

O provozovací praxi figurální hudby v 17.–18. století si často vytváříme obraz na základě dnešní praxe, protože konkrétní informace o ní jsou vzácné a příliš obecné. Pokusili jsme se podívat se na figurální mši na Moravě z hlediska některých pramenných dat. Domníváme se, že mnohé zde uvedené údaje platí nejen pro Moravu, ale i pro Čechy a sousední země. Východiskem je tabulka, ve které uvádíme v chronologickém pořadí kvantitativní údaje o počtu mší v inventářích nebo sumárních seznamech, o velikosti varhan a o prostorových možnostech v daném kostele. Vysvětlivky: P = positiv bez pedálu; V = varhany; římská číslice = počet manuálů; arabská číslice = celkový počet rejstříků:

rok a lokalita	počet mší	varhany	místo
1644–1647 Moravská Třebová	ca 60 + 3 rekviem	P?	ž ²⁰
1651 Kroměříž – P. Maria	14 mší	?	presbytář ²¹
1667 Brno – Petrov	9 mší + 4 rekviem	P	ž ²²
1675 Strážnice – piaristé	27 mší + 1 rekviem	P	ž ²³
1687–1690 Kroměříž – piaristé	68 mší + 18 rekviem	P	ž ²⁴
1695 Kroměříž – sv. Mořic	272 mší + 24 rekviem	P7	presbytář ²⁵

- 20 SEHNAL, Jiří. A music inventory of a church in Moravská Třebová from the end of the Thirty Years' War. In: TOFFETTI, Marina, ed. *Studies on the reception of Italian music in the central-eastern Europe in the 16th and 17th century*. Kraków: Musica Iagellonica, 2018, s. 49–84. ISBN 978-83-7099-221-7.
- 21 SEHNAL, Jiří. Hudební inventář v Kroměříži z roku 1659. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1984–1985, roč. 33–34, č. H19–20, s. 19–20, 72–73.
- 22 STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 17. až 18. století. *Časopis Moravského musea*, 1983, roč. 68, s. 102–103.
- 23 SEHNAL, Jiří. Hudební inventář strážnických piaristů z roku 1675. *Časopis Moravského musea*, 1984, roč. 69, s. 118–121.
- 24 SEHNAL, Jiří. Musik in den Piaristenkollegien in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Piaristen und Schulwesen, Wissenschaft, Kunst in Mitteleuropa im 17.–19. Jahrhundert*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2012, s. 103, 106. ISBN 978-80-89489-06-0.
- 25 SEHNAL, Jiří, PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Caroli de Liechtenstein Castelvorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*. Praeae: Bibliotheca Nationalis Rei Publicae Bohemicae, 1998, s. 41–76. ISBN 80-7050-292-4.

rok a lokalita	počet mší	varhany	místo
1699 Tovačov – farní kostel	43 mší + 1 rekviem	P	ž ²⁶
1725 Rajhrad – benediktini	81 mší + 9 rekviem	?	ž ²⁷
1730 Uherské Hradiště – jezuité	10 mší	P7 nebo V	západní kůr ²⁸
1742 Bílá Voda – piaristé	55 mší	P	západní kůr ²⁹
1757 Kvasice – farní kostel	52 mší	V II/11	západní kůr ³⁰
1760? Brtnice – kostel u zámku	224 mší	V I/8?	ž ³¹
1763 Brno – sv. Jakub	169 mší	V II/26	západní kůr ³²
1771 Brno – augustiniáni	357 mší + 14 rekviem	V III/38(?)	západní kůr ³³
1771 Rajhrad – benediktini	401 mší + 26 rekviem	V II/22	západní kůr ³⁴
1780? Valtice – milosrdní bratři	119 mší + 2 rekviem	V I/11	západní kůr ³⁵
1784 Svatý Kopeček (Hradisko?)	352 mší + 17 rekviem	V II/25 + V I/9	západní kůr ³⁶
1784 Fulnek – augustiniáni	72 mší + 15 rekviem	V II/18	západní kůr ³⁷
1797 Blížkovice – farní kostel	34 mší	V nebo P	západní kůr ³⁸
1819 Lipník n. Beč. – farní kostel	80 mší + 3 rekviem	V II/22	západní kůr ³⁹

26 RACEK, Jan. Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století. *Musikologie*, 1938, roč. 1, s. 61–68.

27 STRAKOVÁ, Theodora. Rajhradský hudební inventář z roku 1725. *Časopis Moravského musea*, 1973, roč. 58, s. 238–240.

28 *Catalogus Musicalium descriptorum Hradistii pro Seminario S. Fr. Borige Anno 1730 a P. J. Ch. S. J. [...]* Anno 1730. MZAB, fond G 1 Bočková sbírka, inv. č. 5838. SEHNAL, Jiří. Hudba v jezuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730. *Hudební věda*, 1967, roč. 4, č. 4, s. 141.

29 SEHNAL, Jiří. Musik in den Piaristenkollegien in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert, s. 103, 106.

30 STRAKOVÁ, Theodora. Kvasický inventář z r. 1757. *Časopis Moravského musea*, 1953, roč. 38, s. 137–149, LUKEŠ, Miroslav. Kvasická hudební sbírka: popis a stav pramenné základny. *ACTA MUSICOLOGICA.CZ*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, č. 2, s. 1–4. ISSN 1214-5955. LUKEŠ, Miroslav. Erhaltenen Musikinstrumente aus der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Kvasice im Hinblick auf museale Sammlungen in Wien und Brünn. *Musilogica Brunensia*, 2017, roč. 52, č. 2, s. 253–263. ISSN 1212-0391. LUKEŠ, Miroslav. Rodina Strakova a kvasická hudební sbírka. *Opus musicum*, 2019, roč. 51, č. 4, s. 6–12. ISSN 0862-8505.

31 *Inventario per la musica*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (dále jen ODH MZM), sign. G 84. STRAKOVÁ, Theodora. Brtnický hudební inventář. *Časopis Moravského musea*, 1963, roč. 48, s. 201–203.

32 Údaj o počtu mší mi poskytla Mgr. Michaela Ratolístková, která připravuje edici tematického inventáře kostela sv. Jakuba z roku 1763.

33 SEHNAL, Jiří. Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. *Hudební věda*, 1983, roč. 20, č. 3, s. 228–229.

34 Tematický hudební inventář z roku 1771, ODH MZM, sign. G 6. Podrobněji o tom viz VESELÁ, Irena, ŽŮREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bobu*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2019, s. 108–115. ISBN 978-80-7051-273-9.

35 Tematický hudební inventář, MZM, sign. G 586.

36 *Verzeichnis der ob dem Heiligen Berg vorgefundenen [...] zum Gebrauch verlassenen hier nachstehenden musikalischen Instrumenten und sonstige zum Chor gehörigen Fabrnissen [...]* 28. Aug. 1784. MZAB, fond B 2 Moravské gubernium – církevní oddělení, inv. č. 1443, sign. K 20/33a, kart. č. 93.

37 *Verzeichnuß deren musikalischen Instrumenten, welche bei der Pfarr Kirche in Fulnek vorfindig sind*. MZAB, fond B 2 Moravské gubernium – církevní oddělení, inv. č. 1452, sign. K 20/42, kart. č. 108. *Vermerk der Musicalien*. MZAB, tamtéž.

38 Opis hudebního inventáře z roku 1797, MZM, sign. G 28.

39 Inventář z roku 1819, MZM, sign. G 697.

rok a lokalita	počet mší	varhany	místo
1819 Mikulov – sv. Václav	120 mší + 30 rekviem	V II/19	západní kůr ⁴⁰
1826 Nová Říše – premonstráti	34 mší + 3 rekviem	V II/22	západní kůr ⁴¹
1827 Kroměříž – sv. Mořic	136 mší + 13 rekviem	P7	presbytář ⁴²
1835 Olomouc – sv. Mořic	31 mší + 13 rekviem	V III/41	západní kůr ⁴³
1838 Holešov – farní kostel	84 mší + 2 rekviem	V II/1	západní kůr ⁴⁴
1842 Vyškov – farní kostel	159 mší + 11 rekviem	V II/?	západní kůr ⁴⁵

POČET MŠÍ – ČÍSELNÉ ÚDAJE A SKUTEČNOST

Zaujme nás především velká rozdílnost v počtu mší. Ta byla dána významností kostela a jeho ekonomickým zázemím. Jako základní měřítko jsme se rozhodli sledovat počet mší. Figurální mše je možno předpokládat na hrubé mši (*missa summa*) o nedělích a zasvěcených svátcích. Počet nedělí byl dán přibližně číslem 50, počet svátků v minulosti různě kolísal, ale mohlo se jednat o zhruba 10–30 svátků ročně. Kdyby měla pokaždé zaznít jiná mše, bylo by zapotřebí, aby měl kostel k dispozici 60–80 mší. Vidíme však, že některé kostely (sv. Mořic v Kroměříži, sv. Jakub v Brně, kláštery Rajhrad a augustiniáni v Brně a premonstráti na Hradisku) měly mši mnohem více. Z toho pak zase plynulo, že ne všechny mše mohly být během roku uvedeny. Některé mše se v daném roce nedočkaly žádného provedení, jiné se nutně musely opakovat.

Figurální mše se až na výjimky nekonaly v době adventní a postní. Jejich frekvenci lze relativně dobře sledovat v análech některých řádů, kde bylo zvykem uvádět, jaká mše se každý den konala. Zde je třeba rozlišovat mezi *missa solemnis* a *missa figuraliter*. *Missa solemnis* představovala mši s asistencí (s účastí jáhna a podjáhna), což nevypovídalo nic o její hudební stránce. Celebrant ji sice zpíval, ale ordinarium mohlo být prováděno chorálně nebo figurálně. Figurální mše byla jednoznačná pouze u výrazu *missa figuralis* nebo *missa*

40 Inventář z roku 1819, MZM, sign. G 36.

41 Inventář z roku 1826, MZM, sign. G 26.

42 SEHNAL, Jiří. Stylové změny v repertoáru kostela sv. Mořice v Kroměříži v první polovině 19. století. *Hudební věda*, 2010, roč. 47, č. 4, s. 362.

43 Inventář, MZM, sign. G 556.

44 SEHNAL, Jiří. Hudba v Holešově v 17. a 18. století. In: FIŠER, Zdeněk, ed. *Holešov: město ve spirálách času*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2018, s. 428. ISBN 978-80-7275-106-8.

45 ŠTĚDRŮN, Bohumír. Vyškovsko v hudbě a zpěvu. In: *První kontribuční spořitelna ve Vyškově*. Vyškov: První kontribuční spořitelna, 1934, s. 40–45.

figuraliter. Figurálně bývala prováděna zpravidla *missa summa*, lidově řečeno *hrubá mše*, která se konala obvykle kolem 10. hodiny dopoledne.

Ale ani analý nám nepodávají obraz zcela přesně. Např. v klášteře Hradisko kolísal počet provedených figurálních mší v letech 1693–1738 mezi čísly 8–87. Z toho je jasné patrné, že záznamy jsou v některých letech z neznámých důvodů neúplné.⁴⁶ Také analý řeholních kanovníků sv. Augustina ve Šternberku podávají o figurálních mších poněkud rozporné údaje. Např. v letech 1729–1735 zmiňují analý figurální mši třikrát (1729) až osmnáctkrát (1735), zatímco jiným druhům hudby, zejména hudbě světské, věnují více pozornosti.⁴⁷

O provádění figurálních mší podávají někdy svědectví i prameny zcela jiné povahy. Jako příklad uveďme Pozořice. Ty vlastnily od roku 1726 poměrně velké, byť přes 40 let staré varhany ze Svatého Kopečku. Vedle jejich prospektu se na kůru zachovala dvojdílná stará skříň (*Almara na Chor pro uchování Musicalních věcí i se zamkem*), pořízená podle kostelních účtů roku 1765 za 3 zl. 30 kr.⁴⁸ Podle starých nápisů na jednotlivých regálech obsahovala vedle všech druhů liturgických skladeb také četné symfonie. Šest přihrádek bylo vyhrazeno pro mše, přičemž výška každé z nich byla zhruba 15 cm. Na základě toho je možné usuzovat, že kostel v Pozořicích mohl mít odhadem 60–80 mší. Dnes je bohužel celá skříň prázdná. Podobně o Moravských Budějovicích víme, že zde figurální hudbu založil již před rokem 1726 farář Ondřej František Chudánek (1680–1733): „[...] celou muziku jsem způsobil, aby Bůh mocný [...] v zvuku trub, bubnů, v houslích, strunách a společném zpívání ctěn a chválen byl.“⁴⁹ Současně založil fundaci, která vynášela 15 zl. ročně pro kantora a hudebníky.

V každém případě museli být interpreti v 18. století zvyklí zpívat a hrát *prima vista*. Snad kromě velkých klášterů si neumíme představit, že by hudební soubor zkoušel denně, aby v neděli mohl provést figurální mši v délce 20–30 minut. Zpěváci a hudebníci byli až do reforem Josefa II. v osmdesátých letech 18. století víceméně profesionálové, kteří byli placeni za hudební výkony z různých fundací. Na místech, kde tito hudebníci chyběli, se figurální hudba nekonala. Dne 21. dubna 1742 skončila figurální hudba u augustiniánů v Olomouci kvůli tomu, že klášter pro válečnou nouzi nemohl hudebníky vydržovat. Slíbil jim, že je zase přijme, až budou lepší časy.⁵⁰

46 SEHNAL, Jiří. Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1739. *Časopis Moravského musea*, 1991, roč. 76, č. 1–2, s. 201.

47 SEHNAL, Jiří. Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část II. – Šternberk, s. 377–440.

48 *Počet kostelní chramu Paně Pozořického [...] Roku 1725*. Archiv brněnské diecéze v Rajhradě (dále jen ABDR), fond Farní úřad Pozořice, inv. č. 24, kn. 20. Figurální hudbu zde pozvedl v letech 1760–1766 rektor školy Václav Crha (ca 1728–1786). Farář žádal 10. září 1762 vrchnost, aby mu za to zvýšila plat. Viz Hausarchiv der regierenden Fürsten von Liechtenstein Wien, Schachtel G 1215. Zjištění dr. Petra Hlaváčka.

49 URBAN, Otmar. Hudební tradice. In: NEKUDA, Vladimír, JANÁK, Jan, eds. *Moravskobudějovicko-Jemnicko*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1997, s. 407. ISBN 80-85048-75-2.

50 *Annales seu Protocollum Monasterii omnium sanctorum Olomucii* [1723–1748]. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M II 46.

S počtem akcí souvisela také úroveň provedení. Na vypracování dynamiky, tempa a výrazu nebylo tolik času a samozřejmě ani tolik nároků, jako je tomu dnes. Domníváme se, že záleželo na tom, aby všichni hudebníci správně začali a na konci se shodli. Důležitější, než jakým způsobem byla provedena, bylo, aby při mši „figurálka“ vůbec zazněla. Z těchto důvodů soudíme, že provedení figurální mše bývalo spíše rutinní než vypilované. Proto nemáme důvodu nevěřit Leopoldu Mozartovi, když roku 1767 napsal o hudbě v olomoucké katedrále: „Hudba v dómu je slabá, ano, velmi slabá.“⁵¹ Úroveň provedení určitě neodpovídala nárokům, jaké klademe na hudební interpretaci dnes, zvláště co se specializovaných souborů a hudebních nosičů týče. Nepochybně nastávaly situace, při kterých byl kladen velký důraz i na kvalitu provedení, ale k tomu docházelo spíše výjimečně. U kostelů, kde počet mší nedosahoval padesátky, se některé mše musely během roku opakovat. Opět i zde platila výše naznačená zásada, že důležitější než úroveň kompozičního zpracování a provedení bylo, aby slavná mše byla figurální.

Nízký počet mší po třicetileté válce byl způsoben tím, že v té době si kostely svůj hudební repertoár teprve budovaly. Z tohoto úhlu pohledu je výjimečná rozsáhlá hudební sbírka v poměrně malé Moravské Třebové (1644). Překvapující je nízký počet mší u jezuitů v Uherském Hradišti v roce 1730. Mohli bychom jej vysvětlit buď tím, že seznam neobsahuje všechny skladby, které měli studenti k dispozici, anebo tím, že se figurální mše konaly jen při výjimečných slavnostních příležitostech, anebo prostě tím, že studentští interpreti na více mší nestačili. V Uherském Hradišti se totiž jednalo o poměrně snadné mše Valentina Rathgebera, snad o sbírku *Decas Mariano Musica* (Augsburg 1730). Na první pohled to vypadá, jako by se jezuitské kostely počtem mší nerovnaly kostelům jiných řádů. Kromě zmíněného inventáře z Uherského Hradiště se bohužel z českých zemí nedochoval seznam hudebnin žádné jiné jezuitské koleje.

Aby však nevznikl falešný dojem, že se jezuité figurálním mším vyhýbali, uvedme příklady jezuitských kolejí z blízkého Slovenska z roku 1773:⁵²

lokality	počet mší
Levoča	199 mší + 7 rekviem
Trnava	92 mší
Bratislava	73 mší + 5 rekviem
Skalica	67 mší + 7 rekviem

51 MOZART, Wolfgang Amadeus. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd. 1. 1755–1776*. Kassel: Bärenreiter, 1962, s. 250.

52 SZACSVAI, Katalina Kim. Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1998, roč. 39, č. 2–4, s. 330–341. KAČIC, Ladislav. Musiker bei der Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ZAVARSKÝ, Svorad, eds. *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 232.

Z těchto údajů je patrné, že i jezuité byli figurálními mešními kompozicemi dobře vybaveni. O to více nás mrzí, že neznáme hudební repertoár jezuitů v Praze, Olomouci a v Brně.

Ve starých inventářích a katalozích bývají mše děleny podle různých druhů. Základním dělítkem bylo, zda šlo o mše slavnostní (*missae solemnes*), obyčejné (*missae ordinariae, mediocres*) nebo krátké (*missae breves*). Slavnostní mše se vyznačovaly spoluúčastí trumpet a tympanů. Slavnostních mší s trumpetami bývalo mnohem méně než obyčejných. V lichtenštejnské sbírce v Kroměříži obsahovalo trumpety jen 49 z 270 mší.⁵³ Z toho vidíme, že se pojem figurální netýkal jen skladeb s trumpetami a tympany. Pod pojmem krátké mše se rozuměly buď krátké mše z hlediska trvání, nebo mše, ve kterých byly některé části textu přednášeny současně v různých hlasech nebo zcela vynechány, což v 18. století nebylo pokládáno za nesprávné. Rozhodující bylo, že byl přednesen celý text.

Zvláštní kategorii tvořily pastorely a pastorální mše. Augustiniáni v Brně měli v roce 1771 dokonce 188 pastorel a 22 pastorálních mší.⁵⁴ Zatímco pastorely mohly být psány na texty v národním jazyku, pastorální mše byly převážně latinské nebo latinské s českými vložkami. O jejich praktickém použití máme zprávy jen od augustiniánů ve Šternberku, kde se pastorely (nikoliv pastorální mše) hrávaly pravidelně při mši na svátek Mládětek (28. prosince).⁵⁵ Jiné prameny uvádění pastorálních mší a pastorel nezmiňují. Obecně lze konstatovat, že se pastorální mše nejen na Moravě vyznačovaly použitím tzv. pastorálního klišé, což byly motivy odvozené z melodiky pastýřského rohu, z užití basové prodlevy a obecně názvuků na lidovou hudbu.⁵⁶

Ačkoli byla v minulých dobách vysoká úmrtnost, figurálních mší za zemřelé (rekviem podle úvodních slov *Requiem aeternam*) potřebovaly kostely poměrně málo. Domníváme se, že figurální rekviem se konalo jen na zvláštní přání bohatších pozůstalých. Mše za zemřelé malé děti se zřejmě konaly jen jako čtené. Nápadně nízký počet rekviem u milosrdných bratří ve Valticích lze vysvětlit tím, že v jejich nemocnici umírali většinou chudobní lidé. Proto bylo figurální rekviem u milosrdných bratří výjimkou. Pohřby členů řádu na Hradisku, u brněnských augustiniánů stejně jako u řeholních kanovníků sv. Augustina v Olomouci a ve Šternberku se konaly většinou chorálně.

Za figurální mše lze označit i případy, kdy mše byla sice tichá, ale hudebníci při ní prováděli jinou hudbu než mešní ordinarium (*missa sub qua musica*)⁵⁷. Tento způsob byl obvyklý nejen u premonstrátů, ale i v jiných řádech a snad i v diecézních kostelech.

53 SEHNAL, Jiří. *Pavel Vějvanovský and the Kroměříž music collection*, s. 189.

54 Pastorálními mešními kompozicemi se zabýval GERMER, Mark. *The Austro-Bohemian Pastorella and Pastoral Mass to c1780*. Ann Arbor: U. M. I., 1989.

55 SEHNAL, Jiří. *Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část II.* – Šternberk, s. 390.

56 CHEW, Geoffrey. *The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia and its Antecedents*. Diss. Manchester: University of Manchester, 1968. CHEW, Geoffrey. Die Vorgeschichte der mitteleuropäischen Pastorella und des Stylus Rusticanus im 17. Jahrhundert. In: SEHNAL, Jiří, ed. *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vějvanovský*. Brno: Österreichisches Ost- und Südeuropa-Institut, 1994, s. 79–86.

57 SEHNAL, Jiří. *Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1739*, s. 204–205.

S určitostí to víme o jezuitěch v Olomouci, kde měli hudební fundatisté povinnost účinkovat při dvanácti čtených mších o Panně Marii a dvanácti čtených mších za zemřelé ročně (*Sacra lecta, sub quibus fit musica*).⁵⁸ V tomto případě hudebníci asi prováděli cokoli, co měli k dispozici. Velmi často to byla loretánská litanie. Ačkoli je tato praxe z pohledu dnešní liturgie nesprávná, v 18. století na ní nebylo spatřováno nic špatného. Pro platnost mše bylo totiž rozhodující to, co četl nebo zpíval kněz. Sbor touto podmínkou vázán nebyl, a proto nevadilo, když při figurální mši někdy zněla hudba na zcela odlišný text, např. v 17. století loretánská litanie.

Na tomto příkladu vidíme, že figurální hudba byla prováděna při slavných mších o nedělích a o svátcích, přestože nezpracovávala liturgický text. Připomeňme, že většina lidu se mše účastnila jen pasivně, protože latinskému zpívanému nebo čtenému textu nerozuměla. Z toho pak plynulo nebezpečí, že prostý lid bude chápat mešní obřad jako jistý druh magie, což si církve rozhodně nepřála. Figurální hudba (zvláště figurální ordinarium) mešní obřad ozvlášťovalo a prostým lidem přece jen trochu přibližovalo jeho smysl.

VARHANY

Další zajímavou otázkou představuje funkce varhan ve figurální hudbě. Obecně je rozšířena představa, podle které velká figurální hudba vyžadovala velké varhany. V 17. a 18. století tomu tak nebylo, protože varhany měly v barokní figurální hudbě především doprovodnou funkci: hrát (zdvojit) basovou melodii a doplňovat harmonii. Názorně to dokazuje situace u sv. Mořice v Kroměříži. Zde v poměrně velkém prostoru plnil úlohu varhan od roku 1659 nejméně do roku 1827 velký stojící (tedy nepřenosný) pozitiv vídeňského varhanáře Johanna Wöckerla se sedmi rejstříky.⁵⁹ Podobný nástroj se používal od roku 1655 též v katedrále sv. Václava v Olomouci, ale snad i roku 1667 na Petrově v Brně. Zvláštností tohoto positivu byla řada krytých píšťal Subbasu 16' v manuálu s osmi tóny C, D, E, F, G, A, B, H, tedy bez Cis, Dis, Fis, Gis, které nebyly obsaženy ve velké oktávě ani v ostatních rejstřících.⁶⁰ Při zapnutí Subbasu 16' se ozývaly na zmíněných klávesách v manuálu tóny určené pro pedál nebo violon.

58 TANNER, Matthias. *Actus ordinarii, qui in Congregationibus a Musicis seminaristis habere solent*. MZAB, fond E 28 Jezuité Olomouc, sign. E 11/7, kart. č. 11. Za upozornění na tento pramen děkuji dr. Vladimíru Maňasovi.

59 SEHNAL, Jiří. Varhany u sv. Mořice v Kroměříži v 17. století. *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci*, 1962, č. 101, s. 9–11.

60 SCHÜTZ, Karl. Aspekte des österreichischen Orgelbaus während der Früh- und Hochbarockzeit. In: SEHNAL, Jiří, ed. *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, s. 127–128.

Až na výjimky se v barokní figurální hudbě nepočítalo s tím, že by varhaník používal pedál, nýbrž že bude hrát jen na manuálu. Basovou melodii jeho partu hrál současně violon nebo fagot. Také na Velehradě v době přestavby velkých varhan Antonínem Richterem stačil tamním cisterciákům k figurální hudbě positív za 90 zl.⁶¹ Krátká oktáva v manuálech a v pedálu nebyla považována za nedostatek, ale za vlastnost varhan, se kterou ještě Mozart, Haydn a Beethoven počítali jako se samozřejmostí. I poslední Haydnovy mše byly prováděny na varhanách II/19 Johanna Gottfrieda Malleka z roku 1778 s krátkými oktávami a dvanáctitónových pedálem.⁶²

Kde to bylo možné, varhany obvykle odpovídaly svou velikostí prostoru a významu kostela. Proto se positivy v kolegiálním kostele sv. Mořice v Kroměříži nebo v brněnském kapitulním kostele sv. Petra a Pavla zdají být v 17. století nízkým počtem rejstříků výjimečné, ale nebylo tomu tak. Pro hru generálního basu stačil skutečně positív se 2–3 hlasy. Jak jsme vysvětlili výše, nehrála velikost varhan ve figurální hudbě zvláštní roli. Velké varhany se uplatnily především v sólové hře, o které toho bohužel mnoho nevíme.

Vypsání varhanní sóla (*organo concertato*) se na Moravě objevila až v poslední třetině 18. století, nejčastěji v *Kyrie*, *Gloria* (*Gratias, Quoniam*), *Benedictus* a v *Agnus* (*Dona*). Měla povahu klasické dvojhlasé věty pro cembalo, kde pravá ruka hrála rychlé a ozdobné pasáže, zatímco levá ruka doprovázela převážně jen basovými tóny, někdy akordicky figurovanými. Nacházíme je ve skladbách Hantkeho, Rutky, Haberhauera a dalších.⁶³ Velkých varhan nebylo v 18. století na Moravě mnoho. V Brně stály např. v městském kostele sv. Jakuba a v kostele sv. Tomáše u augustiniánů, v Olomouci v katedrále sv. Václava a v proboštském kostele sv. Mořice v Olomouci, u cisterciáků na Velehradě a u premonstrátů na Hradisku.

Svědectví o rejstříkování jsou velmi vzácná, ale potvrzují, že pro hru generálního basu zcela postačovaly dřevěné Copuly 8' a 4', které byly zastoupeny i v nejmenších positivech. Vyšší alikvoty počínaje Kvintou 2 2/3' a smíšené hlasy byly používány jen pro sólovou hru. Tóny nad sólovým hlasem, s výjimkou mužského basu a tenoru, nebyly tolerovány. Dokazují to některé rady pro registraci generálního basu z 18. století. Pro nás jsou nejdůležitější doporučení z druhého dílu *Manductio ad organum* Johanna Baptisty Sambera (1707), ze kterého vyvozuje své závěry též Vladimír Němec i pro varhany v Praze.⁶⁴ Podle Sambera stačila pro doprovod jednoho nebo dvou sólových hlasů dřevěná Copula 8'. S tím

61 SEHNAL, Jiří. Práce brněnského varhanáře Antonína Richtera na Velehradě v letech 1745–1747. *Vlastivědný věstník moravský*, 1968, roč. 20, s. 254.

62 DREO, Harald. Die Musiktradition der ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald, eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 139.

63 SEHNAL, Jiří. Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert. In: SALMEN, Walter, ed. *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*. Innsbruck: Helbling, 1980, s. 58–59, 70–71. SEHNAL, Jiří. Varhaníci a varhanní hra na Moravě v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 1982, roč. 19, č. 1, s. 40–43. VESELÁ, Irena, ŽUREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*, s. 199–226.

64 SAMBER, Johann Baptist. *Continuatio ad manductionem organicam*. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib, 1707, s. 145–148. NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944, s. 75–76.

souhlasí poznámky k rejstříkování ve mši Johanna Georga Zechnera na slavných varhanách Georga Riepa v klášteře Ottobeuren (1764).⁶⁵ K *Laudamus te* (solo A, T) Copula 8' v positivu. K *Domine Deus* (C + 2 Vni) Copula 8' + Gamba 8' nebo Gamba 4'. K *et incarnatus* (A + 2 Vni) Gamba 8'. Ke *Quoniam* (tutti) Cornet 8' 5x. K *Benedictus* (C + Org conc.) jen Copula 8'. Stejný názor zastává v registraci pro své varhany v klášteře Heiligenkreuz z roku 1804 také Ignaz Kober (1804).⁶⁶ Kategoricky odmítá při doprovodu rejstříky 2 2/3' a vyšší, včetně Mixtury, protože poslání generálního basu spatřuje jen ve funkci udržet zpěváky a hráče ve správném tónu.

Z Moravy známe dosud jen tři doklady rejstříkování. První pochází z varhanního partu mše *Causa nostra laetitiae* Josepha Raymunda Kellera, provedené roku 1763 u sv. Mořice v Olomouci.⁶⁷ Ač měl kostel sv. Mořice v té době největší varhany v českých zemích, udávané rejstříkování je neobyčejně střízlivé. Pro *Kyrie* jen Trubicová flétna 8'. Pro *Qui tollis* Tromba nebo Fagot 8'. Pro *et incarnatus* Vox humana 8' + Gamba 8'. Pro *Benedictus* Flaut amabilis 8'. Pro *Agnus Salicet* 8' pro *Dona nobis* Trubicová flétna 8'. K offertoriu Trubicová flétna 8' + Kvintadena 8'.

Druhý doklad pochází z rady Ignaze Welzla pro registraci rekviem na jeho varhanách v Krnově (1815).⁶⁸ Viola de Gamba 8' + Quintadena 8' + Portunal 8' + Nassat 2 2/3'. Welzel zřejmě chtěl pouze vyjádřit, které rejstříky považuje za vhodné k rekviem, protože spojení všech čtyř jmenovaných hlasů najednou nedává smysl. Poněkud nelogicky působí svou kvintou také Nassat 2 2/3', který se však v dispozici jeho varhan ani nevyskytuje.

Jako třetí zmiňme seznam a zvukovou charakteristiku rejstříků varhan Theodora Agadoniho z roku 1701 pro olomouckou katedrálu. Mezi 33 uvedenými kombinacemi se jen dvě týkají generálního basu: č. 27 Velká flétna v positivu (Copula 8') *má milý zvuk a hodí se nejlépe ke generálnímu basu*. Č. 28 Menší dřevěná flétna (Copula 4') v positivu *se nejlépe hodí ke hře staccato a k doprovodu sólového diskantu*. Podle toho snad bylo míněno všech ostatních 31 kombinací pro sólovou hru. Většina z nich byla zvukově ostrá, založená na Oktávě 4'.⁶⁹

Ve všech případech se ukazuje, že k doprovodu figurální hudby se používalo pouze rejstříků osmistopé a čtyřstopé polohy. Kvinty nebyly dovoleny. Proto stačily k doprovodu figurální hudby i malé positivity. Z tohoto hlediska není na Wöckerlových positivy u sv. Mořice v Kroměříži a v olomoucké katedrále nic zvláštního. Můžeme se tázat, k čemu se stavěly varhany o 10–20 rejstřících, když ke hře generálního basu stačily 2–4. Domníváme se, že hlavním důvodem byla sólová hra, o které bohužel téměř nic nevíme.

65 RIEDEL, Friedrich W. Předmluva k edici. In: ZECHNER, Johann Georg. *Große Orgelsolomesse*. Echterdingen: Carus-Verlag, 2002, s. VII.

66 SCHÜTZ, Karl. Registerbeschreibung und Registrieranweisung für die Kober–Orgel der Stiftkirche Heiligenkreuz. *Das Orgelforum*, 1998, č. 1, s. 61.

67 SCHINDLER, Antonín. Slavnostní mše J. R. Kellera. In: *Okresní archiv v Olomouci*. Olomouc: Okresní archiv v Olomouci, 1982, s. 121.

68 SEHNAL, Jiří. Stavba varhan v Krnově 1815–1824. *AUPO*, 2002, Fac. Phil. Historie 3, s. 190.

69 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan olomoucké katedrály, s. 109–111.

Stříbrný lesk principálového pléna byl zřejmě to hlavní, co bylo na zvuku varhan oceňováno. Proto možná nezáleželo tolik na tom, co varhaník hrál, protože varhanní zvuk sám o sobě byl symbolem vznešenosti a slávy podobně jako zvuk trompet.

Dvoumanuálové varhany představovaly na Moravě dlouhou dobu luxus. Přibývalo jich přibližně od poloviny 18. století. Dvoumanuálové varhany usnadňovaly rychlou změnu dynamiky přechodem na jiný manuál bez pracného zasouvání a vytahování rejstříků. Dispozice druhého manuálu (positivu) byla zvláště vhodná pro doprovod sólových hlasů. Hrací stůl býval zabudován do zadní nebo přední (prospektové) stěny korpusu. Obojí řešení mělo své nevýhody. V prvním případě varhaník neviděl na oltář ani na hudebníky. V druhém případě varhaník sice na hudebníky viděl, ale seděl zády k oltáři. Teprve umístění samostatného hracího stolu před korpus přineslo uspokojivé řešení, byť za cenu složitější traktury.

POČET HUDEBNÍKŮ

Každý, kdo pracuje se starým hudebním materiálem 17. a 18. století, ví, že jednotlivé party skladeb jsou dochovány většinou v jednom exempláři. Duplikátní vokální a houslové hlasy se vyskytují jen výjimečně. Přitom neexistuje doklad, že v minulosti existovaly duplikátní hlasy, které byly později vyraženy. Z toho pak jednoznačně plyne, že jednotlivé hlasy byly obsazovány jedním zpěvákem nebo hráčem. Je pravda, že z jednoho partu mohli zpívat nebo hrát dva interpreti, ale ani pro to písemné důkazy nemáme. V případě dvou houslistů hrajících stejný part je známo, že sjednotit jejich intonaci je obtížnější, než když stejný part hrají tři hráči.

Gotické kostely neměly hudební kůr nad západním vchodem. Hudebníci (chorální schola, sbor) byli aktivní součástí liturgie, a proto měli své místo v presbytáři nebo v jeho blízkosti. Protože liturgie byla především záležitostí kléru, nezáleželo příliš na tom, co z ní slyšel a viděl lid shromážděný v kostele, což byla situace, kterou si dnes neumíme představit. V Itálii bylo ještě v 16. století běžné vyhradit místo pro hudebníky v presbytáři po levé nebo pravé straně. Podobně tomu asi bylo i u nás. Velké západní kůry pro varhany a kapelu se u nás začaly stavět až od konce 17. století.

Renesanční praxe *Missa 4, 5, 6 vocum*, ve které byl počet hlasů míněn tak, jak byl napsán, pokračovala i v 17. století. Proto soudíme, že mše i jiné skladby nadepsané pro udaný počet hlasů byly v tomto počtu zpěváků a instrumentalistů prováděny. Tato skutečnost mění převažující názor, odvozený z praxe 19. století, podle kterého bylo nutno např. žesťové nástroje vyvažovat vyšším počtem smyčců. Proto např. *Missa a 24* nebo *Missa a 27*, jaké

komponoval nejen Bertali, ale i kapelník olomoucké katedrály Rittler, vyžadovala účast 24 nebo 27 zpěváků a instrumentalistů. Tento počet sice není ohromující, ale zvážíme-li prostorové možnosti kostela sv. Mořice v Kroměříži, budeme postaveni před složitou otázkou.

V původním gotickém kostele sv. Mořice hudební kůr v západní části kostela určitě nebyl. V 17. století již nějaký kůr existoval. Víme však, že na něm byla až do osudného požáru roku 1836 alabastrová, zasklená oratoř s klekátky pro biskupa, ze které se po dřevěných schodech vpravo (!) scházelo do chrámové lodi.⁷⁰ Nejpodrobnější zpráva o tom pochází ze 7. září 1848 od archiváře Branowitzera.⁷¹ Podle ní musel být tento malý kůr zvětšen pro chrámovou hudbu, která se až do té doby prováděla v presbytáři. Při tom byla částečně zbourána chodba, která vedla ze zámku do kostela. Do té doby (1845) neměl sv. Mořic varhany, ale jen výše zmíněný pozitiv, darovaný arcivévodou Leopoldem Vilémem roku 1655. Kapela tedy nemohla být v západní části chrámové lodi. Ačkoli snad mezi zpěváky byli někteří klerici, neslučovalo se společensky ani liturgicky, aby se hudebníci-laici vmísili mezi vysoký klérus. Zdá se, že jediné možné řešení bylo umístit hudebníky i s Wöckerlovým positivem někam do zadní části presbytáře poblíž triumfálního oblouku, protože po stranách hlavního oltáře žádné volné místo nebylo. V tomto případě tvořila kapela jakousi živou bariéru mezi presbytářem a chrámovou lodí a částečně překážela věřícím v chrámové lodi při pohledu na dění u hlavního oltáře, což však asi podle tehdejších názorů nebylo na překážku. Umístění kapely do blízkosti presbytáře odpovídalo navíc prastaré liturgické praxi.

Podobnou situaci můžeme předpokládat i v olomoucké katedrále v 17. století, kde byl mimořádně veliký presbytář velmi vzdálený od současného západního kůru, pokud tento kůr tehdy již existoval. V olomoucké katedrále bylo v presbytáři mnohem více místa, ale v žádném prameni nenalezneme zmínku o tom, kde hudebníci stáli. Podle historické fotografie pravděpodobně z roku 1884 zbývalo pro hudebníky u velkých varhan na západním kůru poměrně málo místa. Kromě toho velká vzdálenost západního kůru od presbytáře znesnadňovala komunikaci mezi hudebníky a celebrantem.

A nejinak tomu mohlo být i na Petrově v Brně, kde byl kostel po švédském obležení v letech 1652–1653 jen provizorně zastřešen dřevěnými deskami, což trvalo až do konce 17. století. Kde stály Richterovy varhany I/10, postavené snad před rokem 1748, které byly roku 1829 přeneseny do Jevišovic, vlastně nevíme.⁷² Západní kůr nebyl postaven ani Santinim při přestavbě cisterciáckého kláštera ve Žďáře nad Sázavou. Ani u sv. Václava v Mikulově nebyl na západní straně kůr pro hudebníky, ale jen zasklená oratoř pro šlechtu, do které se chodilo přímo ze zámku. Figurální kůr s varhanami z roku 1763 je zde umístěn v presbytáři vlevo nad sakristií.

70 SEHNAL, Jiří. *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*, s. 202–203.

71 BRANOWITZER, Gregor Anton. *Geschichte der Kirche zum heil. Mauriz in Kremsier*. rkp. Kroměříž 1848, Zemský archiv (dále jen ZA) Opava, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupství Olomouc (AO), inv. č. 1052, kart. 291, sign. A 24/8-2.

72 TENORA, Jan. *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Brno: vl. nákladem, 1930, s. 35, 58.

V naší tabulce se setkáváme s umístěním hudebního souboru jak v presbytáři, tak na figurálním kůru v západní části kostela, většinou nad hlavním vchodem. Velikost souboru byla omezena nejen počtem hudebníků, kteří byli k dispozici, ale i prostorovými možnostmi na hudebním kůru. Hudebníci většinou bývali (a dosud bývají) na kůru spíše namačkáni. Paradoxem je, že nedostatek místa se projevil až po odeznění josefínských reforem v 19. století.

Varhany na některých kůrech skutečně zabíraly většinu prostoru, a tím velmi omezovaly počet hudebníků. Ani barokní figurální kůry na západní straně nad hlavním vchodem nebyly příliš prostorné, jak dokazuje historická fotografie Agadoniho varhan v olomoucké katedrále pravděpodobně z roku 1884. Často si neumíme představit, jak ředitel kůru řešil umístění hudebníků. Např. u sv. Václava v Mikulově je před prospektem na zábradlí připevněno šest původních hudebních pultů, u kterých se mohlo vtěsnat maximálně dvanáct hudebníků. Nevešel by se tam však kontrabasista, trubači a tympánista. Hudebníci u zábradlí neměli žádný vizuální kontakt s varhaníkem, sedícím za varhanami. Kontrabasista, trubači a tympánista mohli také stát až za varhanami vzadu. Jiné řešení by se nabízelo ještě v umístění trubačů, basisty a tympánů na dnes prázdné protější empoře na pravé straně presbytáře, ale ani tam by neměli vizuální kontakt s varhaníkem nebo kapelníkem. Pokud nebyl vedoucím souboru varhaník, mohl kapelník stát buď u zábradlí před varhanami, nebo na protějším kůru bez kontaktu s varhaníkem. Nelze vyloučit, že dirigoval úderý hole.⁷³ Žádné řešení se nezdá být uspokojující, ale jisté je, že hudební ansámbl musel být malý. S podobným problémem se setkáváme také u cisterciáků ve Žďáře nad Sázavou. I zde proti sobě v transeptu stojí dvě empor, z nichž na levé straně jsou varhany, na straně pravé výtvarně stejná, ale prázdná varhanní skříň. I zde je pro zpěváky a instrumentalisty velmi málo místa – na varhaníka nebo kapelníka tak nemohli všichni hudebníci vidět.⁷⁴

Nelze nezmínit problémy, které pravděpodobně nastaly v olomoucké katedrále po postavení Agadoniho varhan roku 1701. Pro hudebníky tu mnoho místa nebylo a kvůli velké vzdálenosti od presbytáře tu chyběl potřebný vizuální a akustický kontakt mezi celebrantem a hudebníky. Ti mohli stát jen po stranách varhanního korpusu bez možnosti vidět na kapelníka. Tyto okolnosti zřejmě přiměly biskupa Jakuba Arnošta (1738–1745) z Lichtenštejna-Castelcornu k tomu, že nechal kolem roku 1740 vybudovat na pilířích triumfálního oblouku dvě empor s varhanami.⁷⁵ Vzorem byly Jakubu Arnoštovi varhany v salcburském dómu, kde byl figurální kůr s velkými varhanami také příliš vzdálen od presbytáře, a proto se figurální hudba provozovala na čtyřech menších kůrech s varhanami

73 SEHNAL, Jiří. K dějinám varhan a hudby v Mikulově. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1995, roč. 44, č. H30, s. 25–26.

74 SEHNAL, Jiří. Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. od počátku 19. století. In: BARTUŠEK, Antonín a kol. *Dějiny Žďáru nad Sázavou III*. Brno: Musejní spolek v Brně, 1974, s. 295.

75 SEHNAL, Jiří. Biskup Jakub Arnošt z Lichtenštejna-Castelcornu a hudba. In: *Malé osobnosti velkých dějin – velké osobnosti malých dějin V. Příspěvky k hudební regionalistice*. Bratislava: Fond na podporu umenia, 2019, s. 100–102.

na pilířích v křížení před presbytářem. V olomoucké katedrále byly levé varhany I/10 na evangelní straně určeny pro figurální hudbu, pravé varhany II/? pro doprovod chorálu.⁷⁶ Podle historické fotografie nebylo ani na těchto kůrech dost místa pro hudebníky, ale přesto se tu pravidelně konala figurální hudba, a dokonce slavná mše při intronizaci arcibiskupa Rudolfa roku 1820, kdy většina z 84 hudebníků stála dole pod těmito kůry.⁷⁷

Varhany stály obvykle uprostřed kůru, někdy přímo v zábradlí. V tom případě se hudebníci tísnilo na jedné straně varhan nebo po jejich stranách, což však opět ztěžovalo jejich řízení. Avšak až do josefinských reforem bývalo obsazení figurální hudby převážně sólové, takže zpěváci i instrumentalisté mnoho místa nepotřebovali. Na některých kůrech bylo pro zpěváky a instrumentalisty více místa, jako např. u sv. Mořice v Olomouci, u augustiniánů u sv. Tomáše v Brně, u cisterciáků na Velehradě, u premonstrátů na Hradisku. Poměrně prostorný kůr měli piaristé i v Mikulově, Strážnici a Příboře a také jezuité u Panny Marie Sněžné v Olomouci a u sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti, ale ani zde si jejich situaci nemůžeme idealizovat.

Na obsazení figurální hudby u jezuitů můžeme soudit podle počtu hudebníků, uváděných mezi studenty nebo mezi hudebními seminaristy. Ne všichni seminaristé byli totiž vydržováni kvůli hudbě. Např. brněnští jezuité mohli obsadit soprány a alty nejméně dvěma zpěváky, zatímco pro tenor a bas měli k dispozici jen jednoho zpěváka. Nejvíce hráčů měli pro housle, jejich počet však kolísal v různých letech mezi 2–13 hráči. Překvapující však je, že v některých letech nebyl uveden ani jeden hráč na violon. Je však možné, že hráč na tento nástroj byl počítán mezi houslisty podobně jako hráč na violu. Také trubačů měli dostatek, zatímco trombonisté po roce 1700 už nebyli jmenováni. Hráči na lesní roh a na hoboj se objevili až v šedesátých letech 18. století.⁷⁸

Olomoučtí jezuité, u nichž bychom předpokládali nejsilnější obsazení, nabízejí podobný obraz. Např. v roce 1680 bylo mezi 43 fundatisty semináře sv. Františka Xaverského 24 hudebníků. Vokální sbor se skládal ze tří diskantistů, dvou altistů, tří tenoristů a z jednoho basisty. V roce 1714 byla mezi 53 fundatisty uvedena hudební kvalifikace u 23 fundatistů. Z nich byli čtyři diskantisté, tři altisté, dva tenoristé a tři basisté. V roce 1739 tvořili vokální složku hudebního souboru dva diskantisté, tři altisté, čtyři tenoristé a jeden basista, což byla sotva polovina, protože v semináři bylo celkem jen 22 hudebníků.⁷⁹ Jen málokterí chlapci měli jen jednu hudební kvalifikaci, nejčastěji to byli zpěváci. Větší část

76 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan olomoucké katedrály, s. 112–115.

77 SEHNAL, Jiří. Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinál Erzherzog Rudolph. In: RIEDEL, Friedrich Wilhelm, ed. *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Sinszig: Studio Verlag, 2006, s. 178. ISBN 978-3-89564-124-3.

78 SEHNAL, Jiří. Obsazení kůru u brněnských jezuitů 1676–1770. In: JORDÁNKOVÁ, Hana, MAŇAS, Vladimír, eds. *Jezuité a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578–1773)*. Brno: Statutární město Brno, Archiv města Brna, 2013, s. 191–192. ISBN 978-80-86736-34-1.

79 Národní archiv Praha, fond Jesuitica, sign. JS II o 462.

seminaristů tvořili instrumentalisté, kteří ovládali hru na několik nástrojů.⁸⁰ Ačkoli jezuité měli jistě dobré zpěváky, na sólové role ve veřejných melodramatech jich neměli dost, a proto si je vypůjčovali z jiných kostelů.⁸¹

Nejvíce, zároveň také nejpodrobnějších, seznamů jezuitských hudebníků je dochováno z Jihlavy.⁸² Začínají roku 1626 a sahají do roku 1750. Nejnižší počet studentů v tamním semináři byl jedenáct v roce 1631, nejvyšší naopak 57 v roce 1677. Nejčastěji se pohyboval mezi 30–40. Většina seznamů obsahuje hudební kvalifikaci, ze které lze odvodit složení hudebního souboru, především jeho vokální části. Např. v roce 1692, kdy bylo v semináři 41 chlapců, se vokální sbor skládal z tří diskantů (*primarius, secundarius, ripienista*), dvou altů, dvou tenorů a tří basů. Mezi seminaristy bylo dvanáct nehudebních studentů (*amusi*). V roce 1745 bylo mezi 46 seminaristy 5 diskantistů (z toho tři teprve začínající), dva altisté, jeden tenorista a jeden basista. Bylo-li zpěváků tak málo, museli mít silné hlasy, nástroje tak musely být obsazovány nižším počtem hráčů, aby zpěv nepřekrývali. Nejméně dva hráči na trumpetu byli zastoupeni vždy, v roce 1745 čtyři, z toho dva označení jako klarinisté. Z tohoto detailu vidíme, jaký důraz kladli jezuité na trompety, zatímco trombony v 18. století již pozbývaly na významu. Jihlavský seminář měl v roce 1692 pět trombonistů, v roce 1745 žádného.

Od piaristů bohužel nemáme tak podrobné, datované seznamy hudebníků, ale i ze skrovných zmínek můžeme usuzovat, že jejich způsob obsazení byl podobný jako u jezuitů. Také piaristé měli více diskantistů a altistů, ale v případě tenorů a basů se museli spokojit s jedním hlasem, nebo si tyto hudebníky vypůjčit v jiném kostele.⁸³

Je zajímavé, že prameny věnují diskantistům minimální pozornost. Jen výjimečně prozrazují jejich jména. Nejčastěji uvádějí jen jejich počet, který, jak ukazují výše uvedené příklady, byl velmi nízký: dva až pět chlapců celkem. I tak velký klášter, jako byl Velehrad, si vydržoval pouze čtyři diskantisty.⁸⁴ Z toho vyplývalo, že diskantisté a altisté museli mít výjimečně silné hlasy, aby se v celém souboru prosadili. Z tohoto důvodu byli kvalitní chlapečtí zpěváci vysoce ceněni. Zvláště v kláštorech byla jejich vzdělání věnována mimořádná péče.⁸⁵ S těmito poznatky musíme zamítnout běžnou představu, podle které prováděly hudbu v piaristických a jezuitských kostelech početné sbory žáků a studentů.

Po celé 18. století totiž platil zákaz zpěvu žen v kostele. Ženy směly zpívat v kláštorech ženských řádů, ale musely být umístěny tak, aby je laici nemohli vidět. Ve farních

80 SEHNAL, Jiří. Die Musik an der Jesuiten-Akademie in Olmütz (Mähren) im frühen 18. Jahrhundert. In: KOHLHASE, Thomas, ed. *Zelenka-Studien 1*. Kassel: Bärenreiter, 1993, s. 70.

81 Tamtéž, s. 74–76.

82 MZAB, fond G 11 Sbírka rukopisů Františkova muzea v Brně, inv. č. 420, sign. 409. [Jezuité Jihlava, seznamy jezuitských hudebníků 1626–1750]

83 SEHNAL, Jiří. Musik in den Piaristenkollegien in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert, s. 100–101.

84 HURT, Rudolf. *Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě*. Olomouc: Akademie velehradská, 1938, s. 120.

85 SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, s. 73–78. SEHNAL, Jiří. Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1739, s. 100–101. SEHNAL, Jiří. Diskantisté kláštera Heiligenkreuz a Tataři v roce 1683. *Opus musicum*, 2014, roč. 46, č. 1, s. 6–18.

kostelech byl v nouzových případech tolerován jen zpěv manželék, sester a dcer ředitele kůru nebo varhaníka. V Jaroměřicích nad Rokytnou se v kostelní hudbě uplatňovaly některé zpěvačky, známé z tamního operního provozu, ale konkrétní zprávy o tamní figurální hudbě nemáme.⁸⁶ V operách pořádaných kardinálem Schrattenbachem v Kroměříži a ve Vyškově se zpěvačky objevovaly jen zřídka. O jejich účasti na chrámové hudbě není zpráv.⁸⁷ O chrámové hudbě v Holešově v letech 1733–1739, kdy v zámku občas vystupovali italští operní zpěváci, také nic nevíme. Jisté je, že zákaz ženského zpěvu nebyl příliš důsledně dodržován, protože již v polovině 17. století si sám kardinál Harrach ve svých poznámkách několikrát pochvaloval, jak se mu líbil zpěv mladých sólistek.

Konkrétní obsazení figurálního kůru uvádí instrukce pro ředitele kůru u brněnských minoritů z roku 1730. Podle povahy svátku se hudba dělila na obyčejnou (*functiones ordinariae*) a mimořádnou (*functiones extraordinariae*). Obyčejná hudba vyžadovala tři chlapce, z toho dva pro diskant, jednoho pro alt, tenoristu, basistu, dva houslisty a varhaníka. Mimořádná hudba požadovala vedle výše uvedených hudebníků ještě čtyři trubače, z nichž dva hráli v klarinové poloze, a tympanistu. To znamená, že obyčejná hudba vyžadovala minimálně osm, mimořádná hudba třináct osob.⁸⁸ Pro rozlehlý prostor kostela sv. Janů se to zdá být málo, ale při dobré akustice kostela, vysoko umístěnému kůru a dobrých zpěvácích mohl být výsledek uspokojivý.

Moravské prameny uvádějí konkrétní počty účinkujících jen zcela výjimečně. Mnohdy se musíme spokojit s údaji víceznačné povahy i v rámci velkých slavností. U brněnských augustiniánů se v 18. století konaly slavnosti, při kterých účinkoval mimořádně vysoký počet hudebníků, vyjadřovaný výrazy troj-, čtyř-, a dokonce osminásobný sbor (*triplex, quadruplex, octiplex chorus*).⁸⁹ Pojem chorus je podle Janovky⁹⁰ nebo Johanna Gottfrieda Walthera⁹¹ dosti vágní. Kdybychom vycházeli z obvyklých podmínek, které panovaly u brněnských augustiniánů, kde tvořilo základ hudby osm zpěváků fundatistů, musel by osminásobný sbor čítat 64 pěvců, což se nám nezdá pravděpodobné. V tom případě by na kůru muselo být včetně instrumentalistů přes 100 účinkujících, což kůr u sv. Tomáše v Brně ani neumožňoval.

Zdvojující, duplikátní hlasy byly zpravidla nazývány italsky *ripieno*. S takto označenými hlasy se setkáváme v lichtenštejnské sbírce v Kroměříži ve skladbách pro zvlášť velké obsazení. Výklad pojmu *ripieno* podává nejvýstižněji Mauritius Vogt: „*ripieno* = vox

86 Laskavé sdělní prof. Jany Perutkové.

87 SPÁČILOVÁ, Jana. *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, s. 74–77.

88 SEHNAL, Jiří. Die Musikpraxis bei den Brünnener Minoriten im 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Plaude turba paupercula Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst: Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2005, s. 75–76.

89 SEHNAL, Jiří. Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. *Hudební věda*, 1983, roč. 20, č. 3, s. 239.

90 JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, s. 46–47.

91 WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732*. Faksimile–Nachdruck von Richard Schaal. Kastel: Bärenreiter–Verlag, 1953. Documenta musicologica III. 1732, s. 161–162.

pro duplicando vel triplicando choro.⁹² (ripieno = hlas pro zdvojení nebo ztrojení sboru. [Přel. J. S.]) Vogt běžně hovoří o sboru, skládajícím se ze sopránu, altu, tenoru a basu, který může být rozšířen o nástroje. Podle toho by osminásobný sbor tvořilo 32 zpěváků, složených z osmi diskantů, osmi altů, osmi tenorů a osmi basů, což bylo u sv. Tomáše v Brně reálné a odpovídalo by i velikosti tamního západního kůru.

S jediným přesným údajem se setkáváme v premonstrátském klášteře Hradisko o svátku sv. Cecilie 22. listopadu 1724. Tehdejší ředitel kůru Vilém Josef Nickel (1700–1769) s hrdostí napsal (v českém překladu): „Bylo nás celkem 36 hudebníků. Hudbu jsem řídil já k velkému potěšení sebe i všech.“⁹³ Tak velké obsazení bylo jistě mimořádné. Běžné obsazení asi sotva dosahovalo 20 účinkujících. Nickel uvádí ještě několik dalších podrobností. Protože klášter měl jen dva páry tympanů, musel si vypůjčit ještě třetí pár tympanů od hraběte Lichtenštejna.⁹⁴ Potřeboval totiž obsadit tři sbory trubačů (dvě trumpety a tympany?), které byly umístěny na různých místech. První sbor byl na oratoři u hlavního oltáře, druhý u druhé oratoře (zřejmě naproti) a třetí na figurálním kůru. V tomto případě tvořilo hlavní kapelu po odečtení kapelníka a varhaníka 25–27 zpěváků a instrumentalistů.⁹⁵ Autora mše Nickel neuvedl. Následujícího roku byla na sv. Cecilii provedena dvojsborová mše od Einwalda (viz výše) a v letech 1726 a 1727 6. *Sacrum ad duplicem chorum* od Caldary.⁹⁶

Nejlepší podmínky pro provádění figurální hudby měly bohaté kláštery, kde vedle fundovaných hudebníků možná někdy vypomáhali i hudebně vzdělaní členové konventu nebo hosté. Znamenitou hudbou se vyznačovaly kláštery cisterciáků, premonstrátů, benediktinů, minoritů a augustiniánů. Aktivní účast členů řádu ve figurální hudbě nemáme nikde konkrétně doloženou. Vysvětlujeme si to tím, že při slavných mších museli být všichni kněží přítomni v chórových lavicích v presbytáři. Víme, že nejednou posilovali figurální hudbu externí hudebníci, zejména studenti, ale to je vše. Prameny většinou počty a jména hudebníků zcela opomíjejí. Proto je stanovení obsazovací praxe velmi obtížné.

Žebravé řády, jako byli františkáni, kapucíni a dominikáni, většinou vlastní figurální hudebníky neměly a na velké svátky si je zvaly z jiných kostelů. Figurální hudbu však někdy s nadšením pěstovaly i přes odpor vizitátorů také některé ženské řády. Na Moravě to byly např. dominikánky v Brně,⁹⁷ zejména však cistercičky na Starém Brně. Mezi sestrami bývalo 15–18 hudebnic, z nichž některé ovládaly hru až na čtyři nástroje. Také

92 VOGT, Mauritius. *Conclave magnae artis musicae*. Praage, 1719, s. 7. V tomto smyslu píše o sboru i WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* 1732, s. 53. Zatímco JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* vysvětluje tento pojem poněkud zmateně.

93 SEHNAL, Jiří. Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1739, s. 203.

94 *Ab Illmo et R. D. comite Liechtenstein*. Tohoto hraběte se nám nepodařilo identifikovat.

95 Deník kanonie premonstrátského kláštera v Klášterním Hradisku, 1724. MZAB, fond E 55 Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 213, sign. II 15, kart. č. 4.

96 Označení 6. se patrně vztahovalo k číslování Caldarových mší v klášterním hudebním archivu.

97 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně. *Věstník České Akademie věd a umění*, 1943, roč. 52, č. 1, s. 15–18.

vokální sbor byl dobře obsazený. Např. v roce 1755 zpívaly tři sestry diskant, dvě alt, jedna tenor a tři bas (!).⁹⁸

Figurální hudbu musel vždy někdo řídit. Tam, kde na ni kostel měl prostředky, se setkáváme s dvěma oddělenými funkcemi – ředitelem kůru (kapelníkem) a varhaníkem. Nouzové, dnes často obvyklé řešení spojit obě funkce v jednu, v minulosti ani nebylo možné. Většina varhan měla hrací stůl vestavěný do zadní nebo prospektové strany korpusu. V prvním případě varhaník na zpěváky neviděl, v druhém případě byl k nim otočen zády. Kapelník musel řídit celý soubor buď viditelně, nebo akusticky. Nejstarší zmínka o řízení sboru pochází z děkanské matriky v Uničově z roku 1673, kde čteme: „Stříbrná hůlka, kterou používá školní rektor při řízení sboru.“⁹⁹ Z 18. století se dochovala četná vyobrazení andělských koncertů na freskách, na kterých hudbu řídí anděl držící v pravé ruce svazek not, podobně jako je tomu na slavné rytině skladatele Františka Xavera Richtera jako kapelníka dómu ve Štrasburku. Dirigování svazkem not je znázorněno také na olejomalbě Viktorina Ignáce Raaba *Svatba v Káni galilejské* (1750–1753).

Kapelník tedy musel mít dobrý sluch a dobrou hudební paměť. Není známo, že by při dirigování používal partituru. Tištěné i rukopisné skladby ze 17. a 18. století jsou dochovány v hlasech bez partitury. Pojem partitura byl totiž používán teoretiky, jako byli Prininger, Poglietti, Georg Muffat a Gugl, pouze jako jiný název pro generální bas. Několik skladeb v lichtenštejnské sbírce v Kroměříži obsahuje generální bas ve dvou a třech exemplářích, přičemž jeden z nich je označen poznámkou *M. D. C. (Maestro di Cappella)* nebo slovy *Basso per la batuta*. V některých generálbasových partech se dokonce setkáváme s poznámkami o nástupu sólových hlasů nebo tutti.¹⁰⁰ Z čeho řídil kapelník hudbu, jestliže před sebou neměl ani generálbasový part?

Uvedené příklady v každém případě dokazují, že základní obsazení figurální hudby v 18. století bylo až do josefínských reforem sólové nebo v nejlepším případě komorní. S tím souvisí otázka dynamiky. Pro staré hudební rukopisy 17. a 18. století je příznačné, že obsahují minimum dynamických znamének. V případě piana se vesměs jednalo o echo. Klávesové nástroje neměly možnost dynamického odstínění a dynamika dechových nástrojů měla určitou hranici, pod kterou nebylo možno jít. Dynamické rozdíly byly možné jen u lidských hlasů a u smyčcových nástrojů. Přesto až na výjimky nebyla ani u nich dynamika v partech propracována. Bylo to však logické, protože hudebníci, zejména zpěváci, byli partneři zpívajícího celebranta, a tím tedy součástí liturgie. Rozhodující bylo, aby je bylo řádně slyšet a bylo jim rozumět. Proto byl při přijímání zpěváků brán ohled

98 HURT, Rudolf. Hudba u starobrněnských cisterciáků. *Opus musicum*, 1974, roč. 6, č. 7, s. 249–251. SEHNAL, Jiří. Schicksale klösterlicher Musiksammlungen in Mähren. *Ordensnachrichten*, 2011, roč. 50, č. 4, s. 40–41.

99 „Virgula argentea, qua scholae rector utitur chorum dirigens.“ SEHNAL, Jiří. Jak se v Uničově v 17. století taktovalo. *Zprávy VÚO v Olomouci*, 1963, č. 114, s. 14–15.

100 SEHNAL, Jiří. Partitura v 17. století na Moravě. *Sborník JAMU*, 1972, roč. 6, s. 81–92. K interpretaci staré hudby viz tamtéž, s. 82–83.

zejména na sílu jejich hlasu.¹⁰¹ I když pohled na provozovací realitu chrámové hudby v 17. a 18. století na Moravě může vyvolat určité rozčarování, musíme se s ním smířit. Ostatně odlišná situace nepanovala ani v Čechách.¹⁰²

REPERTOÁR

Spolehlivým východiskem pro poznání repertoáru nemohou být jen hudební sbírky, ale spíše staré inventáře a seznamy. Hudebniny ve starých sbírkách neposkytují úplný přehled repertoáru před rokem 1784, protože obsahují jen to, co z něho zbylo. Část hudebnin se totiž buď ztratila, nebo byla v minulosti ze sbírek vyřazena.

Dochované hudební památky dokazují, že figurální hudba u nás plynule navázala na renesanční tradici, ale již v první čtvrtině 17. století si rychle osvojovala prvky italského *stile nuovo*. Nástroje, hrající do té doby paralelně s vokálními hlasy (*colla parte*), se pomalu začínaly osamostatňovat, ale rozhodující roli ve figurální hudbě však stále hrály vokální hlasy. Zásadní novinkou byly po polovině 17. století vokální party s rozvinutou virtuositou a nový způsob hudebního vyjádření, který kladl důraz na emoce. Figurální mši si od té doby nedokážeme představit bez dramatismu v *Credo* od slov *et incarnatus* až po *et resurrexit* a bez dynamického a harmonického kontrastu mezi *vivos et mortuos*. Počátky tohoto jevu nelze hledat jen v opeře, ale již v duchovních cvičeních sv. Ignáce z Loyoly (1548), který rozpoznal moc, jakou mají smysly a představivost na duši člověka.¹⁰³ Proto kladl důraz na to, aby se účastník exercicií vžil do biblického děje s představou barev, pohybů, zvuků, vůní a dalších smyslových vjemů. V 18. století byl vliv opery v kostele přijímán jako přirozený, teprve po polovině tohoto století začal být vnímán jako prvek světský.

Zdá se, že před Bílou Horou nebylo na Moravě běžné provádět ordinarium figurálně. Před Bílou Horou a v druhé čtvrtině 17. století převládal ještě renesanční repertoár, charakterizovaný v letech 1584–1602 u sv. Mořice v Olomouci jmény Morales, Handl, Lasso, Sales, Regnart, Kerle, promísený protestantskými autory, jako byli Hieronymus Praetorius,

101 SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, s. 65.

102 Viz SEHNAL, Jiří. *Besetzung der Kirchenmusik in den böhmischen Ländern im 17. und 18. Jahrhundert*. In: GRUBER, Herold R., ed. *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik des 16.–18. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa*. Bratislava: Music Forum, 2013, s. 124–132.

103 FÜLÖP-MILLER, René. *Macht und Geheimnis der Jesuiten*. Berlin: Th. Knaur Nachf., 1929, s. 20–34. Exaltovaný výraz, pro baroko tak typický, nelze vysvětlovat jen rétorickými figurami. Rétorické figury zdaleka nepostihovaly všechno, co tvořilo barokní hudební výraz, ale byly to jen některé z jeho používaných prostředků.

Demantius, Knöfl.¹⁰⁴ Podobné soužití katolických a protestantských autorů se na katolických kůrech udrželo až do konce třicetileté války.¹⁰⁵ Dokonce ještě Pavel Vejvanovský prováděl v Kroměříži v šedesátých letech mše od protestantů Capricorna a Hammer-schmidta. Koncertantní styl pro malý počet sólových hlasů s generálním basem se poprvé objevil roku 1614 v Příboře v duchovních koncertech Giacoma Finettiho.¹⁰⁶ Mezi skladbami italských autorů ve službách kardinála Ditrichštejna, jako byli Alouisi, Cocchi, a ve sborníku *Flores verni* z roku 1629 pro chlapecký seminář hraběte Michala Adolfa Althana v Oslavanech byly mše zastoupeny jen nepatrně.¹⁰⁷ Skladby nového stylu rychle přibývaly nejen v Příboře (1637), ale na dalších kůrech, jako byly Nový Jičín (1630),¹⁰⁸ Moravská Třebová (1644), Kroměříž (1659), Litovel (1671)¹⁰⁹ a Branná (1699).¹¹⁰

Pro druhou polovinu 17. století máme dochovány dva inventáře, které již cele reprezentují dobu svého vzniku, přesněji řečeno druhou polovinu 17. století. První je inventář sbírky biskupa Karla II. Liechtenštejna-Castelcornu z roku 1695,¹¹¹ druhý je inventář tovačovské kapely z roku 1699.¹¹² K autorům z první poloviny 17. století (Cocchi, Grandi, Mielczewski, Rigatti ad.) jsme nepřihlíželi, protože figurální mše od nich nemáme doloženy. Nejvíce figurálních mší se k nám dostávalo z Vídně (Bertali, Sances, Schmelzer), Salcburku (Biber a Hofer) a Vratislavi (Kosdras). Z českých zemí pocházeli jen Brückner, Melcelius, Michna a Vejvanovský. Někteří autoři, jako jsou Götz, Kern, Libertini a Mage-ra, jsou obtížně identifikovatelní. Zatímco v první polovině 17. století se na Moravu dostávaly převážně tištěné skladby italských autorů, v druhé polovině století šlo spíše o opisy děl ve Vídni a v Rakousku působících autorů.

Pro základní orientaci uvádíme jména skladatelů, jejichž mše jsou na Moravě doloženy v druhé polovině 17. století. Za jmény doplňujeme jejich životní data, abychom usnadnili jejich stylové zařazení. Protože podobných seznamů bude v naší práci více, chceme upozornit čtenáře, že nám nešlo o úplný výčet všech známých jmen, ale jen o jména, která

104 SEHNAL, Jiří. Die Musik in Mähren gegen Ende des 16. Jahrhunderts und Jacobus Gallus. In: CVETKO, Dragotin, POKORN, Danilo, eds. *Gallus Carniolus in Evropska renesansa*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1991, s. 33–41.

105 Viz např. inventáře z Příbora (1614), Nového Jičína (1630) a z Moravské Třebové (1644).

106 SEHNAL, Jiří. Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. století. *Časopis Moravského musea*, 1975, roč. 60, s. 159–163.

107 SEHNAL, Jiří. Italští hudebníci na Moravě v první polovině 17. století. *Jižní Morava*, 2005, roč. 41, sv. 44, s. 92–93.

108 MAŇAS, Vladimír. Inventář hudebnin farního kostela v Novém Jičíně z roku 1630. *Musicologica Brunensia*, 2012, roč. 47, č. 2, s. 73–77.

109 SEHNAL, Jiří. Das älteste Musikalieninventar Mährens. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1965, roč. 7, s. 139–148.

110 SEHNAL, Jiří. A music inventory of a church in Moravská Třebová from the end of the Thirty Years' War, s. 75–76.

111 SEHNAL, Jiří, PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Caroli de Liechtenstein Castelcornu episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*.

112 RACEK, Jan. Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století, s. 45–68.

jsme v dané epoše považovali za nejdůležitější. Zejména v 19. a 20. století by bylo možno uvést autorů více, ale naše seznamy nechtějí nahrazovat hudební slovník:

Carlo Abbate (zemř. 1675),
Philipp Jacob Baudrexel (1627–1691),
Antonio Bertali (1605–1669),
Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704),
Heinrich Brückner (2. polovina 17. stol.),
Giacomo Carissimi (1605–1674),
Janez Krstnik Dolar (1635–1673),
Vincent Fux (ca 1606–1659),
Alessandro Grandi (1575–1630),
Andreas Hofer (ca 1629–1684),
Vendelin Hueber (1615–1679),
Johann Caspar Kerll (1627–1693),
Andreas Kern (2. polovina 17. stol.),

Maxymilian Franciszek Kosdras (1625–po 1669),
Giacomo Francesco Libertini (2. polovina 17. stol.),
Bartolomeo Magera, Alberik Mazák (1609–1661),
Jiří Melcelius (1624–1693),
Adam Michna z Otradovic (ca 1600–1676),
Giovanni Antonio Rigatti (1615–1649),
Philipp Jakob Rittler (ca 1637–1690),
Giovanni Felice Sances (ca 1600–1679),
Johann Heinrich Schmelzer (ca 1620–1680),
Giovanni Valentini (1582–1649),
Pavel Vejvanovský (ca 1639–1693),
Pietro Andrea Ziani (1616–1684).

Vedle nich bylo na repertoáru mnoho mší anonymních.

Uvedený repertoár se zdá být poměrně chudý – bylo tomu skutečně tak. Výše uvedená jména se pravděpodobně udržela na repertoáru ještě na počátku 18. století, ale již v jeho první třetině přibýlo kostelů, ve kterých se konaly figurální mše. Jejich repertoár se pochopitelně měnil, protože se přizpůsoboval měnícímu se dobovému stylu. Poněvadž z let 1700–1783 máme více informací, můžeme uvést větší počet skladatelských jmen. Uvádíme však jen jména skladatelů, od nichž jsou na Moravě doloženy mše:

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809),
Benedikt Anton Aufschneider (1665–1742),
Giovanni Batista Bassani (1657–1716),
Ignaz [Anton Lucas Beer] (ca 1700–1758),
Johann Ignaz Beyer (1. polovina 18. stol.),
Johann Nep. Boog (ca 1724–1764),
František Xaver Brixl (1732–1771),
Johann Brixides (1712–1772),
Antonio Caldara (1671–1736),
Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799),
Georg Donberger (1709–1768),
Carl Joseph Einwald (ca 1679–1763),

Johann Joseph Fux (1659/1660–1741),
Pregrino Gravani (1732–1815),
Václav Gurecký (1705–1743),
Maurus Haberhauer (1746–1799),
Joseph Haydn (1732–1809),
Michael Haydn (1737–1806),
Leopold Hofmann (1738–1793),
Ignaz Holzbauer (1711–1783),
Amandus Ivanschitz (1727–1762),
Václav Gunther Jakob (1685–1734),
Josephus a s. Elisabetha, Václav Kalous (1715–1786),
Joseph Raymund Keller (1705–1774),

Benedikt Klima (1701–1748),
 Johann Baptist Lasser (1751–1805),
 Anton Laube (1718–1784),
 Karel Loos (ca 1724–1772),
 Paulus (Josef) Marek (1748–1806),
 Franz Karl Müller (1729–1803),
 Anton Neumann (1725?–1776),
 Johann Lohelius Oehlschlägel (1724–1788),
 Matthias Oetl (ca 1674–1725),
 Joseph Puschmann (1738–1794),
 Johann Georg Reinhard (1676–1742),
 Georg Reutter (1708–1772),
 Matouš Benedikt Rutka (1746–1824),
 Jan Antonín Sedláček (1729–1805),

Johann Adam Scheibl (1710–1773),
 Ägidius Schenk (1719–1780),
 Ferdinand Schmidt (1693–1756),
 Josef Schreier (1718–?),
 Matěj Sojka (1740–1817),
 Christoph Sonnleithner (1734–1786),
 Bernard Strauhal (1738–1813),
 František Ignác Antonín Tůma (1704–1774),
 Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813),
 Florián Wrastil (1717–1758),
 Johann Georg Zechner (1716–1778),
 Marc' Antonio Ziani (ca 1653–1715).
 Anton Zimmermann (1741–1781)

Většině jmenovaných autorů je společné, že žili a tvořili v době před josefínskými reformami. Jen s málokterými z nich se budeme setkávat po roce 1790. Na Moravě nadále převládal rakouský repertoár, nejen vídeňských dvorních kapel, ale také vídeňských kostelů a rakouských klášterů. Z Italů byli zastoupeni zejména autoři, kteří působili ve dvorní kapele. Více se projevil vliv Prahy (Brix, Jacob, Laube, Oehlschlägel), ale marně bychom tu hledali Richtra, Zacha, Zelenku a další skladatele, kteří odešli do Saska nebo do západního Německa. Charakteristické je, že všechny mše jsou dochovány v opisech, nikoliv v tištěné podobě. Snad proto, že tisky byly poměrně drahé, bylo výhodnější hudebniny opisovat. Z tisků jsou na Moravě doloženy jen skladby Isfrieda Keisera (1712–1770) a Valentina Rathgebera (1682–1750).

Figurální mše i opery tehdy psali stejní skladatelé. Ačkoli dodržovali určité tradiční zvyklosti chrámové hudby, užívali v kostele téměř stejné výrazové prostředky jako v opeře. Za divadelní styl byli církevními představiteli občas káráni, ale příliš na to nedbali. Operním vlivům podlehli i skladatelé duchovních řádů, kteří osobní zkušenost s operou neměli. Vedle toho byla opera v 18. století přístupná jen omezenému okruhu publika, navíc v poměrně krátkém časovém úseku v Jaroměřicích nad Rokytnou (1722–1750), v Holešově (1733–1739), v Kroměříži a ve Vyškově (1727–1737) a v Brně (1733–1740). Chrámová hudba byla jejími prvky prostoupena tak silně, že se stala hlavní propagátorkou operního stylu mezi širokými vrstvami obyvatelstva.

MÍSTA NA MORAVĚ, KDE KDE SE PŘED ROKEM 1784 PROVÁDĚLY FIGURÁLNÍ MŠE

Nejspolehlivějším svědectvím o provádění figurálních mší jsou dochované hudebniny nebo jejich seznamy. Tam, kde se tyto prameny nezachovaly, lze na figurální hudbu soudit z nástrojů uváděných v inventářích a kostelních účtech. Pouhá přítomnost trumpet a tympánů nepředstavuje důkaz o provádění figurálních mší, protože tyto nástroje nacházíme i v malých venkovských kostelech. Intrády na začátku a na konci mše nebo při pozdvihování se hrály i tam, kde se figurální mše nekonalý. Obliba trumpet v kostelech byla od poloviny 17. století až do konce 19. století s výjimkou cyrilsky orientovaných kůrů všeobecná a byl v ní spatřován pravý výraz úcty k Bohu. Neznámý kronikář při popisu oslav korunovace milostného obrazu Panny Marie na Svatém Kopečku roku 1732 o trubačích napsal: „Tympány a trouby bez přestání doprovázely (procesí z Olomouce) a svými radostnými tóny podněcovaly nitro a duši k hlubokým citům a zbožnému jásotu.“¹¹³ Není divu, že zákaz trumpet a tympánů, vyhlášený roku 1750 papežem Benediktem XIV. a realizovaný Marií Terezií až roku 1754, byl všeobecně přijat s nevolí a udržel se jen do šedesátých let.

Hlavními pěstiteli figurální hudby byly řádové instituce, které současně vychovávaly potřebné hudebníky. Např. Robert Münster odhaduje, že v 70 opatstvích Bavorska získalo hudební vzdělání od 17. století do sekularizace v roce 1803 na 17 500 hudebníků.¹¹⁴ Podobnou roli plnily na Moravě vedle škol piaristů a jezuitů kláštery benediktinů, premonstrátů a cisterciáků. Zatím se neodvažujeme odhadnout, kolik hudebníků v nich bylo vychováno. Pouze o piaristickém semináři v Kroměříži víme, že od roku 1708 do roku 1807 vychoval na 315 hudebníků.¹¹⁵ V tomto případě však musíme vzít v úvahu, že piaristická kolej v Kroměříži byla zvláště zaměřená na hudební vzdělávání.

Figurální mši nepěstovaly žebравé řády, jako byli dominikáni, františkáni, kapucíni a velká část ženských řádů, protože neměly prostředky na udržování hudebníků a jejich liturgie to ani nepožadovala. Tyto řády si k oslavě svátků svých světců zvaly hudebníky jiných řádů a kostelů. Františkáni (nikoliv minorité) na Moravě pěstovali vedle obligátního

113 *Enthronisticum Parthenium* 13. 9. Arcibiskupství olomoucké – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, Knihovna arcibiskupského zámku, sign. H/a IV 2. „Všeobecné dojetí a povznesení lidu“ při oslavách svatořečení Jakoba de Marchia a Francesca Solaniho v roce 1727 zvukem trumpet a tympánů oceňovali dokonce i jinak hudebně zdrženliví františkáni. Viz *Protocolum Conventus Cremsiriensis* [...] [annus 1727]. MZAB, fond E 21 Františkáni Dačice, inv. č. 5, kart. č. 5, fol. 117–118.

114 MÜNSTER, Robert. Der Klostersturm in Bayern und seine Auswirkungen auf das Musikleben. In: CRUSIUS, Irene, ed. *Zur Säkularisation geistlicher Institutionen im 16. und im 18. / 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, s. 140.

115 BOMBERA, Jan. Pěvecký seminář v Kroměříži. *Studie Muzea Kroměřížska*, 1989, roč. 1989, s. 52–73; SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001, s. 73.

gregoriánského chorálu jednohlasé mensurální mše s doprovodem varhan.¹¹⁶ Tomuto zjednodušenému stylu přizpůsobovali i figurální skladby jiných skladatelů.¹¹⁷ Je možné, že se ještě v první polovině 17. století vyskytovaly výjimky z tohoto pravidla, ale dochované hudební památky dokazují, že františkáni v Čechách a na Moravě tento jednoduchý hudební styl dodržovali.

Zvláštní skupinu mezi kostely tvořily poutní kostely. Bylo obecným zvykem, že figurální mše tam prováděli hudebníci, které si přiváděla některá procesí z míst svého působitě. Poutní provoz v poutních kostelech byl vždy závislý na roční době, a proto se tam nemohly konat figurální mše každou neděli. Na některých poutních místech se setkáváme s fundovanými diskantisty, kteří měli za úkol předzpěvovat nebo samostatně zpívat Loretánskou litanii. Tak tomu bylo např. na Svatém Kopečku, kde byl vydržován varhaník a diskantisté. Protože Svatý Kopeček byl pobočkou kláštera premonstrátů na Hradisku, chodívali tam někdy hrát a zpívat hudebníci kláštera. Také v kostele Jména Panny Marie ve Křtinách, spravovaném premonstráty, působili v letech 1764–1779 vedle varhaníka a učitele v jedné osobě diskantisté. Varhaník zde však dostával od roku 1755 příplatek na struny a v roce 1777 byly přikoupeny trumpety a tympány, což by naznačovalo, že se tu počítalo i s figurální hudbou.¹¹⁸ Kostel Zvěstování Panny Marie v Tuřanech spravovali brněnští jezuité, kteří zde vydržovali kantora. Jeho hlavní povinností bylo při všech obřadech a procesích „chrámu v muzice pilně a volně sloužiti“.¹¹⁹ Vedle toho měl udržovat v pořádku svěcené *partes neb zpěvy a Instrumenta Musicalia*.¹²⁰ O jiných placených hudebnících stejně jako ve Křtinách tu však není zmínka.

Slavným poutním místem bývala též loreta u kapucínů v Mikulově. Kardinál Ditrichštejn při ní založil roku 1625 zvláštní pěvecký seminář, který zpočátku čítal devět (později 12 i více) chlapců. Jejich úkolem bylo vedle litaní a různých modliteb provádět v loretě i větší figurální hudbu.¹²¹ Když loreta roku 1784 vyhořela a kapucíni z Mikulova odešli, poutě skončily.

Jinak tomu bylo v kostele Nanebevzetí Panny Marie na Svatém Hostýně. Hrabě František Antonín Rottal zde dal roku 1747 vybudovat kostel obrovských rozměrů, ačkoli místo leželo poměrně vysoko, a z tohoto důvodu bylo nesnadno dostupné. V ještě nedostavěném

116 SEHNAL, Jiří. Hudba u františkánů české provincie v 17. a 18. století. *Časopis moravského muzea*, 1993, roč. 78, s. 217–238.

117 KAČIC, Ladislav. Harmonia unisona – franziskanische Bearbeitungen der Figuralmusik des 17. und 19. Jahrhunderts. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst: Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*, s. 197, 217–234.

118 Kniha kostelních účtů (*Ratiocinia Ecclesiae Kyrítainensis*) 1755–1798. ABDR, fond Farní úřad Křtiny, inv. č. 15, kn. 9.

119 Služební smlouvy s kantorem v Tuřanech (*Cedule Kantora Turžanskýho*) z roku 1715. MZAB, fond E 25 Jezuité Brno, inv. č. 1390, sign. 96 JJ, kart. č. 24.

120 Tamtéž.

121 BRÁZDOVÁ, Lucie. *Hudba a kardinál Dietrichstein 1599–1636*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 105–112.

kostele roku 1745¹²² stály menší varhany, které byly před likvidací kostela roku 1787 předány do kostela v Bilavsku.¹²³ Údaje o jejich velikosti se různí. Jedny prameny se zmiňují o nástroji I/6, zatímco druhé uvádějí, že se jednalo o nástroj I/10. Tuto zprávu přináší ve své kronice varhanář Jan Neusser, který opravoval varhany v Bilavsku v roce 1839.¹²⁴ Dnes už nelze rozhodnout, který údaj je správný. Od roku 1760 tu byl z nadace hraběte Františka Antonína Rottala vydržován také učitel (*rector scholae*) z Rusavy, jehož povinností bylo před každou nedělí a svátkem zpívat Loretánskou litanii. Při likvidaci kostela roku 1787 tu byly nalezeny ještě čtvery housle, violoncello, čtyři trumpety, dvoje tympány, čtyři pulty, party jedné mše a dvou offertorií.¹²⁵

Figurální hudba kvetla od šedesátých let 18. století také v monumentálním kostele Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou, který plnil funkci kostela poutního i farního. Vedle rektora a ředitele kůru v jedné osobě zde byli vydržováni dva diskantisté a čtyři adstanti (pomocníci). Slavná éra hudby v Dubu byla určitě narušena josefinskými reformami, ale koncem století se rychle obnovila. V roce 1800 kostel v Dubu vlastnil vedle velkých varhan 21 hudebních nástrojů.¹²⁶

Pozoruhodným poutním místem byla Kalvárie v Jaroměřicích u Jevíčka. Svobodný pán František Michal Šubír z Chobyně (1682–1738) zde založil pravděpodobně roku 1724 hudební fundaci pro 12 hudebníků choralistů. Choralisté měli být vzděláváni ve vokální a instrumentální hudbě a provádět denně při poslední mši v 10 nebo v 11 hodin figurální mši.¹²⁷ V roce 1782 zde byly varhany I/8, přenosný positiv a obdivuhodně vysoký počet hudebních nástrojů: dva violony, dvě cella, šestery housle, dvě violy, dva měděné kotle, čtyři norimberské trumpety s praporci a čtyři nástrčky, dvě trumpety v D s praporci, dva staré trombony, dva páry starých lesních rohů, fagot, dva nové hoboje, skříň na noty.¹²⁸ Takový počet a výběr nástrojů je nepochybným důkazem o tom, že se zde konaly figurální mše. Z uvedených příkladů vidíme, že se poměry v poutních kostelech lišily případ od případu.

Poutních kostelů a kaplí, které se velikostí podobaly spíše kostelu, bylo před josefinskými reformami mnohem více. Jen namátkou uvedme kostel Panny Marie v Branné (zbořen 1790), kostel Povýšení sv. Kříže na Cvilíně u Krnova, kostel Panny Marie Pomocné na Uhlířském vrchu u Bruntálu, kostel Navštívení Panny Marie v Zašové, kostel sv. Anny v Žarošicích, kaple sv. Antonína Paduánského a sv. Floriána u Dolních Kounic, kaple

122 Dne 23. 5. 1746 žádal bystrický farář Josef Ambrož Albert o souhlas nechat vymalovat dosud nepozlacené varhany. ZA Opava, pob. Olomouc, fond Arcibiskupská konsistoř Olomouc (ACO), sign. G 1, kart. 4730, Svatý Hostýn.

123 Inventář kostela z 30. 8. 1787. MZAB, fond F 145 Velkostatek Bystřice pod Hostýnem, inv. č. 122/6, kart. č. 124.

124 SEHNAL, Jiří. Život a dílo novojičínského varhanáře Jana Neussera (1807–1878). *Časopis Moravského musea*, 1973, roč. 58, s. 174.

125 MZAB, fond F 145 Velkostatek Bystřice pod Hostýnem, inv. č. 122/6, kart. č. 124.

126 STRAKOVÁ, Theodora. K hudební minulosti Dubu u Olomouce. *Časopis Moravského musea*, 1968–1969, roč. 53–54, s. 5–29.

127 *Analecta Montis*. Farní úřad Jaroměřice u Jevíčka. Od roku 1998 nezvěstné.

128 Inventář hudebních nástrojů při Kalvárii. Státní okresní archiv (dále jen SOKA) Svitavy se sídlem v Litomyšli, fond Farní úřad Jaroměřice, inv. č. 184, kart. č. 3.

sv. Floriána u Moravského Krumlova a další. Ve většině těchto objektů prováděli hudbu zpěváci a hudebníci, které si přiváděla jednotlivá procesí. Hlavní úlohu v hudbě měl lidový zpěv, ale uplatnila se tu i figurální hudba. Podrobná studie o tom dosud neexistuje. Pravidelný duchovní a hudební provoz byl zajištěn pouze v některých poutních místech, jako např. na Cvilíně a v kostele Panny Marie ve Vápence u Frýdku. Ve Vápence postavil v roce 1763 Josef Šebestián Staudinger své největší varhany II/30 a vzpomínku z dětství na tuto svatyni zvětšil Leoš Janáček v půvabné skladbičce *Frydecká Panna Maria* v klavírním cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Zákaz poutí a bezohledné pustošení některých poutních kostelů muselo v dosud zbožném lidu na jedné straně vzbudit odpor, na druhé straně přispět k náboženskému zvlažnění.

Hlavními místy pravidelného pěstování figurálních mší byly farní kostely ve městech, výjimečně na vesnicích. Zdá se, že kostelů s figurální hudbou v diecézních kostelech přibývalo nejen v první polovině 18. století, ale i po slezských válkách. Je to zatím jen hypotéza, která vychází z neúplně dochovaných pramenů.

Základním pramenem jsou kostelní účty, ze kterých je patrné, kolik a jakých hudebních nástrojů bylo pro kůr zakoupeno. Kostelní účty ze 17. století se dochovaly jen výjimečně. Převážná část kostelních účtů pochází až z doby po polovině 18. století nebo až ze sedmdesátých let. Zde by bylo možno namítnout, že účty a inventáře nevystihují celkový počet instrumentalistů, protože někteří hráči měli své vlastní nástroje. Tato námitka má určité oprávnění, ale pramenná základna neobsahuje žádné náznaky, podle kterých si hudebníci nosili na kůr vlastní nástroje. Spíše se občas setkáváme se stížnostmi na to, že si hudebníci vypůjčovali kostelní nástroje pro potřeby světské hudby. Je třeba vzít také v úvahu, že cenově byly v 18. století dostupné nejspíše housle, byť zřejmě v podprůměrné kvalitě, zatímco ostatní nástroje byly dražší.¹²⁹

Významným pramenem jsou roční výdaje za struny. Ze spotřeby strun v daném roce lze částečně odvodit rozsah figurální hudby. Strun se v 18. století spotřebovalo asi více než dnes, protože byly střešovité a někdy praskaly. Je také možné, že když praskla struna během provedení, bylo snazší vzít si jiné naladěné housle než napínat strunu novou. Výdaje na struny činily v kostelech minimálně 1 nebo 2 zl. ročně, u významnějších kostelů až 4, 6 nebo 8 zl. ročně, ojediněle ještě více.

Jen výjimečně se můžeme opřít o informace z jiných pramenů. Jako příklad uveďme stížnost pouzdřanského kuráta (kapucína?) Matthaea Heintricha knížeti Karlu Maxmiliánovi Ditrichštejnovi z 6. prosince 1742 na to, že má v Pouzdřanech a Uherčicích vynikajícího učitele, který však chce nyní odejít, protože po tom, co byl v Uherčicích ustanoven nový samostatný učitel, přišel o velkou část svých příjmů. Pouzdřanští mu napřed slíbili, že mu budou ztrátu sami hradit, ale již rok a půl mu z jakési zatvrzelé zášti nic nedali.

129 Cena houslí se pohybovala v 18. století od 2 zl. do 5 zl. Housle z Cremony stály roku 1790 dokonce 14 zl. Violoncello (basetla) stálo 8–10 zl. Violon stál roku 1645 jen 3 zl. 30 kr., ale v 18. století již 8–21 zl. Trumpeta stála nejčastěji 3–4 zl., výjimečně až 8 zl. Lesní rohy přišly na 9–16 zl. Pár tympanů stál v roce 1682 18 zl.

Zmíněný učitel¹³⁰ zavedl v Pouzdřanech výbornou figurální hudbu (1718?), zatímco dříve se bez ohledu na význam svátku jen hrálo na varhany za zpěvu kantora. Nyní figurální hudba, kterou by Pouzdřanům mohla závidět mnohá městečka (*civitatula*), zcela ustala a učitel chtěl odejít. Heinrich prosil knížete, aby svým rozhodnutím donutil obec k placení, jinak figurální hudba v Pouzdřanech „kvůli několika idiotům“¹³¹ zanikne. Mohly by se vyhodit hudební nástroje, které stály kostel i kuráta velké peníze. Stejný osud by postihl i hudební party pro různé církevní doby, které byly koupeny nebo opsány z kůrů mnoha vzdálených lokalit.¹³² Jak kníže Heinrichovu žádost vyřešil, nevíme.

Pravdivost kurátových slov o figurální hudbě v Pouzdřanech potvrzují i kostelní účty. Roku 1742 měl kostel jen positiv, trumpety a tympány. Varhany I/9 tu postavil až roku 1754 František Ignác Sieber. V roce 1757 byly koupeny čtyři nové trumpety, roku 1772 dvoje nové housle a opraveny staré, roku 1777 koupena stará, ale použitelná baseta, čtyři nákrůžky (o celý tón) na trumpety, dva nátrubky na lesní rohy a na trumpety a dva nové smyčce.¹³³ Na struny dostával učitel 1 zl. ročně, od roku 1767 2 zl. a hudebníkům se dávalo 12 mázů (ca 18 l) vína ročně. To jsou tedy údaje o jedné malé lokalitě, ze kterých si má hudební historik s pomocí fantazie vytvořit celkový obraz.

V roce 1996 byly publikovány údaje o nástrojovém vybavení kůrů diecézních kostelů v 17. a 18. století na Moravě.¹³⁴ Tyto údaje bylo třeba revidovat. Uvádíme proto opravený a zpřesněný abecední seznam míst, kde je doloženo pěstování figurální hudby před rokem 1784. Jsme si vědomi toho, že tyto údaje nejsou přesné ani úplné a že je může další výzkum doplnit. Názvy kostelů, ze kterých se dochovaly figurální skladby z doby před rokem 1784, jsou označeny tučně. Často je ve sbírce většina not mladších a z 18. století pochází jen zlomek skladeb, jako je tomu např. v Prostějově. Nepřekvapuje ani, že se v některých sbírkách setkáme s hudebninami pocházejícími z jiných lokalit:

Andělská Hora

Bílovec

Blansko

Blížkovice¹³⁵

Boskovice

130 Kurát jeho jméno neuvedl. Podle zjištění dr. Petra Hlaváčka byl od roku 1731 do roku 1745 v Pouzdřanech kantorem Ignaz Franz Starcker, v Uherčicích v letech 1744–1760 Leopold Hirsch. Je tedy obtížné říci, o koho se jednalo.

131 MZAB, fond F 18 Hlavní registratura Ditrichštejnů Mikulov, kart. 1119, inv. č. 7169.

132 Tamtéž.

133 *Rayttung bey dem [...] Gottes Haus s. Nicolai [...] in Markt Pausramb*. ABDR, fond Biskupská konsistoř Brno, inv. č. 2997, kart. 803.

134 SEHNAL, Jiří. Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 1996, roč. 33, č. 2, s. 159–172.

135 MALÝ, František. Blížkovická hudební sbírka. *Časopis Moravského muzea*, 1985, roč. 70, s. 201–210.

Branná¹³⁶

Brno: farní kostel sv. Jakuba¹³⁷

kolegiátní kostel sv. Petra a Pavla na Petrově¹³⁸

augustiniani eremité – kostel sv. Tomáše

cisterciáčky – kostel Nanebevzetí Panny Marie (Staré Brno)¹³⁹

dominikánky – kostel sv. Anny (Staré Brno)¹⁴⁰

jezuité – kostel Nanebevzetí Panny Marie¹⁴¹

milosrdní bratři – kostel sv. Leopolda¹⁴²

minorité – kostel sv. Janů¹⁴³

premonstráti – kostel Nanebevzetí Panny Marie (Zábrdovice)¹⁴⁴

Bruntál

Bzenec

Dolní Dunajovice

Dolní Kounice

Dolní Věstonice

Drahotuše

Drnholec (?)

Dřevohostice

Dvorce

Frenštát pod Radhoštěm

136 SEHNAL, Jiří. A music inventory of a church in Moravská Třebová from the end of the Thirty Years' War, s. 75–76.

137 STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na jakubském kúru v Brně od 2. poloviny 17. do začátku 19. století. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1984, roč. 33–34, č. H19–20, s. 105–112. RATOLÍSTKOVÁ, Michaela, SPÁČILOVÁ, Jana, The music collection of the Brno St. James regenschori Matthaeus Rusmann and its inventory from 1763. *Musicologica Brunensia*, 2018, roč. 53, č. 2, s. 201–219. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/138966>.

138 STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 17. až 18. století, s. 101–116. STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 18. a 19. století. *Časopis Moravského musea*, 1985, roč. 70, s. 18–193.

139 HURT, Rudolf. Hudba u starobrněnských cisterciáček. *Opus musicum*, 1974, roč. 6, č. 7, s. 248–251. SEHNAL, Jiří. Die Stark-Orgeln der Zisterzienserinnen zu Altbrunn. *Ars Organi*, 2010, roč. 58, s. 221–227. 10 skladeb se dochovalo v augustiniánské sbírce ze Starého Brna. ŠTĚDRŮ, Bohumír. Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně, s. 7, 15–16.

140 ŠTĚDRŮ, Bohumír. Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně, s. 7.

141 Jen dvě skladby z let 1765 a 1767 se dochovaly v hudební sbírce milosrdných bratří (dnes v ODH MZM, sign. A 13.855 a sign. A 42.159) a dvě skladby v hudební sbírce benediktinského kláštera v Rajhradě (ODH MZM, sign. A 12.457 a sign. A 365). Srov. VESELÁ, Irena, ŽŮREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*, s. 86–87.

142 FREEMANOVÁ, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2013, s. 413–617. ISBN 978-80-7050-613-4.

143 Devět skladeb ředitele kúru Lukáše Ignatia Beera (zemřel po roce 1751) se dochovalo v hudebních sbírkách Rajhradu, milosrdných bratří v Brně a u benediktinů v Broumově. SEHNAL, Jiří. Die Musikpraxis bei den Brünnener Minoriten im 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Plaude turba paupercula Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst: Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*, s. 79–80.

144 HURT, Rudolf. Kapitoly z hudební topografie: Brno-Zábrdovice. *Opus musicum*, 1969, roč. 1, č. 7, s. 214–215.

Frýdek
 Fulnek: augustiniáni kanovníci – kostel Nejsvětější Trojice
 Hanušovice
 Hlučín
 Holešov
 Horní Město
 Horní Moštěnice
 Hradec nad Moravicí¹⁴⁵
 Hradisko – premonstráti
 Hranice
 Hulín
 Hustopeče u Brna (?)
 Janov
 Jaroměřice nad Rokytinou?
 Jaroměřice u Jevíčka – Kalvárie
 Jevíčko
 Jihlava: farní kostel sv. Jakuba¹⁴⁶
 jezuité – kostel sv. Ignáce
 minorité – kostel Nanebevzetí Panny Marie
 Jimramov
 Jindřichov ve Slezsku
 Jiříkov
 Jívová
 Kelč
 Kojetín
 Kopřivná
 Koryčany
 Kostelec na Hané
Krnov: minorité – kostel Narození Panny Marie
Kroměříž: farní kostel Nanebevzetí Panny Marie¹⁴⁷
 kolegiátní kostel sv. Mořice¹⁴⁸

145 ZA Opava, pob. Olomouc, fond Arcibiskupská konsistoř Olomouc (ACO), sign. G 1, kart. 4591, Hradec u Opavy.

146 Jedinou dochovanou skladbou z Jihlavy je *Flosculus Majalis* od J. I. F. Vojty z roku 1706, která se dochovala ve sbírce kostela sv. Jakuba v Brně (ODH MZM, sign. A 1.861).

147 BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv z děkanského kostela P. Marie v Kroměříži. *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní otisk], 1931, roč. 44, č. 1–2.

148 BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži. *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní příloha], 1928, roč. 40. BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži (druhý doplněk). *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní otisk], 1935, roč. 48, č. 1–2, s. 1–9. SEHNAL, Jiří, PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Caroli de Liechtenstein Castelforno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*. SPÁČILOVÁ, Jana. Repertoár chrámové hudby v Kroměříži v roce 1731. *Opus musicum*, 2005, roč. 37, č. 3, s. 31–35.

piaristé – kostel sv. Jana Křtitele¹⁴⁹

Kujavy

Kvasice¹⁵⁰

Kyjov

Lipník nad Bečvou

Litovel

Loučná nad Desnou

Městečko Trnávka

Město Libavá

Mikulov: kolegiální kostel sv. Václava

piaristé – kostel sv. Jana Křtitele

Milotice

Místek

Mohelnice

Moravská Třebová

Moravské Budějovice¹⁵¹

Napajedla

Nová Říše: premonstráti – kostel sv. apoštolů Petra a Pavla¹⁵²

Nový Jičín

Olomouc: katedrála sv. Václava¹⁵³

jezuité – kostel Panny Marie Sněžné

augustiniáni kanovníci – kostel Všem svatých

premonstráti – kostel Nanebevzetí Panny Marie (Hradisko)¹⁵⁴

Opava: proboštský kostel Nanebevzetí Panny Marie

minorité – kostel sv. Ducha¹⁵⁵

149 BREITENBACHER, Antonín. *Hudební archiv z bývalé piaristické koleje v Kroměříži*. Kroměříž: vl. nákladem, 1937.

150 STRAKOVÁ, Theodora. Kvasický inventář z r. 1757, s. 137–149. LUKEŠ, Miroslav. Kvasická hudební sbírka: popis a stav pramenné základny, s. 1–4. LUKEŠ, Miroslav. Erhaltenen Musikinstrumente aus der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Kvasice im Hinblick auf museale Sammlungen in Wien und Brünn, s. 253–263.

151 Sbírka se dochovala částečně v Blížkovicích. STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archívních fondech Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně*. Brno: Ústav dějin hudby Moravského musea, 1971, s. 13.

152 SVOBODOVÁ-PALEČKOVÁ, Věra. Hudební sbírka premonstrátů v Nové Říši. *Časopis Moravského musea*, 1951, roč. 35, s. 255–260. Sbírka, zkatologizovaná v MZM, se dnes z nesmyslných důvodů nachází v Nové Říši. Na tematickém katalogu v současné době pracuje v rámci svého disertačního projektu Mgr. Lukáš Pavlica.

153 Skladby hudebníků olomoucké katedrály se dochovaly v různých kostelních sbírkách vesměs mimo Olomouc. SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, s. 102–143.

154 Z obrovské hudební sbírky Hradiska se dochovalo 89 skladeb (Spáčilová jich uvádí 84) v augustiniánské sbírce od sv. Tomáše v Brně. Většina rukopisů je označena poznámkou *Pro choro Sacro Montano* (pro kůr Svatého Kopečku). Je však pravděpodobnější, že šlo o hudebniny kláštera Hradisko, který měl Svatý Kopeček ve své správě. Viz SPÁČILOVÁ, Jana. *Pro choro Sacro Montano*. Hudební sbírka ze Svatého Kopečku u Olomouce (1717–1771). *Acta musicologica*, 2005, roč. 2005, č. 1 [nestr.].

155 Část hudební sbírky je dnes uložena v muzikologickém pracovišti Slezského zemského muzea v Opavě.

jezuitský kostel sv. Vojtěcha¹⁵⁶

Osoblaha

Ostrava: farní kostel sv. Václava

Podivín

Pohořelice

Pohořelice u Zlína

Pouzdrány

Pozořice

Prostějov: farní kostel

klášter milosrdných bratří¹⁵⁷

Přerov

Příbor: farní kostel Narození Panny Marie

piaristický kostel sv. Valentina

Rajhrad: benediktini – kostel sv. Petra a Pavla¹⁵⁸

Rapotín

Rázová

Rýmařov¹⁵⁹

Rýžoviště

Sloup

Sobotín

Staré Město pod Sněžníkem¹⁶⁰

Staré Město u Bruntálu

Strážnice: farní kostel sv. Martina

piaristický kostel Nanebevzetí Panny Marie

-
- 156 Sedmáct rukopisů se dochovalo v lichtenštejnské hudební sbírce v Kroměříži. SEHNAL, Jiří. Pavel Vejvanovskýs Beziehungen zu Schlesien. In: *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*. Magdeburg: Studio, 2001, s. 237–248.
- 157 FREEMANOVÁ, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, s. XXV–XXVII, 404–411.
- 158 STRAKOVÁ, Theodora. Rajhradský hudební inventář z roku 1725. *Časopis Moravského musea*, 1973, roč. 58, s. 238–240. VESELÁ, Irena. Hudební sbírka benediktinského kláštera v Rajhradě ve sbírkách Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea a její výzkum. *Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales*, 2019, č. 1, s. 59–70. ISSN 0323-0570. VESELÁ, Irena, ŽUREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*.
- 159 V poměrně malém, tehdy ještě gotickém kostele, bylo již roku 1693 kromě dvou regálů a poměrně velkých varhan I/16 mnoho hudebních nástrojů: dvoje housle, dvě violy, violon, dvě nové francouzské trumpety a čtyři trumpety s modrými a bílými praporce, dvoje tympany, tři nové trombony, tři ptáčci z hlíny (= zvuková hříčka) na Vánoce. *Matricula Parochie Romanopolitanae renouata* [...] von Matthaeo Leandro Eusebio Schmidt Pfarrern und Landdechanten allda Anno 1693. SOKA Bruntál, fond Farní úřad Rýmařov, inv. č. 3, sign. Ia.
- 160 V roce 1687 měl kostel tyto hudebniny: *Johann Tad. Meyers Sacra gedrukt 6, 8 Vocum, Johann Dahmfriedt Concerten pro toto anno 2.3.4 vocum, Unidarium D. Virginis 2.3.4 Vocum, Etlüche geschriebene Cantilenae auf Ostern 5 Vocum, H. Georg Buch gewester Stadtschreiber so schenkte unterschiedliche Musicalien zu allbiesiger Kirchen 40*. SOKA Šumperk, Fond Farní úřad Staré Město, Inventář kostelních účtů z roku 1687 (*Kirchen reitung zur Altenstadt*), nezprac., bez inv. č., bez sign. Účty a inventáře hudebních nástrojů sahají od roku 1645 až do konce 19. století a svědčí o bohatém pěstování figurální hudby.

Střílky
 Svitavy
 Šternberk: augustiniánský kostel Zvěstování Panny Marie
 Štítary
 Šumperk
 Šumvald
 Tatenice
 Telč: farní kostel sv. Jakuba
 Jezuitský kostel jména Ježíš
 Tovačov
 Třebíč¹⁶¹
 Uherské Hradiště: jezuitský kostel sv. Františka Xaverského
 Uherský Brod: farní kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie¹⁶²
 Uherský Ostroh
 Uničov: farní kostel Nanebevzetí Panny Marie
 Úvalno
 Valašské Meziříčí
 Valtice – klášter milosrdných bratří¹⁶³
 Velké Losiny¹⁶⁴
 Veselí nad Moravou: farní kostel sv. Bartoloměje
 servitský kostel Andělů Strážných
 Veverská Bitýška
 Vikantice
 Vrchoslavice¹⁶⁵
 Vysoké Žibřidovice
 Vyškov
 Zábřeh
 Zlaté Hory
 Znojmo: farní kostel sv. Mikuláše
 jezuitský kostel sv. Michala
 premonstrátský kostel sv. Václava

161 URBAN, Otmar. Kapitoly z dějin hudby v Třebíči. *Zpravodaj města Třebíče* [příloha], 1975–1978, zvláště s. 28–42.

162 Rektor Jan Výchleda (zemřel 21. srpna 1666) zanechal kostelu velikou hudební sbírku vlastnoručně opsaných not (*officia, koncerty a muteta*). SEHNAL, Jiří. Kantorská hudba na Slovácku v 17. a 18. století. In: *Slovácko*, 1962–1963, roč. 4–5, s. 128.

163 FREEMANOVÁ, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*, s. XXIX–XXXIV, 245–411. Valtice byly přivtěleny k Moravě až v roce 1919.

164 SEHNAL, Jiří. Vývoj figurální hudby na chrámovém kůru ve Velkých Losinách. *Časopis Moravského musea*, 1968–1969, roč. 53–54, s. 29–52.

165 ZAO, AO, G1, kart. 4711.

Žarošice

Žďár nad Sázavou: farní kostel sv. Prokopa

cisterciácký kostel Nanebevzetí Panny Marie¹⁶⁶

Ačkoli uvedený seznam působí na první pohled velmi slibně, hudebniny z doby před rokem 1784 se dochovaly jen v nepatrném počtu uvedených lokalit. To znamená, že z původní hudební minulosti jich známe pouze zlomek. Jednotliviny se občas najdou v jiných lokalitách, než kde bychom je čekali, jako je tomu např. u Jihlavy, ale ty nám nemohou nahradit ztráty způsobené změnou vkusu, pohrdáním starými hodnotami a vandalstvím.

Bylo by omylem se domnívat, že se ve všech výše uvedených lokalitách pěstovala figurální hudba ve stejné intenzitě po dobu 100–150 let. V některých místech šlo snad jen o epizody 5–20 let podle toho, jak dlouho tam působila vedoucí hudební osobnost. Je také zajímavé, jak v archivním materiálu přibývá dokladů o figurální hudbě po roce 1740, ačkoliv byl život na Moravě rozrušován válkami s Pruskem. V některých místech se figurální hudba objevila až v sedmdesátých letech před josefínskými reformami. Z těchto důvodů je nutno přistupovat k figurální hudbě v jednotlivých lokalitách samostatně.

166 SEHNAL, Jiří. Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. do počátku 19. století, s. 277–308. SEHNAL, Jiří. Zur Musik bei den Zisterziensern in Böhmen und Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: SIEGMUND, Bert, ed. *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst: 850 Jahre Kloster Michaelstein. XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996*. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 1999, s. 117–126.

II

Doba stagnace a obnova 1784 – ca 1870

JOSEFOVY REFORMY 1784

Osvícenské myšlenky nahloďávaly od počátku 18. století barokní zbožnost. Slezské války svou nelítostnou realitou přinesly do dosavadní náboženské praxe rozčarování. Celková duchovní atmosféra se měnila. Když Prusové v roce 1742 opustili Olomouc, zavázala se městská rada konat každoročně děkovnou pouť na Svatý Kopeček. Počáteční nadšení již za rok ochablo. Zatímco v roce 1742 se při této pouti zpovídalo 5 000 kajících, v roce 1743 to bylo jen 2 000, posteskl si hradištský kronikář 22. dubna 1743.¹⁶⁷ Jaká mohla být víra nuceně naverbovaných selských synků, kteří museli bez osobního přesvědčení bojovat s lépe vycvičenými vojáky pruské armády? Na jedné straně museli zpívat při mši „Herr, ich Glaube, Herr, ich hoffe, Herr, von Herzen lieb ich dich“¹⁶⁸ a brzy nato byli hnáni do bitvy, ve které museli zabíjet, nebo sami byli zabiti. Není divu, že mnozí dezertovali navzdory tomu, že když byli dopadeni, hrozily jim kruté vojenské tresty, ze kterých v lepším případě vyšli jako mrzáci. Co se odehrávalo v duších prostých lidí, kteří kdysi s úctou hleděli k poutním místům a nyní byli svědky toho, jak si může beztrestně kdokoliv rozebírat jejich krytinu a zdivo pro vlastní potřebu a jak jsou cynicky pustošeny prostory duchovních obřadů. Čemu lze ještě věřit? Nelze se pak divit, že náboženství ztrácelo na autoritě a na věrohodnosti.

Moc církve jako instituce byla podlomena zrušením jezuitského řádu roku 1773 a zrušením klášterů v roce 1784. Náboženský život se pro běžné věřící až nepochopitelně změnil svévolnými císařskými zásahy do liturgie. Od poloviny 18. století si někteří církevní představitelé, papeži počínaje, uvědomovali, že v náboženském životě není vše v pořádku, a vinu na tom ne zcela právem připisovali světským prvkům, zvláště operním, které pronikly do liturgické hudby. Lék a nápravu proti tomu spatřovali ve středověkém gregoriánském chorálu, který však v 18. století prožíval dobu svého největšího úpadku, a v dosud pouze tolerovaném lidovém zpěvu v národním jazyku. Zatímco v kláštrech vizitátoři od počátku 17. století často kritizovali přílišné pěstování figurální hudby na

167 Deník kanonie premonstrátského kláštera v Klášterní Hradisku, 1743, zápis ze dne 22. 4. 1743. MZAB, fond E 55 Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 223, sign. II 25, kart. č. 6.

168 SEHNAL, Jiří. Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část II. – Šternberk, s. 432.

úkor gregoriánského chorálu, v diecézních kostelech se hledalo řešení v duchovním zpěvu lidu. V rakouské monarchii vyústily tyto opravné tendence v reformy Josefa II. v letech 1783–1784.¹⁶⁹

Hlavní důvod císařových reforem nebyl ideový, ale ekonomický.¹⁷⁰ Císaři nešlo o oslabení postavení církve. Vždyť ji potřeboval k posílení své autority. V reformách se mohl současně opřít o snahy své matky, která v duchu obrodných duchovních tendencí usilovala o zvýšení účasti lidu na liturgii zpěvem v národním jazyku. Zabavením církevních majetků, zrušením zbožných bratrstev a fundací ve prospěch státu připravil Josef II. chrámové hudebníky o hlavní zdroj jejich obživy. Nejvíce byla figurální hudba postižena v klášte-rech, kde byla císařským dekretem zakázána.¹⁷¹ Ve farních kostelech byla trpěna jen tam, kde na ni kostel sehnal peníze, ale i zde došlo k omezení figurálních produkcí, ke krácení příjmů chrámových hudebníků a k poklesu společenské prestiže zaměstnanců ve službách církve.¹⁷² Proto si mnoho hudebníků muselo hledat uplatnění v „laické oblasti“, nejčastěji v hudební výchově. Figurální hudbu měl nyní nahradit tzv. normální zpěv, který kromě laciných zpěvníků nic nestál.

V roce 1783 byl v duchu reforem vydán nový bohoslužebný pořádek pro Vídeň, který byl v roce 1784 rozšířen i pro ostatní části monarchie.¹⁷³ Současně byl podporován zpěv lidu, pro který byly vydávány předepsané, tzv. normální (= podle normy), zpěvníky. Jen v Brně jich bylo vydáno v roce 1784 šest.¹⁷⁴ Svým obsahem a velikostí (do 50 stran) byly jen chabou náhradou za staré barokní kancionály. I za jejich šířením stály v pozadí otázky ekonomické, jak to dobře ilustruje příklad kostela sv. Tomáše v Brně. Po nuceném odchodu augustiniánů v roce 1784 se stal kostel sv. Tomáše jedním z brněnských farních kostelů s omezenými financemi. Proto se 16. října 1784 tamní farář Franz Pernsteiner obrátil na gubernium se žádostí, zda by směl místo figurální hudby zakoupit pro kostel

169 TITTEL, Ernst. *Österreichische Kirchenmusik*. Wien: Herder 1961, s. 179–181.

170 RIEDEL, Friedrich W. Liturgie und Kirchenmusik. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald, eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 123–124. RIEDEL, Friedrich W. Liturgische Formen und kirchenmusikalische Gattungen im Spiegel obrigkeitlicher Vorschriften und musikalischer Praxis. In: RIEDEL, Friedrich W., ed. *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland*. Sinzig: Studio Verlag, 2019, s. 116–117.

171 Úpadek v benediktinském klášteře v Rajhradě, který nebyl zrušen, popsali v poslední době VESELÁ, Irena, ŽUREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*, s. 153–160.

172 BIBA, Otto. *Die Wiener Kirchenmusik um 1783. Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt: Institut für österreichische Kunstgeschichte, 1971, s. 7–67. KRAMÁŘOVÁ, Helena. Brněnský regenschori Peregrin Gravani (1732–1815) prismaticem mikrohistorického bádání. In: *Malé osobnosti velkých dějin – velké osobnosti malých dějin V. Příspěvky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenské národné múzeum - Hudobné múzeum, 2019, s. 92–94. KRAMÁŘOVÁ, Helena. *Der Kirchenmusikbetrieb im späten 18. Jahrhundert am, Beispiel von Brünn und Wien im Vergleich* [disertační práce]. Brno: Filozofická fakulta MU, 2020, s. 115–137.

173 *Ordnung des Gottesdienstes auf dem Lande für Mähren und Schlesien*. ZAO, pob. Olomouc III-N-1/5. České znění pro Prahu vydala KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In: *Praha Mozartova*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2006, s. 127–133.

174 DOKOUPIL, Vladislav. *Soupis brněnských tisků. Staré tisky do roku 1800*. Brno: Universitní knihovna, 1978, s. 368–373.

2 000 exemplářů normálních německých písní, čímž by bylo splněno biskupské nařízení a současně by se podpořilo náboženské povznesení lidu. Pernsteiner uvádí, že figurální mše o nedělích by ho za rok stály 264 zl., zatímco zpěvníky pořídí jen za 62 zl. 30 kr.¹⁷⁵

Názory na potřebnost figurální hudby se různily: od kategoricky odmítavých až po takové, které jí přály jako uměleckému projevu, hodnému Boží velikosti. Její příznivci na ní oceňovali schopnost vyjádřit emocionální obsah liturgického textu. A tento argument je uznáván až dodnes. Jisté je, že v době reformy figurální hudba ztratila na významu a vzrostla úloha duchovního zpěvu lidu. V každém případě byl normální zpěv vnucen spíše státními orgány než církevními. Omezení a zákaz figurální hudby byl ve společnosti vnímán spíše negativně. Odstranění figurální hudby bylo nejbolestněji přijato v institucích, které dříve měly hudbu ve svém vyučovacím řádu, jako byli např. piaristé. Když byl od počátku adventu v roce 1784 zaveden v kroměřížských kostelech nový bohoslužebný pořádek, byly v obou kostelech zrušeny nejen figurální mše, ale i odpolední figurální litanie. Místo nich přednášel litanii kněz německy a zpívala se píseň *Heilig*... Navíc přišel seminář zákazem figurálních litaní o 34 zl. ročně. Figurální mše pokračovaly v Kroměříži jen o nedělích v kostele sv. Mořice.¹⁷⁶

Josefova reforma se ve své strohé podobě udržela zhruba 10 let (1784–1793). Určitého uvolnění dosáhl roku 1790 u císaře Leopolda vídeňský arcibiskup kardinál Cristoforo Antonio Migazzi,¹⁷⁷ ale co se do této doby na kůrech odehrálo, není dosud dobře známo. Olomoucká konsistoř připomínala ještě v oběžníku z 5. května 1793, že tento řád nesmí být měněn a že nesmějí být zaváděny průvody a poutě z předešlé doby.¹⁷⁸ Bylo by zapotřebí provést průzkum skladeb, opsaných nebo prováděných v těchto letech, abychom poznali, co se v chrámové hudbě tehdy událo. Některé kostely i v této době figurální hudbu prováděly. Patřil mezi ně např. již zmíněný kostel sv. Mořice v Kroměříži, kde do roku 1787 přibýlo nejméně 12 skladeb Mořice Hantkeho (1723?–1804), které vedle vokálního čtyřhlasu počítaly se smyčci, lesními rohy, trumpetami a tympány.¹⁷⁹

V dochovaných hudebních sbírkách skutečně nacházíme jen torzo hudebnin z doby před rokem 1784. Sbírký největších klášterů, jako byly Louka, Velehrad a Hradisko, zmizely téměř beze stopy. Údaje z Hradiska (1784) a od augustiniánů v Brně (1771) jsou jen sumární, ale dokazují bohatost původního repertoáru, který však v nových poměrech ztratil cenu. O hudbě v Louce z doby před rokem 1784 nevíme zhora nic. Tamní sbírka pochází teprve z první čtvrtiny 19. století, kdy se tento kostel stal farním.¹⁸⁰ Tato doba určitě

175 MZAB, fond B 2 Moravské gubernium – církevní oddělení, inv. č. 1635, sign. P 22/7a, kart. č. 146.

176 Pamětní kniha s kopiářem (*Anmerkungen aus den Erlebnissen des Liechtensten'schen Seminars*). SOKA Kroměříž, fond B-e 188 Piaristické gymnázium Kroměříž, inv. č. 1.

177 TITTEL, Ernst. *Österreichische Kirchenmusik*, s. 177.

178 *Acta curiae Olomucensis*. ZAO, pob. Olomouc III-N-1/6.

179 BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži, s. 156–158.

180 STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archívních fondech Moravského musea v Brně*. Brno: Moravské museum, 1971, s. 62.

znamenal ve figurální hudbě velké přerušení, protože např. tak plodný Joseph Haydn nesložil od roku 1782 celých 14 let žádnou mši.¹⁸¹

O noty ze zrušených klášterů neměl nikdo zájem, protože v kláštorech byla figurální hudba zcela zakázaná, ve farních kostelech nebylo hudebníků, kteří by ji prováděli, a všude se dávala přednost „normálnímu“ zpěvu. Pokles zájmu o nové hudebniny v letech 1783–1792 je patrný i na přírůstcích not pro tak významný kostel, jakým byla katedrála sv. Štěpána ve Vídni.¹⁸² V průběhu let 1784–1794 bylo pravděpodobně zničeno více not než za cyrilské reformy po roce 1870.

Figurální hudba se začala váhavě a s překážkami vracet na kůry kostelů až po roce 1790. Změnili se však její interpreti i repertoár. Ujali se jí hlavně dobrovolní diletanti, což vlastně trvá dodnes. Jediným kvalifikovaným členem hudebního souboru býval ředitel kůry a varhaník, anebo jedna osoba spojující obě funkce. Problémy se projeví nejdříve v obsazování diskantu, což se dotklo zejména katedrál a významných kostelů. Zákaz zpěvu žen byl totiž znovu obnoven dvorním dekretem v roce 1806 a roku 1825 opětovně potvrzen arcibiskupskou konsistoří v Olomouci.¹⁸³ Kapelník Joseph Puschmann v žádosti z roku 1790 o zvýšení příspěvku na výživu diskantistů uvedl, že musí hochy všemu učit, protože od doby, co byla hudba v kostelech omezena, se nedali nikde získat chlapci vyškolení ve zpěvu.¹⁸⁴

POČET HUDEBNÍKŮ PO ROCE 1800

Ačkoli zatím podrobný výzkum hudby na kostelních kůrech po roce 1800 nebyl proveden, můžeme se pokusit naznačit jej na několika příkladech. Vedle dochovaných hudebních sbírek se většinou nedochovaly podrobné záznamy, které skladby se hrály a kteří hudebníci je prováděli. Zatím jsme nejlépe informováni o hudební praxi v klášteře augustiniánů na Starém Brně v době od 7. dubna 1816 do 28. srpna 1818, kdy byl ředitelem kůry Cyril Napp (1792–1867).¹⁸⁵ Do jisté míry měl tento klášter v chrámové hudbě Brna privilegované postavení. To bylo zajištěno roku 1648 velkorysou fundací hraběnky Sybilly Polexiny

181 BIBA, Otto. Die kirchenmusikalischen Werke Haydns. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald, eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 149.

182 KRAMÁŘOVÁ, Helena. Die Dommusik zu St. Stephan im 18. Jahrhundert – Institutionsgeschichte. *Musicologica Brunensia*, 2019, roč. 54, č. 1, s. 139.

183 SEHNAL, Jiří. Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinál Erzherzog Rudolph, s. 190.

184 ZAO, pob. Olomouc, MKO, kart. 181, praes. 30. 5. 1790.

185 SEHNAL, Jiří. Das Musikrepertoire der Altbrünner Fundation unter Cyril Napp (1816–1818). *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1980, roč. 29, č. H15, s. 63–74.

Montani, rozené hraběnky z Thurnu-Vallessassiny, na vydržování šesti chlapců zpěváků. Fundace vynášela ročně 600 zl., ale po Josefových reformách a po hospodářském krachu v roce 1811 klesl její výnos na pouhých 120 zl. Klášteru se ji však podařilo postupně zvyšovat. Když se stal roku 1824 opatem Cyril Napp, vzrostl počet fundatistů na deset a více.¹⁸⁶ Díky ní měl klášter v polovině 19. století k dispozici 12 vlastních (šest řádných a šest mimořádných) fundovaných hudebníků.¹⁸⁷ Tito hoši byli nejen profesionální, školení zpěváci, ale současně ovládali hru na různé nástroje. Fundatisté pochopitelně na požadovanou figurální hudbu již nestačili, ale klášternímu kůru chodili pravidelně vypomáhat nejen někteří brněnští profesionálové, jako byli zpěváci a instrumentalisté z divadla, z kostela sv. Jakuba a z Petrova, školní pomocníci z okolí, ale i četní dileti, úředníci a řemeslníci, někdy docela neznámí ochotníci, pro které zřejmě nebylo těžké hrát nebo zpívat z listu. V průběhu let 1816–1818 bylo provedeno v klášteře na starém Brně 122 figurálních mší. V době svého působení ve funkci ředitele kůru uvedl Cyril Napp několikrát podrobné obsazení kůru při figurální mši. Jeho údaje z let 1816–1818 jsou velmi poučné:

datum	mše
20. října 1816	19. neděle po Sv. Duchu. Casimir von Blumenthal: mše – 64 hudebníků při premiéře (na generálce 17. října jich bylo jen 44).
24. listopadu 1816	24. neděle po Sv. Duchu. Johann Gottlieb Naumann: Messe g-moll – 58 hudebníků.
7. dubna 1817	Pondělí velikonoční. Joseph Haydn: Messe D-dur – 48 hudebníků.
15. května 1817	Nanebevstoupení Páně. Ludwig van Beethoven: Messe C-dur (komp. 1807) – 62 hudebníků (13. května bylo na generálce 40 osob).
25. května 1817	Hod Boží svatodušní. Vincenzo Righini: Missa d-moll (komp. 1790) – 47 hudebníků.
31. srpna 1817	14. neděle po Sv. Duchu. Gottfried Rieger: Messe – 72 hudebníků.

Uvedené počty byly spíše výjimečné, protože šlo o hudbu pro velké svátky a na program byla vybírána svým způsobem významná díla. Při běžných nedělních mších bývalo hudebníků, zejména instrumentalistů, mnohem méně. Ačkoli se o těchto provedeních v Nappových zápisech podrobněji nepíše, odhadujeme, že počet účinkujících při nich mohl být přes dvacet.

O figurálních mších první poloviny 19. století se často hovoří jako o mších instrumentálních. Právem, protože nástroje byly opravdu obsazeny silněji než hlasy vokální, což před josefínskými reformami nebyvalo zvykem. Při provedení Beethovenovy Mše C-dur

186 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křtízkovský. Životopisný nástin*. Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1904, s. 17–18. JANÁČEK, Leoš. K dějinám vysokého školství hudebního v Brně. In: STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*. Brno: Editio Janáček, 2003, s. 461.

187 Leoš Janáček uvádí počet fundatistů 6–13. JANÁČEK, Leoš. K dějinám vysokého školství hudebního v Brně, s. 460.

účinkovalo na kůru 17 zpěváků a 42 instrumentalistů. Jednotlivé hlasy byly obsazeny následovně:

soprán	5	housle I	9	flétna	2	lesní roh	2	varhany	1
alt	4	housle II	11	hoboj	2	trompeta	2		
tenor	3	viola	2	klarinet	2	trombon	2		
bas	5	violoncello	2	fagot	2	tympány	1		
		violon	3						

A opět se můžeme tázat, jakou funkci měly v tomto bohatém instrumentálním souboru varhany. Vždyť výše uvedené nástroje je dokázaly plně nahradit. Proč by se varhaník trápil s krátkým pedálem, když byl bas obsazen třemi kontrabasy. Varhany zůstávaly ještě dlouho generálbasovým nástrojem, ale těžiště doprovodu spočívalo v poměrně silně obsazeném orchestru. Z toho důvodu se právem mluví o figurálních mších prvních dvou třetin 19. století jako o orchestrálních.

Přestože výše uvedené pěvecké obsazení bylo z dnešního pohledu komorní, přece jen bylo mnohem silnější než v 18. století. Sborové obsazení umožňovalo větší dynamické propracování, což můžeme sledovat i na hojnějším výskytu dynamických znamének v hudebních partech 19. století. To pak souviselo se zvýšeným důrazem na výrazovou, emotivní stránku chrámové hudby.

Stále ještě platil císařský zákaz zpěvu žen v kostelech z roku 1807. Ještě 28. listopadu 1825 olomoucká konsistoř napomenula děkany, aby kontrolovali, zda je tento zákaz dodržován.¹⁸⁸ Přesto se občas setkáme s jeho porušováním – dokonce v klášteře na Starém Brně. Např. při provedení slavné mše od Vincenza Righiniho roku 1817 zpívaly v sopránů vedle jednoho fundatisty dvě slečny, které přivedl první houslista. Tuto mši složil Righini roku 1790 na počest volby Leopolda II. ve Frankfurtu a v roce 1815 vyšla tato mše dokonce tiskem v Berlíně. Přes své velké obsazení se na Moravě těšila v první čtvrtině 19. století neobyčejné oblíbě. Doložena je v Brně u minoritů, u sv. Jakuba a u sv. Tomáše. Najdeme ji však také v Hranicích, Kroměříži, Mikulově, Vyškově, Znojmě, dokonce i v Bořitově, Drnholci, Kvasicích, Lošticích, Louce a v Náměšti nad Oslavou. Dnes si neumíme představit, jak mohla být tak náročná mše v těchto malých místech provedena. Poslední opis Righiniho mše se dochoval z roku 1838 ze Znojma.¹⁸⁹

Monumentální poutní chrám Nanebevzetí Panny Marie na Svatém Hostýně byl během josefínských reforem zrušen a po roce 1788 určen ke zboření. Když byl roku 1845 znovu vybudován a 2. července benedikován, účinkovali tu zpěváci a hudebníci ze širokého

188 SEHNAL, Jiří. Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph, s. 190.

189 SEHNAL, Jiří. Hudební kapela Antona Theodora Colloreda-Waldsee (1777–1811) v Kroměříži a Olomouci. *Hudební věda*, 1976, roč. 13, č. 4, s. 327.

okolí. Nevíme bohužel, které skladby byly při této slavnosti provedeny, ale známe obsazení a jména všech 45 zpěváků a hudebníků, kteří zde účinkovali.¹⁹⁰

Dirigent – Vendelín Lerch (1792–1870) učitel z Bystřice pod Hostýnem

soprán	4 (3 slečny a 1 chlapec)	housle I	6	flétna	1	křídlovka	1
alt	3 (2 muži a 1 chlapec)	housle II	4	klarinet	5	trompeta	3
Tenor	3	viola	2	fagot	1	lesní roh	2
Bas	4	violoncello	1			bombardon	2
		violon	3				

Na první pohled bije do očí převaha instrumentalistů nad zpěváky, se kterou jsme se setkali již u augustiniánů na Starém Brně. Mezi dechovými nástroji nacházíme již křídlovky a bombardony, typické pro dechovou hudbu. Provedení se konalo bez varhan a nebyl sem přivezen ani pozitiv, protože varhaník není mezi účinkujícími jmenován. První varhany postavil do obnoveného kostela na Svatém Hostýně až o tři roky později roku 1848 Jan Neusser.¹⁹¹ Zmíněný seznam obsahuje z velké části i jména a povolání jednotlivých účinkujících. Profesionální vztah k hudbě mělo vedle kapelníka Lercha jen deset učitelů nebo učitelských pomocníků, jeden vysloužilý vojenský hudebník a kroměřížský věžný Jan Leopold Kunert (první housle). Ostatní jmenovaní (23) však měli různá občanská povolání: měšťan, knihařský učeň, kolář, krejčí, účetní, soukeník, vrchnostenský úředník, kupec, obchodník se smíšeným zbožím, vrchnostenský písař, úředník velkostatku, syn starosty, kramář, švec, sítař, kalkant, bednář, truhlářský učeň. Je zajímavé, že pocházeli z různých míst, nejvíce z Bystřice pod Hostýnem (15), z Holešova (7), dále z Loučky, Kelče, Dřevohostic, Lipové, Rychlova, Kroměříže a Olomouce. Protože hudebníci pocházeli z různých míst, musela se před provedením konat alespoň jedna zkouška, nejspíše v Bystřici pod Hostýnem, kde působil dirigent Vendelín Lerch, ale část externích hudebníků pravděpodobně zpívala a hrála *prima vista*. Na tomto příkladu názorně vidíme, jak se změnila sociální základna hudebníků na kostelních kůrech po josefínských reformách a jak asi vypadala tehdejší hudební praxe.

190 *Andenken–Nota aller derer, welche ... beim 1^{ten} Gottesdienste am Feste Mariä Heimsuchung, der Solenitäts–Musik beywobnten und mithalfen...* ODH MZM, sign. 332.

191 SEHNAL, Jiří. Život a dílo novojičínského varhanáře Jana Neussera (1807–1878), s. 182–183.

ZMĚNY V INSTRUMENTÁŘI A VE VARHANÁCH

Změna vkusu v první polovině 19. století se promítla i do nástrojového obsazení kostelních kůrů. Standardní obsazení kostelního orchestru do roku 1784 představovaly smyčce, dvě trumpety a tympány. Lesní rohy se začaly objevovat až před polovinou 18. století a hoboje kupodivu ještě později. Orchestrální mše 19. století vyžadovaly vedle početnějšího obsazení smyčců také více dechových nástrojů. Není zcela jasné, zda a jak byly používány trumpety a tympány po roce 1784, protože prameny o nich do konce 18. století téměř mlčí. Podle kostelních účtů se nové trumpety do konce 18. století nekupovaly. Čtyři trumpety, které si roku 1788 za 18 zl. pořídil kůr v Holešově, se zdají být výjimkou.¹⁹² Teprve po roce 1810 začalo trumpet na kůrech znovu přibývat, z čehož soudíme, že se intrády do kostelů vrátily, ba těšily se stále větší oblibě. Když roku 1840 žádal farář v Lidečku o souhlas k zakoupení dvou tympánů za 36 zl., jelikož je kostel dosud neměl, učitel nečekal a tympány koupil sám, protože prý je pro chrámovou hudbu nezbytně potřeboval.¹⁹³ Intrády měly v 19. století nejspíše jinou podobu než intrády před rokem 1784. Pochybujeme, že se v nich v 19. století používaly ještě tóny klarinového rejstříku. Bohužel doklady tohoto hudebního žánru se na Moravě nikde nedochovaly. Na intrádách lpěl nejen obecný lid, ale i vysocí církevní hodnostáři. Když na začátku roku 1872 přednesl Pavel Křížkovský svůj projekt na reformu hudby v olomoucké katedrále prelátu scholastikovi¹⁹⁴ Arthuru Königsbrunnovi, ten jen poznamenal „zkroušeným hlasem“: „Tak tedy souhlasím; ale prosím vás, milý otče Křížkovský, ponechte mi alespoň intrády, ty já miluji; kdybych mohl, nechal bych je ještě zesílit střelbou z děl.“¹⁹⁵

V kostelních inventářích se po roce 1800 stále častěji objevují nástroje, které jsme dosud v chrámové hudbě na Moravě neznali. Především to byly klarinety, hned po nich klapkové trumpety (*Maschintrompeten*), křídlovky a další. Klarinety měli např. ve Velkých Losínách (1796), v Českých Křídlovicích (1805), v Dolních Dunajovicích (1817), v Drnholci (1808), ve Svojanově (1811), v Lipníku nad Bečvou (1817), v Novosedlích (1818), v Novém Jičíně (1804), ve Sloupu (1821), ve Starém Městě pod Sněžníkem (1822), ve Vyškově (po 1809) a v dalších letech jich ještě přibývalo. Tři klapkové trumpety byly roku 1839 v Jaroměřicích u Jevíčka a basová trumpeta s klapkami roku 1842 v Horní Libině. V Dolních Dunajovicích měli roku 1826 dokonce serpent. Křídlovky jsou zaznamenány roku 1845 v Citově a 1848 ve Veselí nad Moravou. Zde měli dokonce basovou křídlovku, eufonium a bombardon. Bylo by třeba podrobně prostudovat obsazení skladeb v dochovaných hudebních sbírkách,

192 SEHNAL, Jiří. Hudba v Holešově v 17. a 18. století, s. 427.

193 MZA, B 15, kart. 301. V roce 1831 žádal farář alespoň o pedál k pozitivu, protože zavedl v kostele figurální hudbu.

194 Scholastik byl člen kapituly, který měl na starosti hudbu v katedrále. SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, s. 11.

195 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 51–52.

abychom dokázali říci, jak byly tyto nástroje ve figurální hudbě využívány. Zatím můžeme uvést jen několik příkladů ze mší Josepha Haydna, ve kterých klarinety často sloužily jako náhrada za hoboje, kterých bylo na kůrech méně, než bychom očekávali. Křídlovky byly zase někdy používány místo trumpet.¹⁹⁶

Varhany se začaly od osmdesátých let 18. století, ale snad již dříve, přizpůsobovat novému úkolu, který spočíval v doprovodu zpěvu věřících. Jejich výroba na Moravě stejně jako v celé říši po napoleonských válkách stagnovala a jen pomalu se přizpůsobovala novému poslání.¹⁹⁷ Přestože se chrámová hudba po josefínských reformách radikálně změnila, varhany zůstávaly po konstrukční a zvukové stránce ještě několik desetiletí beze změny. V přibližně prvních pěti letech po roce 1784 nastalo stěhování varhan ze zrušených kostelů a kaplí do kostelů, které dosud varhany nevlastnily nebo měly jen pozitiv. Na Moravě bylo takových případů nejméně 50. O tento počet ubylo příležitostí ke stavbě nových varhan. Stěhované nástroje byly převážně starší, a proto vyžadovaly nejen mnoho oprav, ale někdy též uzpůsobení do nových prostorů.

Zatímco dechové nástroje doznaly značné změny v konstrukci, způsobu hry, síle a barvě, varhany zůstávaly po technologické a barevné stránce podobné nebo stejné jako před 50 lety. Byly nástrojem, který se nedal přenášet a měl stejné barevné a dynamické možnosti jako před Josefovými reformami. Záviselo na varhaníkovi, jak se dokázal barevně a dynamicky vyrovnat s touto skutečností při doprovodu orchestrálních mší.

Nové varhany byly ještě dlouho konstruovány tak, jak se tomu varhanáři naučili u svých učitelů. Pokračovali mechanicky ve stavbě nástrojů s krátkými oktávami a dvanáctitónovým pedálem, protože varhaníci na ně byli zvyklí a pedál málo používali. Kromě toho byl bas dobře zastoupen violoncellem a kontrabasem nebo i fagotem. Tóniny vyžadující více chromatických tónů se vyskytovaly v tehdejší hudbě vzácně. Varhany s plným chromatickým rozsahem v manuálech i v pedálu měl od roku 1829 jen kostel sv. Petra a Pavla v Brně a od roku 1845 kostel sv. Mořice v Kroměříži.¹⁹⁸ Nové varhany II/30 u sv. Jakuba v Brně z roku 1862 měly již v manuálech chromatický rozsah, ale v pedálu (C–H) jen 12 tónů velké oktávy, které od tónu C repetovaly.¹⁹⁹ Jejich autor František Svítal starší (1805–1873) byl částečně samouk, který se vypracoval v uznávaného mistra, pracoval většinou pro venkovské kostely.

Účinný doprovod velké masy lidských hlasů vyžadoval od varhan především silnou osmistopovou polohu, která výškou odpovídala lidskému hlasu. Dosavadní varhany měly za základ často jen o oktávu vyšší Principál 4', který se opíral jen o zvukově slabší dřevěný

196 SEHNAL, Jiří. *Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století*, s. 119.

197 Podrobně viz SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, s. 72–76. ISBN 978-80-244-5406-1.

198 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 2*. SEHNAL, Jiří. *Historische Beziehungen auf dem Gebiet des Orgelbaus zwischen Österreich und Mähren. Organa Austriaca*, 1988, roč. 4, s. 55–61.

199 SEHNAL, Jiří. *Dějiny varhan kostela svatého Jakuba v Brně. Časopis Moravského musea*, 1982, roč. 67, s. 110.

kryt Copula maior 8'. Dřevěná Copula maior byla sice ideální pro doprovod sólových hlasů, ale nestačila na doprovod většího počtu zpěváků. Sílu nabíraly tyto malé nástroje jen přidáním hlasů 4', 2' a Mixtury, ale tím se dostávaly nad výšku lidských hlasů, což nebylo adekvátní řešení. Připomeňme, že dosud stavěné (barokní) varhany měly i v plénu spíše křehký než silný zvuk. Několikrát se ukázalo, že restaurované barokní varhany nestačí silou svého pléna doprovázet zpěv plného kostela. I bývalé varhany na Velehradě, kdysi největší v českých zemích, měly v prospektu krásně zdobený cínový Principál 8', který však byl údajně po intonační stránce příliš slabý, a proto firma Strmiska a Imrich použila roku 1924 jeho píšťaly do různých hlasů uvnitř skříně.²⁰⁰ Dodejme ještě, že do té doby stavěné varhany byly levnější, protože měly krátké oktávy (bez tónů Cis, Dis, Fis, Gis), což jejich výrobní cenu značně snižovalo.

S důrazem na osmistopé rejstříky se začal vytrácet smysl pro vysoké alikvoty, zvláště Kvintu 1 1/3', Superoktávu 1', později dokonce Oktávu 2'. A zcela se přestaly stavět vysoké smíšené hlasy jako Cimbál. Tyto rejstříky byly pohrdavě nazývány „křiklavé“ nebo „malé“ (František Harbich 1823). Ve starých varhanách byly nahrazovány úzkými osmistopými hlasy, nejčastěji smykavými, a v nových varhanách záměrně vynechávány. Náhradou za ně byly osmistopé hlasy různé barvy a síly.²⁰¹

Odpor k vyšším alikvotním rejstříkům ve varhanách byl jakousi analogií k opuštění hry v klarinovém rejstříku u trumpet, které můžeme pozorovat již před koncem 18. století. U těchto nástrojů došlo k násilnému narušení hry v klarinovém rejstříku již v padesátých letech 18. století nařízením papeže Benedikta XIV.²⁰² I po uvolnění zákazu v roce 1767 trumpeta na stav hry před zákazem nenavázala, ale vlivem začlenění do klasického orchestru přijala roli řadového orchestrálního nástroje. Ve slavnostních mších si ještě udržela přednost před lesním rohem, ale zájem o její tóny nad e² koncem 18. století ztlačil. Po roce 1800 začaly být tóny klarinového rejstříku považovány dokonce za nepřírozené.²⁰³

Zatímco ve figurální hudbě baroka bylo dynamických znamének minimum, ve figurální hudbě pojosefinské doby jich přibývalo, protože romantismus potřeboval dynamiku ke zvýraznění emocí. Šlo nejen o rychlé změny, ale také o plynulé zesilování a zeslabování zvuku. Toho však barokní varhany nebyly schopny, protože jejich rejstříkové vybavení umožňovalo jen terasovitou dynamiku. Potřebě rychlého zesílení jedním táhlem pod kuriózním názvem *repagulum* (v Itálii *tira tutti*) začali u nás vycházet vstříc v poslední třetině 18. století jen varhanáři Staudingrové z Andělské Hory. Repagulum zapínalo naráz všechny rejstříky principálové řady, které jsou pro zvuk varhan charakteristické.²⁰⁴

200 Kolaudační protokol Jana Martinů z 8. 9. 1925. MZA, B 14, mladší část, kart. 186.

201 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*, s. 74–76.

202 SEHNAL, Jiří. Frömmigkeit und Musik. *Musicologica Brunensia*, 2014, roč. 49, č. 1, s. 3–9.

203 SEHNAL, Jiří. Die Trompete vom Barock bis zur Klassik. In: CVETKO, Dragotin, POKORN, Danilo, eds. *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska akademija ukanosti in umetnosti, 1988, s. 53–62.

204 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*, s. 5.

Možnost zapínat jednotlivé připravené dynamické stupně (p, mf, f, tutti) pomocí tlačítek se na Moravě poprvé objevila ve varhanách firmy Steinmeyer, postavených na Janáčkovo doporučení roku 1876 na Starém Brně.²⁰⁵

Varhany byly na kůrech dosud umisťovány co nejvíce dopředu, často přímo do zábradlí. V tom případě museli hudebníci stát po stranách varhanní skříně. Více místa bylo tam, kde byly varhany rozděleny do dvou skříní u zdi po stranách západního okna. V kostelech velkých měst začaly varhany na počátku 19. století překážet sboru, ale ještě více orchestru.

Také varhany u sv. Jakuba v Brně měly pozitiv v zábradlí a hlavní stroj s pedálem stál samostatně hned za ním. Hrací stůl byl vestavěn do prospektové stěny hlavního stroje a varhaník seděl zády k oltáři. Po výtvarné stránce působily svatojakubské varhany před rokem 1826 mohutněji, než je tomu dnes. Podle zprávy z roku 1806 stáli všichni hudebníci na jedné straně kůru, aby viděli na dirigenta a navzájem se slyšeli. Z těchto důvodů se figurální hudba u sv. Jakuba prováděla častěji na malém kůru vlevo poblíž presbytáře, na který se vešlo maximálně 30 hudebníků. Protože zájemců o účinkování na kůru přibývalo, ředitel kůru Leopold Streit si roku 1826 vynutil posunutí hlavního korpusu varhan přibližně o dva metry dozadu, jak je tomu dnes. Tento zásah umožnil, aby na svátek sv. Jakuba 25. července 1826 mohlo na kůru účinkovat 160 hudebníků.²⁰⁶

Brno nebylo jediné město, kde se musely varhany z ohledu na vyšší počet účinkujících posunout. Stejná situace nastala také roku 1840 u sv. Mikuláše ve Znojmě, kde si hudebníci stěžovali, že nevidí na dirigenta ani na varhaníka a někteří musí stát až za pilířem. Také zde byly celé varhany původně umístěny přímo v zábradlí. Proto musely být posunuty dozadu a místo po nich v zábradlí bylo stavebně vyplněno. Kvůli získání místa pro hudebníky byly posunuty v roce 1847 i varhany v Uničově.²⁰⁷

Stávalo se, že některé velké varhany byly po řadu let nefunkční. Tak tomu bylo např. u velkých varhan sv. Jakuba v Brně, kterým ani oprava roku 1806 nepomohla, přibližně od dvacátých let až do roku 1858 byl jejich hlavní stroj nepoužitelný. Nejen figurální hudba, ale i zpěv věřících byl proto doprovázen jen na pozitivu velkých varhan nebo na malých varhanách I/14 na postranním kůru nad sakristií.²⁰⁸ Podobně tomu bylo v olomoucké katedrále, kde se velké varhany přestaly používat přibližně od poloviny 18. století a od požáru v roce 1803 byly zcela nehratelné.²⁰⁹ Proto se i tam figurální hudba přestěhovala na kůry pilířových varhan u presbytáře, kde se udržela až do roku 1885. Na těchto kůrech prováděl hudbu i Pavel Křížkovský v letech 1874–1883.

205 SEHNAL, Jiří. Leoš Janáček a varhany. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná = Musicologica Brunensia*, 2006, roč. 55, č. H41, s. 162.

206 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan kostela svatého Jakuba v Brně, s. 106.

207 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*, s. 62.

208 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan kostela svatého Jakuba v Brně, s. 105–108.

209 SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan olomoucké katedrály, s. 111–112.

REPERTOÁR PO ROCE 1800

I v první polovině 19. století zůstaly kostelní kůry na Moravě hlavními pěstiteli hudební kultury. Po odeznění josefínských reforem se však jejich repertoár radikálně změnil. Jako by zcela přerušil všechny souvislosti s hudbou předchozí epochy a s hudbou klasickou. Baroko bylo zcela zapomenuto, z klasiky přežívalo jen několik jmen, jako např. Joseph Haydn, František Xaver Brixl a Dittersdorf. Přednost se dávala skladatelům současným, přesněji řečeno těm, kteří tvořili po roce 1790. Chrámové hudbě autorů této doby byla dosud věnována malá pozornost, protože reformátoři 19. století ji s výjimkou velkých jmen, jako byli Beethoven nebo Cherubini, zavrhl jako světskou a současně s tím jí upřeli i uměleckou hodnotu. Ilustrovat to můžeme opět na dílech prováděných za Cyrila Nappa na Starém Brně v letech 1816–1818.²¹⁰ V této době zde byla provedena nebo získána díla 50 skladatelů. Z toho jen devět zemřelo v 18. století (před rokem 1800), zatímco 41 až po roce 1800, někteří jako Joseph Drechsler a Gottfried Rieger dokonce až po roce 1850.

Tyto skutečnosti jednoznačně svědčí o tom, že hudební vkus se po josefínských reformách radikálně změnil. Augustiniáni na Starém Brně neměli zájem o starší skladby, ale dávali přednost současné tvorbě. Tím je do značné míry oslabena naše stará hypotéza, že se starší, zvláště barokní skladby vytrácely z repertoáru již v polovině 18. století opotřebením a pozvolnými změnami vkusu nebo stylového vývoje. Ukazuje se, že přestávka 10–15 let ve figurální hudbě, vyvolaná reformami Josefa II., měla zásadní vliv na změnu repertoáru, který se otočil k repertoáru předchozí stylové epochy zády a upřednostnil novou, současnou tvorbu. Tento zlom se odrazil i v dochovaných kostelních sbírkách. V hudebních archivech významných církevních institucí (augustiniáni na Starém Brně, benediktini v Rajhradě, sv. Jakub v Brně) tvoří barokní skladby jen menší část. Ve většině kostelních sbírek převažují skladby z 19. století, zatímco z 18. století je jich dochováno minimum. Je sice pravda, že ve stávající sbírce brněnských augustiniánů jsou zastoupeny skladby Caldary, Fuxovy, Hofmannovy, Laubeho, Reinhardtovy, Tůmovy, Zechnerovy a dalších barokních autorů,²¹¹ ale i tak tvoří jen náhodné torzo z původního stavu z původního sumárního inventáře z roku 1771 (viz pozn. 33).

Z hlediska počtu provedených skladeb na Starém Brně za Cyrila Nappa bylo nejvíce skladeb provedeno od těchto autorů:

František Navrátil (1734–1802)	12 provedení
Johann Georg Lickl (1769–1843)	11 provedení
Kajetán Vogl (1750–1794)	10 provedení

210 SEHNAL, Jiří. Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816–1818), s. 76–77.

211 STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archívních fondech Moravského musea v Brně*, s. 18–20.

Teprve daleko za nimi následují Joseph Haydn²¹² a Jan Hájek (ředitel kůru v Těšíně na přelomu 18. a 19. století), zastoupení šesti provedeními, a Schiedermayr, Mašek, Neumann a Vitásek, jejichž skladby zazněly pětkrát nebo čtyřikrát. Mozart byl na rozdíl od Josepha Haydna zastoupen v kostelním repertoáru na Moravě pouze nepatrně.²¹³

Co mohlo být tak zajímavého na Navrátilovi, Licklovi a Voglovi? František Navrátil byl od roku 1763 školním rektorem ve Valašském Meziříčí a roku 1776 se neúspěšně ucházel o místo kapelníka v olomoucké katedrále. Jeho skladby byly na Moravě v první polovině 19. století neobyčejně oblíbeny a hrály se ještě po roce 1870. Byly uváděny také v Polsku, a dokonce u Sv. Štěpána ve Vídni. Na Starém Brně se Navrátil těšil mimořádné oblibě. Jeho *Verbum caro factum est* bylo před rokem 1817 provedeno dvacetkrát.²¹⁴ Navrátilovi dosud nebyla věnována větší pozornost. Jeho styl odpovídá klasicismu osmdesátých let 18. století bez vyšších uměleckých a interpretačních nároků, obohacený o instrumentální sóla, podobně jako je tomu v dílech rajhradského benediktina Maura Haberhauera.²¹⁵

Život Johanna Georga Lickla poznamenaly Josefovy reformy. Lickl, původně varhaník v Korneuburgu, začal od roku 1785 soukromě vyučovat hudbu, ale po roce 1793 se věnoval hlavně kompozici singšpílů. Po roce 1805 se stal ředitelem kůru v Pětikostelí (Pécs) a patrně v té době vytvořil nejvíce svých kostelních děl. Také on byl na Moravě v první polovině 19. století velmi oblíben.

Kajetán Vogl také zažil desetiletí Josefových reforem, ale zdá se, že valná část jeho díla vznikla až po roce 1790. Jeho skladby byly v první polovině 19. století stejně oblíbeny jako skladby Navrátilovy a Licklovy. Domníváme se, že všichni tři autoři psali skladby líbivé a poměrně snadné.

Starobrněnský kůr si právem zakládal na tom, že prováděl některá náročná současná díla Beethovena, ředitele brněnského divadla Blumenthala, Naumanna, Gottfrieda Riegra a Righiniho. Nejstarší generaci zastupovali Brosmann, Haberhauer, Hofmann, Mozart, Vogl, ale jejich skladby byly prováděny jen zřídka. Za „venkovskou úroveň“ Haberhauerovy mše se Cyril Napp musel dokonce omlouvat.²¹⁶

Postoupíme-li časově od Cyrila Nappa o 40 let dále, uvidíme, že další vývoj pokračoval ve stejném duchu. Jinak bychom si nedokázali vysvětlit tak velkolepé mešní produkce na Starém Brně v letech 1845–1869 za řízení Pavla Křížkovského. Některá díla pocházela

212 SEHNAL, Jiří. Mše Josepha Haydna na Moravě v 18. a 19. století. In: *Joseph Haydn a hudba jeho doby*. Bratislava: Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave, 1993, s.115–119. Haydnovy pozdní mše z let 1796–1802 jsou na Moravě dochovány v četných opisech z první poloviny 19. století: Hob. XXII 9 na 13 kúrech, Hob. XXII 10 ve 14 kúrech, Hob. XXII 11 na 18 kúrech, Hob. XXII 12 na 9 kúrech, Hob. XXII 13 na 9 kúrech, Hob. XXII na 8 kúrech.

213 SEHNAL, Jiří. Quellen zu Mozarts Kirchenwerken in Mähren. In: *Mozart-Jahrbuch 1986*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1987, s. 29–31.

214 SEHNAL, Jiří. Hudba na Vsetínsku v minulosti. In: *Okres Vsetín*. Valašské Meziříčí: Hvězdárna Valašské Meziříčí, 2002, s. 581–582.

215 VESELÁ, Irena, ŽŮREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*, s. 197–226.

216 SEHNAL, Jiří. Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816–1818), s. 67.

ještě z doby, kdy řídil kůr Cyril Napp. Potkáváme zde tato jména: Aiblinger, Albrechtsberger, André, Beethoven (Missa in C), Brosmann, Danzi, Diabelli, Drobisch, Eibler, Erber, Führer, Gänsbacher, Horák, Hummel (Missa in D), Cherubini (Missa in A, Missa in c, Requiem), Joseph a Michael Haydn, Lickl, Mašek, Mozart, Preindl, Sechter, Seyfried, Schnabel, Vitásek. Účinkujících bývalo až kolem 60.²¹⁷

Naše studie si neklade za cíl popisovat hudební repertoár jednotlivých moravských kostelů v 19. století, nýbrž podat jeho obecnou charakteristiku.²¹⁸ Zatímco určité skladaatele, jako byli Bühler, Diabelli, Führer, Haydn, Horák, Kempter, Lickl, Schiedermayr, Vitásek, Vogl, Vogler, najdeme v repertoáru většiny kostelů, jiní se vyskytovali jen v některých kostelech. Z toho je patrné, že repertoár jednotlivých kůrů byl ovlivňován osobním vkusem ředitelů kůrů a hudebními kontakty, které na první pohled nebývají zjevné, ale vysvitnou teprve po podrobnějším zkoumání. Velký vliv na repertoár měli komponující kapelníci katedrál a významných kostelů v Rakousku, Maďarsku, Slezsku a Bavorsku.²¹⁹

Některé skladby tohoto nereformovaného repertoáru byly tak oblíbené, že se prováděly po celá desetiletí. Např. v Hranicích bylo Bühlerovo *Pange lingua* provedeno více než stokrát. Hranický kůr může být příkladem kůru, kterého se cyrilská reforma nedotkla. Jeho hudební archiv se dochoval většinou ve Státním okresním archivu v Přerově.²²⁰ Zvláštní hodnota hranické sbírky spočívá v tom, že na většině not jsou zaznamenána data jejich provedení. Ukazují, jak dlouho se některé mše udržely na repertoáru.

Na hranickém kůru bylo provedeno přibližně během jednoho století na 170 figurálních mší a rekvíem. Naprostá většina z nich pocházela od autorů z doby po odeznění josefínských reforem, tj. po roce 1790. K nejstarším patří podle datování opisu mše Foliorova (neidentifikovaný autor 1799), Jarošovy, Haydnovy, Huberovy (neidentifikovaný autor), Mozartovy, Navrátilovy (kolem roku 1800), Schwertnerovy (rekviem 1795), Schützovy (1802), Thenyho, Volkmehrovy a Wintrovy. Celkový obraz hranického repertoáru podávají jména autorů, počet jejich mší a počet jejich provedení. Protože záznamy o provozování jsou na obalech někdy špatně čitelné a někde chybějí, jsou níže uvedené údaje do značné míry především orientační. Přesto vystihují dobře vkus ředitelů hranického kůru, kterými byli v těch dobách Karel Jiříček (1767–1844), Edmund Josef Svaček (1771–1857) a Karel Fiala (1810–1876).²²¹ Nelze neobdivovat hranické zpěváky a instrumentalisty, když dokázali vedle běžných laciných mší provádět i vysoce náročná díla. Níže publikovaný výběr

217 EICHLER, Karel. *Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 11–17.

218 Přehledně viz SEHNAL, Jiří. Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Cyrillismus. In: RIEDEL, Friedrich W., ed. *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio, 2001, s. 115–124.

219 Viz přehled v práci RIEDEL, Friedrich W. *Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit*. Sinzig: Studio Verlag, 2000. RIEDEL, Friedrich W., ed. *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, s. 21–22.

220 Hudebniny jsem provizorně utřídil a pořídil jejich seznam, který je uložen v ODH MZM, sign. G 323. Nezávisle na tomto archivu se část hranických hudebnin dostala již roku 1932 do MZM, sign. A 5.991–6.171.

221 Tyto informace mi laskavě poskytl dr. Petr Hlaváček.

skladatelů mší naznačuje, kolik mší od daného autora bylo v hranickém hudebním archivu v 19. století obsaženo a kolikrát byly celkem provedeny:

Blahack (3 mše 51x),
Bühler (4 mše 76x),
Dedler (4 mše 39x),
Diabelli (4 mše 66x),
Frenzl (2 mše 23x),
Führer (7 mší 229x),
Gellert (3 mše 27x),
Groll (3 mše 20x),
Hahn (1 mše 22x),
J. Haydn (9 mší 40x),
Horák (1 mše 20x),
Hummel (1 mše 8x),
Cherubini (2 mše 51x),
Kloss (1 mše 12x),
Kunert (1 mše 17x),

Lickl (3 mše 18x),
Molitor (1 mše 11x),
Mozart (4 mše 11x),
Müller (6 mší 12x),
Obersteiner (2 mše 85x),
Ostrý (1 mše 11x),
Plachý (1 mše 9x),
Preindl (3 mše 21x),
Righini (2 mše 15x),
Sechter (1788–1867 18x),
Schiedermayr (14 mší 209x),
Schnabel (3 mše 14x),
Škroup (11x),
Vocet (2 mše 34x).

Pro charakteristiku repertoáru uvádíme ještě abecedně jména všech autorů mší dochovaných v Hranicích. U méně běžných jmen jsme se snažili doplnit životní data, aby bylo možné je stylově zařadit. Uvedená data dokazují, že šlo vesměs o skladatele, kteří zemřeli až v 19. století. Kdybychom chtěli na jejich tvorbě sledovat důsledky Josefových reforem, museli bychom znát povahu a dobu vzniku jejich jednotlivých skladeb. Bohužel se nepodařilo zjistit životní data všech skladatelů, ačkoli se s mnohými z nich setkáváme i ve sbírkách jiných kostelů z 19. století. V případě Müllera bez křestního jména je identifikace obtížná. Skladatelé figurálních mší, prováděných v Hranicích v 19. století:

Johann Kaspar Aiblinger (1779–1867),
Johann Anton André (1775–1842),
Joseph Binder (1817–1892),
François Adrien Boieldieu (1775–1834),
Joseph Blahack (1780–1846),
František Xaver Brixi (1732–1771),
Anton Brosmann (1775–1834),
Franz Xaver Bühler (1760–1824),
Rochus Dedler (1779–1822),
Anton Diabelli (1781–1858),
Dusil,
Joseph Eibler (1754–1834),
Folior,

Ignaz Frenzl (1736–1811),
Freudenthaler,
Freyman,
Robert Jan Nepomuk Führer (1807–1661),
Johann Baptist Gänsbacher (1788–1844),
Joseph Gellert (ca 1787–1842),
Evermodus Groll (1756–1809),
Bernard Hahn (1780–1852),
Joseph Haydn,
Michael Haydn,
Josef Holešinský (1792–1850),
Václav Emanuel Horák (1800–1871),
Heinrich Huber (1870–1916),

Johann Nepomuk Hummel (1778–1838),
 Luigi Cherubini (1760–1842),
 Václav Jaroš (1740?–1772),
 John,
 Karl Kempster (1819–1871),
 Josef Ferdinand Kloss (1807–1883),
 Köhler,
 Körnle,
 Kossat (ca Thomas Koschat 1849–1914),
 Kraus,
 Jan Leopold Kunert (1784–1865),
 Laucher (1737–1813),
 Johann Baptist Lasser (1751–1805),
 Johann Georg Lickl (1769–1843),
 Vincenc Mašek (1744–1831),
 Johann Baptist Molitor (1834–1900),
 Mozart,
 Müller,
 František Navrátil (1734–1802),
 Anton Neumann (zemř. 1776),
 Johann Obersteiner (1824–1896),
 František Ostrý (1760–1820),
 Eugen Pausch (1758–1838),
 Čeněk Pilař (1867–1942),
 Václav Plachý (1785–1858),
 Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831),

Joseph Preindl (1756–1823),
 Ignaz Reimann (1820–1885),
 Gottfried Rieger (1764–1855),
 Vincenzo Righini (1756–1812),
 Resler,
 Simon Sechter (1788–1867),
 Ludwig C. Seidler (1810–1888),
 Seyler,
 Joseph Seiler ? (1823–1877),
 Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840),
 Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831),
 Schnittler,
 Schwertner,
 Strosser,
 František Škroup (1801–1862),
 Šťastný,
 Jan Theny (1749–1828),
 Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813),
 Jan August Vitásek (1770–1839),
 Jan Nepomuk Václav Vocet (1777–1843),
 Kajetán Vogl (1750–1794),
 Volkmehr,
 Antonín Vranický (1761–1820),
 Peter Winter (1754–1825),
 Zauma,
 Zelinka.

Převážná část jmenovaných skladatelů neměla s cyrilskou reformou nic společného. Na tom nic nemění několik jmen autorů, kteří se tomuto zařazení vymykají – jako Molitor, Pilař, Zelinka. Na první pohled vidíme, že seznam obsahuje jména známá, málo známá a zcela neznámá, která nenajdeme v žádném hudebním slovníku ani v pojednáních o hudbě v regionech. Proto je obtížné hodnotit hranický mešní repertoár po stránce umělecké. Je pozoruhodné, že se v Hranicích setkáváme i s některými velkými kompozicemi, jakými byla mše od Andrého, kterou provedl také Křížkovský na Starém Brně, a Hummelova mše, která se tu dočkala osmi provedení. Korunovační mše Righiniho tu byla provedena v letech 1839–1861 celkem čtrnáctkrát. Opsána však byla již v roce 1815, ale také druhá *Missa solennis* téhož autora byla opsána již roku 1811. Cherubiniho mše tu byla v letech 1840–1869 provedena celkem dvacetkrát. Dnes žasneme, kde brali v Hranicích tak dobré sólisty a hráče na všechny tehdy používané nástroje. Vedle těchto děl je zde množství kompozic, které prozrazují zvládnutí vkusu. Je to patrné z nadměrné záliby v kompozicích Blahackových, Bühlerových,

Diabelliho, Führerových, Obersteinerových a Schiedermayrových. Jejich díla dnes málokdy slyšíme, nemluvě o skladbách zcela neznámých autorů.

Podobným způsobem bychom mohli rozebírat repertoár i jiných kůrů, ale neobjevili bychom nic nového. Repertoár z doby před rokem 1784 byl v 19. století prakticky zapomenut, protože na kůrech nebyl a ředitelé kůru si budovali repertoár nový, převážně z toho, co bylo k dispozici od současných skladatelů. V této souvislosti stojí za pozornost repertoár kostelního kůru kostela ve Vyškově z doby před zavedením cyrilské reformy roku 1891.²²² Ačkoli Vyškov měl jako biskupské město již od konce 16. století o chrámovou hudbu dobře postaráno, nedochovalo se z této doby žádné hudební památky, což si vysvětlujeme jak požáry, tak oběma reformami.

Celkem bylo v roce 1891 na vyškovském kůru 180 mší, z toho 90 jich tam bylo již v roce 1842.²²³ Sbírka vznikala za kantora Jana Golletze (kolem 1810), ředitelů kůru Jana Bobrovského (1800–1830), Antonína Nováka (1830–1842), Matěje Kvasečka (1842–1848) a Františka Nováka (1848–1891).²²⁴ Mezi skladateli se tu setkáváme s řadou jmen, která známe ze Starého Brna a z Hranic. Až na výjimky jako jsou Brix, Haberhauer, Mozart, Zechner, zde převažují autoři, kteří komponovali až po roce 1790:

Boieldieu,	Evermond Groll (1756–1809).
Böck,	Maurus Haberhauer (1746–1799),
Brix,	Hájek,
Buchler,	Joseph Haydn,
Bühler,	Michael Haydn,
Dedler,	Martin Heimerich (1769–1813),
Diabelli,	František Hrdina,
Dittersdorf,	Josef Chmelíček (1823–1891),
Carl Ludwig Drobisch (1803–1854),	Jírovec,
Ender,	John,
Folkert (Franz Joseph Volkert? 1778–1845),	Kauer,
Frenzl,	Josef Kraft,
Freudenthaler,	Kramář (10 mší, 2 rekviem),
Fuchs,	Johann Baptist Lasser (1751–1805),
Führer (1807–1861),	Lickl,
Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844),	Loos,
Joseph Gellert (1787–1842),	Ludacus,
Franz Götz (1755–1818),	Mašek,
Gravani,	Mozart,
Groh,	Müller,

222 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Vyškovsko v hudbě a zpěvu, s. 38–45.

223 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Vyškovsko v hudbě a zpěvu, s. 31. Jan Bobrovský byl v sedmdesátých letech 18. století hudebním alumnem v Rajhradě. VESELÁ, Irena, ŽŮREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bobu*, s. 134, pozn. 373.

224 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Vyškovsko v hudbě a zpěvu, s. 39.

F. Novák (5 mší, 2 rekviem),
Novotný,
Pausch,
Matthias Pernsteiner (1795–1851),
Plachý,
Pleyel,
Joseph Preindl (1756–1823),
Rieger,
Righini,
Rotter,
Ryba,
Salieri,
Simon Sechter (1788–1867),
Ignaz Xaver Seyfried (1776–1841),

Schiedermayr (19 mší, 3 rekviem),
Schmidbauer,
Joseph Schnabel (1767–1831),
Schön,
Karel Bor. Stross (nar. kolem 1750),
Jan Nepomuk Škroup,
Vogl,
Georg Joseph Vogler (1749–1814),
Vocet,
Vaňhal,
Zechner,
Zelinka,
Ziehrer,
Josef Leopold Zvonař (1824–1865).

Závěrem zmiňme jako příklad ještě hudební sbírky dvou předních moravských kostelů v Kroměříži a v Olomouci. Stinnou stránkou hudební sbírky kostela sv. Mořice v Kroměříži²²⁵ je to, že její hudebniny převážně nejsou datovány a že obsahují některé skladby z 18. století, u kterých si nejsme jisti, zda byly v 19. století vůbec prováděny. Více než šesti kompozicemi (nejen mešními) jsou zde zastoupeni tito autoři: Diabelli – 19, Drobisch – 7, Führer – 31, Götz – 14,²²⁶ Hantke – 28, J. a M. Haydn 40, Cherubini 9, Kunert – 27,²²⁷ Mozart – 11, Müller – 32,²²⁸ Nanke st. a ml. – 11,²²⁹ Pilhatsch – 8,²³⁰ Preindl – 12, Schiedermayr – 26, Schnabel – 11, Seyfried – 7, Škroup – 10, Vogl – 9, Witt – 9. Jde o známá jména, typická pro první polovinu 19. století, z nichž jména Götz, Kunerth, Nanke a Pilhatsch svým moravským působením logicky zapadají do kroměřížské sbírky. Jméno Franze Xavera Witta dokazuje, že se i kůr sv. Mořice v Kroměříži dočkal reformy. Bylo to pravděpodobně roku 1874, ve kterém P. Ludvík Holain (1843–1916) založil Cyrillskou jednotu právě v tomto kostele.²³¹

Nejiná situace byla v katedrále sv. Václava v Olomouci, kde až do roku 1850 nebo ještě déle byly horlivě nakupovány mše od později zavržených autorů, jako byli Aiblinger, Assmayer, Bibl, Blahack, Bühler, Danzi, Diabelli, Drobisch, Eybler, Führer, Gänsbacher,

225 BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži, s. 144–187.

226 Franz Götz byl v letech 1789?–1811 kapelníkem kardinála Colloreda-Waldsee v Kroměříži.

227 Jan Leopold Kunert byl vězným a ředitelem hudby u sv. Mořice v Kroměříži v letech 1811–1865.

228 Bez křestního jména je velmi obtížné rozhodnout, o kterého Müllera se jednalo.

229 Karel Nanke (st.) byl v letech 1803?–1831 ředitelem hudby na Petrově v Brně, Alois Nanke (ml.) byl snad jeho syn, který zemřel po roce 1834 na Ukrajině.

230 Dominik Pilhatsch byl v letech 1820–1864? ředitelem kůru olomoucké katedrály.

231 SEHNAL, Jiří. Chránová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti. *Opus musicum*, 2001, roč. 33, č. 4, s. 9.

Hahn, M. Haydn, Horák, Hummel, Mozart, Preindl, Schiedermayr, Schnabel, Sechter, Seyfried.²³²

V době po roce 1870 stoupenci cecilské reformy odsoudili většinu skladeb z let 1790–1860 jako světskou a pro bohoslužbu nevhodnou. Vytykali jí zejména operní styl, který spočíval na jedné straně v přehnaném dramatismu, na druhé straně v líbivé, virtuózní melodice zpěváků a nástrojových sólech. Když si však pozorně pročteme jména zmíněných skladatelů, zjistíme, že operní skladatelé tvořili mezi autory figurálních mší nepatrnou menšinu. Většina zde uváděných skladatelů byla činná v kostele nebo byla s chrámovou hudbou v úzkém styku a operu znala jen jako její návštěvníci. Na druhé straně je pravda, že „operní“ styl byl v té době nesmírně populární a určoval obecný hudební vkus. Rozvíjející se nototisk umožňoval jeho snazší šíření, než tomu bylo v minulých dobách.

Podobné kůry, jaké jsme uvedli v Hranicích, v Kroměříži, v Olomouci a ve Vyškově působily i v dalších městech. Udivující však je, že se s nimi setkáváme i na vesnicích. Např. z Drnholce se dochovala sbírka čítající na 570 položek. Nejvíce hudebnin pořídili kantor Georg Fitzga (1804–1840), jeho syn Florian Fitzga (v letech 1832–1846) a Joseph Seifert (v letech 1878–1896). Z neznámých důvodů pořídil přes 80 opisů Ignaz Schopff z Vlasatic (v letech 1822–1855). Tito nadšenci opsali vlastnoručně 105 mší a 20 rekvíí. O jejich výkonu výmluvně svědčí některé poznámky, jako např. na konci Pleyelovy mše z roku 1813: *Finis oder Ende* nebo *Konec šak juž je dost welký Zvonec*. Podle obsazení skladeb je patrné, že vedle kvalitních sólových zpěváků měl drnholecký kantor k dispozici hráče na téměř všechny nástroje symfonického orchestru.²³³

Z první poloviny 19. století máme dochováno mnohem více hudebních sbírek než z doby před rokem 1784. To v nás budí představu, jako by teprve tato doba byla érou největšího rozvoje kantorské hudby. Většina sbírek je dnes uložena a zpracována v Oddělení dějin hudby MZM a zpřístupněna v citovaném *Průvodci po archivních fondech* a jeho druhém dílu.²³⁴ Ve většině těchto sbírek převažuje ještě předreformní repertoár, ale je více nebo méně zastoupen i cecilský repertoár, který sem pronikl až po roce 1870. Zcela převažují téměř krasopisné rukopisy, které jsou někdy nápadně dobře dochované, jako by se nikdy nepožívaly. Taková je např. sbírka Aloise Englische (1807–1877) z Karlovic u Bruntálu²³⁵ a kostelní sbírka ze Šatova.²³⁶ Všechny tyto sbírky obsahují 100–900 skladeb. Přes 826 titulů má např. šumperská sbírka, kterou založil Josef Österreicher

232 *Anschaffung an Musikalien und Instrumenten für die Metrop. Domkirche*. ZAO, pob. Olomouc, ACO, sign. 79/11, kart. 1479.

233 SEHNAL, Jiří. Hudební minulost kostela v Drnholci. In: *Drnholec*. Drnholec: Muzejní a vlastivědná společnost, 2011, s. 297–306.

234 STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archivních fondech Moravského musea v Brně*. KYAS, Vojtěch. *Průvodce po archivních fondech II*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2007. ISBN 978-80-7028-305-9.

235 KYAS, Vojtěch. *Průvodce po archivních fondech II*, s. 22.

236 STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archivních fondech Moravského musea v Brně*, s. 90.

(ca 1795–1865).²³⁷ Některé sbírky, jako např. Slavkov u Brna a Staré Město pod Sněžníkem však dosud zůstávají na kůrech, kde je jejich osud nejistý. Ani hudebními sbírkami nejsou naše poznatky vyčerpány. Z 19. století existují také narativní prameny, které přinášejí pozoruhodné informace o místech, kde se figurální mše prováděly, a o osobách, které jsou s tímto provedením spojené. Příkladem může být Brušperk, kde působil v letech 1820–1848 kantor Josef Macalík (1794–po 1850), znalec generálního basu a pěstitel figurálních mší.²³⁸

237 KVAPIL, Jiří. Hudební život na šumperském kůru v 19. století. *Severní Morava*, 1970, roč. 19, s. 27–28.

238 JANÁČEK, Vincenc. *Pamětní kniha rodiny Janáčkovy*. MYŠKA, Milan, ed. Albrechtický: Obec Albrechtický, 2011, s. 132, 273–274.

III

Cecilská (od roku 1879 cyrilská) reforma

PODSTATA REFORMY

Smrt císaře Karla VI. a slezské války způsobily procitnutí z barokního snu do kruté reality všedního dne a současně oslabily náboženské citění. Soustavné oslabování vlivu církve státem po roce 1740, završené zrušením jezuitského řádu roku 1773 a Josefovými reformami v letech 1783–1784, mělo za následek celkové náboženské ochladnutí a formalismus v náboženské praxi. Církevní představitelé si to uvědomovali a snažili se tomu bránit. Proto Benedikt XIV. zakázal v roce 1750 používání trumpet, tympánů a dalších nástrojů, ačkoli ty za sekularizaci nemohly. Opravné snahy směřovaly k prohloubení víry pomocí katechezí a aktivizace lidu při bohoslužbě. Významu lidového duchovního zpěvu si byla vědoma již zbožná císařovna Marie Terezie, která v roce 1756 vybídla všechny biskupy své říše, aby podpořili zpěv lidu při mši a dala podnět k vydání německého duchovního zpěvníku v letech 1774–1776. Na tyto snahy navázal i Josef II. direktivním zavedením zpěvu tzv. normálních písní.

Potřebu bránit se další sekularizaci pocítoval i nižší český klérus, který Josefovy reformy spíše vítal. K Josefovým sympatizantům nepochybně patřil vlastenecký farář v Obřanech Tomáš Fryčaj (1759–1839), který napsal roku 1788 v předmluvě ke svému *Katolickému kancionálu* tato slova, která o půl století předběhla výroky hlasatelů cecilské reformy v Německu:

„Nemíním já tuto zvučné muziky při veřejných službách Božích v našich chrámech Páně sem tam ještě obyčejné schvalovat: muziky, které našeho času schopnější sou přistojící k roztržitosti, než k rozličným hnutím pravé pobožnosti vzbudit: způsob ten služeb Božích, jak příběhové a Sněmovné církevní toho času dokazují, a tak říkáje proti vůli Církve svaté se vloudil, která své veřejné náboženství až do třináctého věku jen v modlení všeobecném a spěvu sprostném vykonávala.“²³⁹

Proto je poněkud nesprávné připisovat první podnět k reformě v mezinárodním měřítku spisku *Über Reinheit der Tonkunst* (Heidelberg, 1825) protestanta Iusta Thibauta, který označil za vrcholnou dobu duchovní hudby druhou polovinu 16. století, zejména díla Palestrinova. Vlastní reformu katolické duchovní hudby zahájili až v padesátých letech

239 FRYČAJ, Tomáš. *Katolický kancionál*. Olomouc, 1788. Jediný dochovaný exemplář ODH MZM, knihovna, sign. I-2183.

v Řezně Karl Proske (1794–1861), Franz Xaver Witt (1834–1888) a Franz Xaver Haberl (1840–1910).

Na Starém Brně pokračovalo uvádění orchestrálních mší až do šedesátých let 19. století. Někdejší ředitel kůru Cyril Napp, který se stal roku 1824 opatem, figurální hudbu nejen podporoval, ale pojal dokonce i záměr organizačně pozdvihnout její úroveň na Moravě. Podnět mu snad poskytl roku 1830 zřízení Varhanické školy v Praze. Roku 1831 se Napp stal čestným členem hudebního spolku Kirchen-Musik Verein zu St. Anna ve Vídni a 7. března 1832 hodlal založit v Brně jeho pobočku spolu s hudební školou.²⁴⁰ K realizaci však z neznámých důvodů nedošlo. Když byl roku 1862 založen v Brně Brünnner Musik-Verein, byl mezi jeho zakladateli vedle purkmistra Christiana d'Elverta uveden Cyril Napp a mezi přispívajícími členy Pavel Křížkovský.²⁴¹ Jisté je, že v té době neměli d'Elvert ani Napp na mysli reformu, kterou později provedl Křížkovský, ale spíše jim šlo o zvýšení interpretační kvality instrumentálních mší té doby.

Pavel Křížkovský (1820–1885) zaujímal uprostřed 19. století v chrámové hudbě v Brně přední místo a v šedesátých letech se stal hlavním nositelem a propagátorem její reformy na celé Moravě. Nevíme přesně, jak a kdy se pro Wittovu reformu nadchl. Zdá se však, že k ní dospěl postupně vlastní cestou. Zatímco Witt začal reformu propagovat až roku 1866 časopisem *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, Křížkovský zaujal kritický postoj vůči orchestrálním mším první poloviny 19. století již v padesátých letech. Při hodnocení Cherubiniho mše A-dur, kterou provedl roku 1853,²⁴² napsal: „Cena díla toho umělecká je beze sporu velká... Je v ní něco pro syny Martovy, něco pro skvoucí se pány ode dvora, a zas něco pro jemné dámské komonstvo královnino; také znalci a kritikové nalézají svůj podíl; konečně obmyslil Cherubini – avšak nejméně – zbožné, modlíci se obecnstvo, neboť se tam nalézají po různu i místa nábožně podaná. Naši dobří předkové, kterým se ani nezdálo, že by bylo možno do mše vložit celé operní věty a poloviční turecké pochody, byli by Cherubiniho s tou hlučnou, stkvělou, moderní hudbou kostelní zahnali do koncertního sálu.“²⁴³ Z toho soudíme, že Křížkovský měl výhrady k orchestrálním mším dříve, než se seznámil s německým cecilským spolkem.

Neobyčejně silným dojmem na něho zapůsobila mše od Orlanda di Lasso, kterou uvedl na druhou adventní neděli roku 1854. Nevíme, co vzbudilo jeho zájem o toto dílo, ale Lassova mše mu otevřela nový pohled na chrámovou hudbu a podnítila jeho zájem o cecilskou reformu, probíhající v Německu. Přes ohromující zážitek z Lassovy mše pokračoval Křížkovský až do roku 1869 v uvádění velkých mší od Beethovena, Haydna a Cherubiniho. V roce 1869 se Křížkovský náhle a definitivně přiklonil k cecilské reformě ve Wittově duchu a pro oslavy tisíciletého výročí smrti sv. Cyrila ve dnech 4.–12. července

240 MZAB, fond E 4 Augustiniáni Brno, kart. 198.

241 MZAB, fond E 4 Augustiniáni Brno, kart. 202, inv. č. 3009, fol. 6–8.

242 Mše byla složena roku 1825 ke korunovaci francouzského krále Karla X.

243 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 12.

1869 připravil a nastudoval hudbu na Velehradě výhradně od skladatelů 16. století a od stoupenců cecilské reformy. Vedle chorálu zde zazněly mše od Witta, Seilera, Stehleho, Mettenleitera, Greitha, Rampise, Schöpfa a vložky od Victorie, Palestriny, Aneria, Brosiga, Handla. Tato díla měla být doprovázena pouze varhanami, které Křížkovský zesílil dvěma trombony, violoncellem a kontrabasem. Protože v té době byly velké varhany na Velehradě ještě v podstatě barokní a nehodily se pro doprovod skladeb jmenovaných autorů, nahradil je Křížkovský harmoniem.²⁴⁴ Od 10. října 1869 zahájil Křížkovský reformu také na Starém Brně provedením mše *Salve Regina* od Stehleho.²⁴⁵ Shodou okolností se právě roku 1869 stala hra na varhany na učitelských ústavěch nepovinným předmětem a učitelé odmítali v kostele hrát, což velmi poškodilo hudbu na venkovských kůrech.

Snahy Křížkovského se u hudebníků setkávaly s rozpaky – od vřelého souhlasu až k otevřenému odporu. Vydatné podpory se Křížkovskému dostalo roku 1872 od olomouckého arcibiskupa kardinála Fürstenberga, který ho povolal do Olomouce a pověřil ho provedením reformy hudby v katedrále. Tento úkol se Křížkovskému i přes velké překážky podařilo splnit. V roce 1874 se vyjádřil takto kriticky o své dřívější činnosti v letech 1845–1855: „Ani proslulí skladatelé Haydn Josef a Michal, Mozart, Beethoven, Hummel a jiní nedostáli úloze své jako skladatelé církevní... Ještě méně zasluhují jména církevních skladatelů novější, na příklad Führer, Horák, Bühler, Winter a jiní.“²⁴⁶ Dovršení reformy vystihuje výčet skladatelských jmen, jejichž díla zazněla v letech 1880–1881 na kůru starobrněnského kláštera:²⁴⁷

A. Doss,	Hanisch,
Abundio,	Hassler,
Antonelli,	Hermesdorf
Baini,	Hetsch,
Bauer,	Kaim,
Benz,	Kempter,
Birkler,	Kirms,
Brosig,	Klein,
Diebold,	Koenen,
Ett,	Kornmüller,
Förster,	Liszt,
Fossa,	Lotti,
Gross,	Martini,
Halley,	Mettenleiter,
Hamma,	Molitor,

244 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 45; viz též: SEHNAL, Jiří. Chránová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti, s. 6–7.

245 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 47.

246 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 66.

247 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 82.

Obersteiner,
Orlando di Lasso,
Palestrina,
Pič,
Rampis
Schaller,
Schütky,
Schweizer,

Singenberger,
Skuherský,
Stadler,
Stehle,
Weinberger,
Witt,
Zangl,
Zuccari.

Dne 16. listopadu 1871 požádala brněnská konzistoř Křížkovského o jeho názor na zřízení „Cecilského spolku“ na Moravě, který by byl součástí již existujícího spolku v Rakousku pod předsednictvím opata v Lambachu. Křížkovský tuto možnost zamítl a doporučil vybudovat samostatný spolek pro povznesení liturgické hudby pro Čechy, Moravu a Slezsko.²⁴⁸ Podobnou ideu se podařilo realizovat v roce 1874 Ferdinandu Lehnerovi (1837–1914) v Praze. Lehner začal téhož roku vydávat časopis věnovaný reformě katolické chrámové hudby v českých zemích, nejdříve pod názvem *Cecilie*, od roku 1880 pod názvem *Cyrill*, později jen *Cyril*. Tento časopis je zatím nejdůležitějším pramenem pro dějiny chrámové hudby v českých zemích od roku 1874 do roku 1948. Zřídit spolek pro duchovní hudbu Obecná jednota cyrilská se Lehnerovi podařilo s obtížemi až roku 1879. Podotkněme, že Ferdinand Lehner patřil k dobrodincům, kteří podporovali Janáčka při jeho studiu na Varhanické škole v Praze (1874–1875).²⁴⁹

V Janáčkovi spatřoval Křížkovský a jeho přátelé nejschopnějšího člověka pro pokračování v reformě. V roce 1881 se podařilo založit Jednotu pro zvelebení církevní hudby na Moravě, která si předsevzala jako první úkol vybudovat školu pro varhaníky. V svolání z 16. června 1881 se mimo jiné psalo: „Starší varhaníci na vesnicích vymírají a marně se rozhlížíme po nějaké náhradě. [...] Provozují-li se větší skladby církevní, svědčí namnoze výběr těchto skladeb o málo vytríbeném vkusu [...]“²⁵⁰ Ředitelem Varhanické školy byl ustanoven odchovanec Pavla Křížkovského Leoš Janáček, *mladistvá a ku krásným nadějím oprávnující síla hudební*. Výuka zde se již řídila zásadami cyrilské reformy, podobně jako na Varhanické škole v Praze.²⁵¹ Byla pevně zakotvena v reformním duchu, ale nevázala se úzce jen na gregoriánský chorál a na starou polyfonii, ale podporovala zájem žáků i o současnou duchovní tvorbu a o vývoj světové hudby. Přestože se Janáček ve své vlastní tvorbě obrátil hlavně k operě a k instrumentální hudbě, jako ředitel Varhanické školy dbal poctivě na to, aby jeho žáci byli vzděláváni především pro potřeby katolické chrámové hudby

248 EICHLER, Karel. *Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 50.

249 STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*, s. 633.

250 KUNDERA, Ludvík. *Janáčkovy varhanické školy*. Olomouc: Velehrad, 1948, s. 15–16. STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*, s. 52. Podobně bychom se o chrámové hudbě mohli vyjádřit i dnes.

251 Další vývoj je ve stručnosti popsán v práci SEHNAL, Jiří. *Chrámová hudba*, s. 11–18.

a liturgie. Většina absolventů se skutečně uplatnila jako varhaníci a ředitelé kůrů nejen na Moravě, ale i v Čechách.²⁵² Našli se mezi nimi dokonce chrámoví skladatelé jako Josef Blatný, Viktor Čajánek, Antonín Hromádka, František Kolářík, Vojtěch Mazel, Eduard Marhula a Gustav Pivoňka.

O Janáčkově se často píše jako o přesvědčeném ateistovi. Přesto nelze jednoduše prohlásit Janáčka za ateistu. Janáčkův vztah k Bohu se jako u každého člověka proměňoval. Doma i v klášteře se mu nepochybně dostalo náboženského vychování, ale po světové válce se jeho původní (spíše dětská) víra proměňovala a ve stáří pod vlivem světových úspěchů a milostného vztahu k provdané ženě procházela krizí. Když jsme kolem roku 1976 s dr. Theodorou Strakovou navštívili ředitele kůru olomoucké katedrály Gustava Pivoňku,²⁵³ položili jsme mu otázku, zda byl Janáček věřící, Pivoňka dvakrát kategoricky prohlásil: „Janáček byl věřící.“ Považovat Janáčka za nevěřícího je problematické.

Cecilská reforma nebyla po hudební stránce novým hudebním stylem. Cecilianismus byl v podstatě charismatickým duchovním hnutím, které usilovalo o prohloubení náboženského života liturgickou hudbou. Aniž vzali v úvahu, že úpadek náboženského života je především důsledkem všeobecné sekularizace a skrytého boje proti církvi, přisoudili reformátoři vinu na poklesu náboženského života dosavadní chrámové hudbě, a proto ji zavrhl jako celek. Nápravu spatřovali v návratu k hudbě, která vládla v kostelech od středověku do tridentského koncilu, což souznělo s tehdy celoevropským okouzlením gotikou. Za ryzí výraz středověké zbožnosti pokládali jednohlasý, nedoprovázený gregoriánský chorál.²⁵⁴ Z figurální hudby brali na milost jen vokální polyfonii, schválenou na tridentském koncilu a reprezentovanou především Palestrinou, kterého vyzdvihl výše zmíněný Iustus Thibaut.

Hudební obrodu si reformátoři slibovali především od gregoriánského chorálu, který byl tehdy znám v tzv. mediceské edici, dnes považované za úpadkovou. Vrchol figurální hudby spatřovali ve vokální polyfonii palestrinovského typu. Ačkoli začali vydávat Palestrinovy skladby, ještě více propagovali své vlastní, komponované v napodobení jeho stylu.²⁵⁵ Všechnu ostatní duchovní hudbu považovali za úpadek a zjednodušeně jí přičítali vinu za oslabení víry. Souhrnně ji označovali za barokní, protože ještě nerozlišovali baroko a klasicismus jako dva rozdílné slohy. Barokní hudbě vytýkali nedostatek „filozofie“. Hudební vkus středověku a renesance si v duchu soudobých romantických tendencí falešně idealizovali.

252 KUNDERA, Ludvík. *Janáčková varhanická škola*, s. 97–98.

253 Gustav Pivoňka byl žákem Varhanické školy v letech 1913–1915 a s Janáčkem se osobně znal.

254 Z memoriálu beuronských mnichů roku 1877: „Účinek chorálu na mravnost lidu je veliký, zvláště když je spojen s posvátnými obřady.“ EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 79.

255 KANTNER, Leopold M. Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850. *Analecta musicologica*, 1993, roč. 28, s. 193.

Pravdu měli v tom, že figurální hudba první poloviny 19. století obsahovala skutečně mnoho vnějšího, líbivého, operního a koncertního, což vybočovalo z jejich představy o chrámové hudbě jako vážné, střízlivé a duchovní. Na druhé straně byla hudba skladatelů první poloviny 19. století pro interprety i posluchače bezesporu vděčná a přitažlivá a, jak přiznal sám Křížkovský, obsahovala *i místa nábožně podaná*. Dokonce můžeme připustit, že tato hudba byla mnohými věřícími pokládána za tu pravou duchovní hudbu. Tento názor sdíleli i někteří vysocí církevní hodnostáři. K největším uměleckým úspěchům Křížkovského patřilo provedení velké mše od Cherubiniho roku 1867 na Petrově před nunciem Falcinellim, který po provedení Křížkovského pozval k obědu, kde pronesl přípitek na jeho počest. Když pak v roce 1869 provedl Křížkovský na Petrově před týměž nunciem Wittovu mši, nuncius žádné nadšení neprojevil.²⁵⁶

Reforma byla nejhrošlivěji přijata v Bavorsku a v českých zemích. Itálii a Francii zůstala cizí a ani v Rakousku se jí nedostalo velké podpory, protože tu vládl kult Haydna a Mozarta. Silně se jí bránili hudebníci ve Vratislavi, zejména dómský kapelník Moritz Brosig (1834–1887), který upozornil již roku 1880 na slabé stránky palestrinovského kultu, jako byla např. omezenost harmonických prostředků, jednotvárnost a nesrozumitelnost pro současné věřící. Brosig viděl řešení v podpoře nadaných sbormistrů a skladatelů oddaných církvi, kteří by využili nástrojů a stylových výrazových prostředků současné hudby.²⁵⁷ V Brosigově duchu komponoval zejména Max Filke (1855–1911).

Ačkoli cecilská reforma na první pohled připomíná Josefovy reformy, nebylo tomu tak. Cecilská reforma nebyla motivována ekonomickými, ale výhradně duchovními zájmy. Nebyla zavedena náraz celoplošně úředním nařízením, ale byla dílem osobní iniciativy jednotlivých duchovních a laiků, zejména učitelů. To, co se odehrálo na Velehradě, v Brně a v Olomouci, zdaleka nenašlo odezvu na celé Moravě, ale reforma někde narážela na trvalý odpor až do třicátých let 20. století, jak jsme ukázali na příkladu Hranic.

Prvním krokem reformátorů bylo odstranění hudebních nástrojů, především stále oblíbených trumpet a tympánů. Prosazení zákazu trubačských intrád se protáhlo až do sedmdesátých a osmdesátých let, protože se troubení všude těšilo nesmírné oblibě. Sólový zpěv reformátoři v podstatě zakázali a vedoucí úlohu v chrámové hudbě nyní přisoudili sboru. Vzorem měl být placený sbor olomoucké katedrály, který se roku 1881 skládal z 12 chlapců (v 18. století bývali tři až čtyři) a šesti mužů.²⁵⁸ Je třeba připomenout, že tento sbor, který s dirigentem a varhaníkem čítal kolem 20 osob, působil na nevelkém pilířovém kůru u varhan na epištolní straně, nikoliv na hlavním kůru nad vchodem. V praxi se tehdejší kostelní sbory skládaly z neplacených diletantů, jako je tomu dosud, a jejich vedoucími byli učitelé,

256 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 39–41, 46. Ve stejném roce zakoupil ředitel kůru na Petrově Jan Nesvadba instrumentální mše od Diabelliho, Führera, Horáka. ODH MZM, sign. G 72.

257 RIEDEL, Friedrich W. Der Kampf des Mainzer Domkapellmeisters Georg Viktor Weber um den wahren Stil in der Kirchenmusik. *Mainzer Zeitschrift*, 1988, s. 158–159, 163.

258 EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*, s. 84.

kaplani nebo hudebně nadaní laici. Tam, kde měl pro chrámovou hudbu smysl učitel, zapojovala se do sboru i školní mládež, a s výjimkou katedrály se již běžně obcházel zákaz zpěvu žen v sopránu a altu, aby bylo možno obsadit sbor. Pokud byli zapotřebí instrumentalisté, museli být zaplacení, což platí zejména o hráčích na dechové nástroje dodnes.

Většinou se má za to, že moravský venkov byl prostoupen zpěvností, jejíž poklady zaznamenal František Sušil a po něm ještě Leoš Janáček a František Bartoš. Domníváme se, že skutečnost byla mnohem skromnější. Lidé měli takovou hudbu, jakou si stačili sami vytvořit, a vliv dechových hudeb v městech negativně působil na zpěvnost a kvalitu písní na venkově. Ve vesnicích se vyskytovali výborní, uznávaní zpěváci, ale úroveň ostatních stěží dosahovala průměrné kvality. A ne všechno, co se zpívalo, byly literární a hudební skvosty. Zakladatelé jednot proto museli učit lidi kostelnímu zpěvu systematicky od základů, počínaje správným dýcháním, tvořením tónu, rytmem a intonací. V některých obcích byly dokonce zřizovány speciální hodiny zpěvu na obecných školách.

Začínalo se většinou s malým počtem kolem osmi až devíti zpěváků, ale snahou všech vedoucích bylo mít sbor co největší. Protože se prováděl zcela jiný repertoár, než jaký byl dosud pěstován, bylo nutné věnovat velké úsilí nastudování, což dosud v chrámové hudbě asi nebyvalo běžné. Podle staré praxe bylo zkoušek málo a kdo přišel, zpíval nebo hrál. Nyní se zkoušky konaly pravidelně. Podle schopností zpěváků se začínalo nácvikem některé staré české písně ze *Svatojanského kancionálu* Vincence Bradáče.²⁵⁹ Často to byla mešní píseň *Hospodine, všech věcí Pane...*²⁶⁰ Šlo o to, aby si zpěváci zvykli zpívat jednotně v rytmu, aby čistě intonovali a aby se vymýtily písně *Katolického kancionálu* Tomáše Bečáka (Olomouc 1847), které reforma odsoudila jako úpadkové a nahradila je reformním *Kancionálem* Vincence Bradáče (Praha 1863, 1864). Druhým stupněm bylo studium lehčích zpěvů gregoriánského chorálu podle tehdy užívaného medicejského vydání. Třetím, vrcholným stupněm byla figurální hudba a cappella nebo s doprovodem varhan, reprezentovaná palestrinovskou polyfonií 16. století, a ještě více epigonskou tvorbou Witta a jeho stoupenců. Mnoho chrámových skladatelů zůstalo ke stylu, propagovaném Wittem, kritických, jak jsme to viděli např. u představitelů v Bratislavské školy.

Mnoho sborů si jako první vícehlasou skladbu zvolilo mši *Missa Cunibert* (*Cunibertka*) od Pancratia Rampise z roku 1857. Šlo o poměrně jednoduchou, krátkou skladbu pro čtyři hlasy s doprovodem varhan. Její struktura byla v podstatě homofonní s kvartovými průtahy v kadencích, připomínajících polyfonii 16. století. Spolek Hostýn z Bystřice ji dokonce předvedl 18. května 1887 před 30 000 (!) poutníky na Svatém Hostýně.²⁶¹

Kostelní sbory zkoušely nejméně jednou, častěji dvakrát týdně. V Jinošově se v roce 1885 ženy scházely ke zkouškám dokonce pětkrát a muži čtyřikrát za týden, v Třebíči roku 1888

259 *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů pro kostelní i domácí pobožnost*. Díl 1–2. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1863–1864.

260 Tamtéž díl 1., s. 243. Viz též *Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Praha: Zvon, 1994, píseň č. 514.

261 *Cyriil*, 1890, roč. 17, s. 45.

pětkrát týdně. Od zkoušek se někdy upouštělo jen v době sklizňových prací. Tato praxe podstatně přispěla nejen ke zvýšení úrovně figurální hudby v kostele, ale i k soustavnému zvyšování hudebnosti širokých lidových vrstev. Vždyť kostelní zpěv představoval na moravském venkově nejvyšší stupeň umělecké hudby. Propagátoři reformních myšlenek si od gregoriánského chorálu a vokální polyfonie slibovali prohloubení víry lidí navštěvujících kostel. Možnost svobodně se pravidelně scházet ke zkouškám přispěla též k růstu moravského patriotismu bez ohledu na to, že většina prováděných skladeb pocházela v té době od německých autorů.

Činnost cyrilských kostelních sborů na Moravě nebyla dosud podrobně zpracována a zhodnocena. Zakládání jednot probíhalo v prvních letech spíše živelně a bylo zásluhou horlivých kněží a některých hudbymilovných učitelů, kteří ještě zůstali věrni církvi. Jednotícím prvkem cyrilských jednot v Čechách, na Moravě a ve Slezsku byl časopis *Cyril*, který přinášel v každém čísle zprávy o vzniku a činnosti jednot. Je zajímavé, že jednoty vznikaly jak ve městech, tak ve zcela malých vesnicích, kde bychom je nečekali. Také počty členů jsou někdy v poměru k velikosti obce neobyčejně vysoké. Z toho je patrné, že tam, kde hnutí našlo nadšeného zakladatele, se k němu přidávali nejen aktivní členové, což byli hlavně zpěváci, ale i pasivní (přispívající), což byli sympatizanti a podporovatelé. Uvedme pro ilustraci bez nároku na přesnost místa vzniku některých jednot a počty aktivních členů v letech 1874–1885. V závorce uvádíme lokality, u kterých není uveden počet činných členů. Některá místa uvádíme v několika letech, aby byl patrný nárůst jejich členů:

- 1874** Olomouc – katedrála 31; Kroměříž 36; Hodonín 12; (Roštín)
- 1875** Studénka 21; (Rousínov, Osek, Hoštejn)
- 1876** Brno – kostel sv. Michala 36; Třešť 52; Přerov 20; (Opatovice, Sloup)
- 1877** Čejkovice 7; Doubravice n. Svit. 50
- 1878** Veselí n. Mor. 16; Starý Petřín 52; (Brno Sv. Jakub, Olomouc, Vyškov)
- 1879** Veselí n. Mor. 26
- 1881** Luleč 25; (Příbor, Osek, Dolní Újezd)
- 1882** Nové Veselí 14; Předklášteří 31; Horní Štěpánov 94; Valašské Meziříčí 36; Rájec-Jestřebí 18; Rajhrad 40; Brno – otevřena Varhanická škola
- 1883** Rajhrad 28; Doubravice 21; Horní Štěpánov 94; Nové Veselí 20, Brno – zkoušky na Varhanické škole, (Zbýšov, Stará Bělá, Vranovice, Telecí, Krásné, Penčice, Klobouky u Brna, Velký Újezd)
- 1884** Francova Lhota 41; Rájec-Jestřebí 26; Vranovice 44; Stará Voda 27; Rajhrad 60; Velké Meziříčí 50; Rožná 17; Velehrad 38; Šitbořice 52; Nové Město na Mor. 50; (Třebíč-Jejkov, Hustopeče, Velehrad, Komín, Ivančice, Týn u Lipníka, Zbraslav, Bučovice, Bánov, Nivnice)
- 1885** Rajhrad 61; Jinošov 54; Kobylí 21; Slavkov 73; Šlapanice 90; Horní Štěpánov 70; Třešť 60; Nové Veselí 26; Černotín 33; (Uherské Hradiště, Bohunice, Náměšť nad

Oslavou, Brankovice)

Nejvyšší oficiální podpory se reformnímu hnutí dostalo roku 1903 proslulým Motu proprio *Tra le sollecitudini* Pia X. O tento dokument, doporučující zřizovat „vysoké školy posvátné hudby“, se mohl opřít i Leoš Janáček.²⁶² Výše uvedené příklady však ukazují, že další vývoj se na Moravě do značné míry rozdvojil na kůry, které se řídily starou praxí a nadále prováděly figurální hudbu s doprovodem nástrojů, a na kůry reformované, které pěstovaly převážně jen hudbu s doprovodem varhan.

Reforma ovlivnila hlavně tu část obyvatelstva, která pravidelně navštěvovala bohoslužby. Na ostatní populaci měla vliv v tom smyslu, že formovala její představu o chrámové hudbě jako hudbě převážně vokální a vážné. V každém případě reforma a cyrilské jednoty přispěly podstatným způsobem k hudebnímu povznesení moravského venkova. Zda reforma prohloubila víru širokých vrstev, což bylo jejím původním cílem, neumíme odpovědět.

VARHANY

V době, kdy Pavel Křížkovský prováděl na Starém Brně velké orchestrální mše, stály zde ještě velké barokní varhany s krátkými oktávami, postavené roku 1697 Abrahamem Starkem. Pro daný repertoár sice nebyly ideální, ale to příliš nevadilo, protože pro zvuk byl rozhodující orchestr. Když roku 1852 začali brněnští augustiniáni přemýšlet, jak by se staré varhany daly opravit, doporučoval jim neznámý varhanář ze Slezska, aby si dali postavit varhany nové. Téměř prorocky poznamenal: „Potřeba nových dobrých varhan je tím více žádoucí, protože se dá očekávat, že v budoucnu bude z kostela vyloučena instrumentální hudba, která do něho právem nepatří, nebo bude hrát v katolickém ritu jen podřadnou roli. Nahradí ji krásné varhany, které s krásným sborem budou v kostele lépe plnit svou funkci než pokleslá necírkevní hudba.“²⁶³ V té době pravděpodobně Křížkovský neměl o reformě ani tušení. Začal se o ni zajímat až o dva roky později.

Neznámý pisatel se v roce 1852 nemýlil, protože reforma ve svých počátcích zavrhlá všechny hudební nástroje kromě varhan. Varhany na kůrech zůstaly, ba staly se ještě důležitějšími, než tomu bylo dříve. Jejich hlavním úkolem bylo vedle doprovodu lidového zpěvu nahradit dřívější orchestr. První úkol splňovaly nástroje se silným Principálem 8' a plným chromatickým rozsahem manuálů a pedálu, které varhanní doprovody od osmdesátých let 19. století již požadovaly. Figurální mše reformátorů zase přikládaly velký význam dynamice

262 KUNDERA, Ludvík. *Janáčкова varhanická škola*, s. 31.

263 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*, s. 75.

a propracovanému výrazu, což vyžadovalo častou změnu tempa a dynamiky. Např. ve zmíněné Rampisově mši *Missa Cunibert* se v *Gloria* mění tempo čtyřikrát a dynamika (p, mf, f, cresc., decresc.) čtrnáctkrát. *Credo* obsahuje šest částí různého tempa a 23 dynamických změn. Těmto nárokům barokně disponované varhany nemohly vyhovět.

Varhany totiž nedovedou měnit dynamiku tak jako lidské hlasy nebo smyčcové nástroje, protože jednotlivým rejstříkům je dána nejen určitá barva, ale i síla. Proto např. Princípál nemůže hrát na piano, Kryt nebo Flétna se nedá zesílit na fortissimo. Pouhé spojování rejstříků stejné stopové délky nepřináší zesílení zvuku. Proto musí varhaník při registraci brát v úvahu také stopovou délku jednotlivých rejstříků, nemluvě o rozdílech mezi zvukem rejstříků stejného názvu od různých varhanářů.

V reformovaných skladbách hrály varhany *colla parte* nebo byly psány obligátně s krátkými predehrami a mezihrami. Se zavedením obligátního partu varhan pozbyl smysl generální bas, který byl do té doby v chrámové hudbě používán. Doprovázení sboru, schopného různých dynamických odstínů, vyžadovalo osmistopé hlasy různé barvy a síly. Proto v osmdesátých letech narůstal ve varhanách počet flétnových a smykavých rejstříků této polohy, zatímco rejstříky dvoustopé a vyšší se nestavěly. Mixtury, které tvoří v plénu nepostradatelnou zvukovou korunu varhan, byly stavěny nižší a s menším počtem řad.²⁶⁴ Reformované varhany měly zvuk, který lépe vyhovoval homofonní sazbě, ale nehodil se pro kontrapunkt. Proto se ve varhanních partech figurálních mší druhé poloviny 19. století setkáváme občas s hustými akordy až o osmi tónech, které by na starých varhanách již kvůli velké potřebě vzduchu byly špatně proveditelné a nezněly by hezky.

Pohlédneme-li na partitury figurálních mší německých stoupenců reformy, např. Witta, Stehleho, Josefa Förstra, Skuherského, Sychry, budou nám na první pohled připomínat skladby Palestrinovy nebo Aneriovy. Při bližším seznámení však nás překvapí předznamenání (2#, 1b) a množství interpretačních znamének od ppp do fff, decresc. a cresc., která hudba 16. století neznala. Je z toho patrné, jak i zastánci tvrdé Wittovy reformy byli silně ovlivněni romantickým cítěním, které aplikovali i na hudbu 16. století a na interpretaci svých vlastních skladeb. Tento anachronismus mezi hudbou 16. a 19. století je do očí bijící.

U sborově obsazených vokálních partů nebylo problémem postupné zesilování a zeslabování zvuku, které bylo charakteristické pro romantickou interpretaci. To však varhany v počátcích reformy nedokázaly. Z toho důvodu dával Pavel Křížkovský roku 1869 na Velehradě a za svého působení v olomoucké katedrále přednost doprovodu na harmoniu před varhanami, což mu jeho nepřátelé zazlívali. Zvuk harmonia byl totiž tišší, nenápadnější, ale byl bohatší na jemné barevné a dynamické odstíny. Varhanám umožnila pozvolné crescendo a decrescendo teprve žaluziová skříň, ve které se síla zvuku skupiny rejstříků na stejné vzdušnici regulovala pohybem žaluzií. Žaluzie byly sice vynalezeny již roku 1769 v Anglii a v romantickém 19. století zdomácněly hlavně ve Francii (Aristide Cavaillé Col), ale na Moravě se objevily asi až roku 1909 ve třetím manuálu varhan bratří Paštikových v brněnské katedrále na Petrově.

264 SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*, s. 76.

REPERTOÁR

Figurální mše psali od 19. století až do nedávné doby skladatelé spjatí svým zaměstnáním s kostelem, to znamená ředitelé kůru a varhaníci. Ostatně zásada „kdo hraje v kostele, komponuje“ platí dodnes. I přes nedokonalost interpretačních prostředků si varhaník nebo ředitel kůru mohl být jist, že jeho dílo bude veřejně provedeno. Také touto skutečností si můžeme zčásti vysvětlit, proč v duchu cyrilské reformy vzniklo tak velké množství skladeb, které se zřídka kdy vymkly průměrnosti. Zatímco dosud bylo běžné šířit skladby v hlasech bez partitury nebo jen s partiellem pro kapelníka, skladby reformátorů vycházely převážně tiskem ve formě partitury, ke které bylo možno si doкупit nebo opsat jednotlivé hlasy.

Stoupenci cyrilské reformy šmahem zavrhnuli hudbu poslední epochy, ze které v mládí vyrostli, což byla hudba vzniklá po roce 1790, především v první polovině 19. století. Jako odstrašující příklady uváděli příklady od Bühlera, Diabelliho, Führera, Kemptera, Michaela Haydna, V. Maška, Preindla, Schiedermayra, Schnabla, ačkoli současně si byli vědomi jejich hudebních kvalit. Např. u Preindla: „[...] jest to tak smělý genialní vzlet, který záhy přechází v profanaci.“²⁶⁵ Hudba před rokem 1784 je příliš nezajímala. Shrnovali ji pod pojem barokní, aniž by v ní rozlišovali stylově baroko od klasicismu. Na milost brali pouze autory znalé kontrapunktu, zejména Caldaru a Fuxe, z našich Zelenku, Tůmu a Černohorského.²⁶⁶ Styl Jana Dismase Zelenky charakterizovali jako oratorní.

Slabých stránek nové tvorby si byl vědom i reformě oddaný Leoš Janáček, který v roce 1875 napsal:

„Dovážená hudba nám bávájí z ciziny za těchto dob úpd rouškou opravy a nutné opotřeby díla hudební skrz naskrz bezcenná. Lidé, již je skládali, jsou vším, jen ne umělci hudebními a právě toho druhu jsou i jich skladby [...]. Skladby staré mohou býti jedinou školou nynější církevní hudbě; [...] nedržme se však skladeb těch tak ouzkostranně, by naše plody staly se jich odlikou či nápodobou; nepravím to bez příčiny, neboť tím jsou skutečně mnohé skladby opravné nynější doby. Opak toho: nelekejme se nikdy takzvaných novot nynější hudby: jsou ony na místě a mají své právo: užívejme veškeré těžce nabyté bohatosti poskytované nám nynější hudbou!“²⁶⁷

Pro repertoár jednotlivých kůrů pro dobu od sedmdesátých let 19. století až do současnosti existuje obrovské množství pramenů, které dosud nebyly odborně zhodnoceny. Brání tomu jednak jejich množství, jednak skutečnost, že se tato hudba neprovádí. Vedle dochovaných

265 ZELINKA, Jan Evangelista. O úpadku hudby posvátné a ukázky chrámu nedůstojných skladeb. *Cyřil*. 1886–1888, roč. 13–15.

266 SEHNAL, Jiří. *Die Einstellung der sogenannten tschechischen Kyřillisten des 19. Jahrhunderts zur Musik des Barock. Kongressbericht Stuttgart 1985*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986, s. 179.

267 STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*, s. 10.

kostelních sbírek existuje mnoho pojednání o hudbě pěstované v jednotlivých kostelech.²⁶⁸ V otázce repertoáru jsme vycházeli především z údajů v časopisu *Cecilie*, (později *Cyri!*), protože jsme je pokládali za dostatečně reprezentativní. Je zajímavé, že v prvních letech reformy (v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století) zcela převažovali v repertoáru představitelé německého cecilianismu. Stejná situace byla i na kůru olomoucké katedrály za působení Pavla Křížkovského v letech 1872–1883.²⁶⁹ Přebíráme jména skladatelů z *Cy-rila*, ale z dochovaných hudebních sbírek by se dala doplnit ještě o další jména:

Franz Arnfelser (1846–1898),
Johann Bapt. Benz (1807–1890),
Andrea Bibl,
Franz Bieger,
Johann Diebold (zemř. 1887),
Peter Griesbacher (1864–1933),
Evermodus Groll (1756–1804,
4 malé mše z roku 1790),
Josef Gruber (1855–1933),
Bernhard Hahn (1780–1822),
Michael Haller (1840–1915),
Franz Xaver Hamma (1835–1918),
Joseph Hanisch (1812–1892),
Adolph Kaim (zemř. 1887),
Karl Kempter (1819–1871),
Theodor Kewitsch (1834–1903),
Friedrich Koenen (1829–1887),
Bernhard Kothe (1821–1897),
Robert Krawutschke (1826–1882),
Franz X. Lehle,

Franz Anton Lohr,
Bernard Mettenleiter (1822–1901),
Johann Georg Meurer (1871–1920),
Ignaz Mitterer (1850–1924),
Johann Baptist Molitor (1834–1900),
Matthäus Nagiller (1815–1874),
Franz Nekes (1844–1914),
Johann Obersteiner (1824–1896),
Peter Piel (1835–1904),
Pancratius Rampis (1813–1870),
Joseph Rheinberger (1839–1901),
Joseph Seiler (1823–1905),
Ferdinand Schiller (1835–1884),
Franz Schöpf (1836–1915),
Johann Schweitzer (1831–1882),
Johann Singenberger (zemř. 1924),
Peter Winter (1810–1882),
Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915),
Fanz Xaver Witt (1834–1888),
Josef Gregor Zangl (1821–1897).

Většina těchto autorů se narodila v první třetině až polovině 19. století. Jde většinou o neznámá, dnes zapomenutá jména. Proto je obtížné u některých zjistit jejich životní data. Ne všichni byli stoupenci Wittova radikálního směru (např. Gruber, Kempter), ale přesto se občas objevovali na repertoáru jednot. Skladatelé oddaní reformě byli vesměs ředitelé kůru a církevních hudebních učilišť, zčásti kněží, kteří působili v Bavorsku, Rakousku, katolických oblastech Německa, ve Švýcarsku a ve Slezsku. Jejich skladby byly poměrně snadno dostupné, protože vycházely tiskem, hlavně v nakladatelství Pustet v Řezně. Občas se na repertoáru objevili někteří polyfonikové 16. století: Anerio, Croce, Handl, Hassler, Lasso, Palestrina, Zoilo. Ačkoli jejich díla měla sloužit za příklad vzorné vokální

268 Např. URBAN, Otmar. *Kapitoly z dějin hudby v Třebíči*. VIČAROVÁ, Eva. *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3226-7.

269 VIČAROVÁ, Eva. *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985*, s. 64.

polyfonie, začínající cyrilské jednoty je uváděly poměrně málo, protože byly zvyklé na homofonní styl a s interpretací polyfonie si nevěděly rady.

Čeští skladatelé se v sedmdesátých letech teprve učili komponovat v reformním stylu, a proto se jejich díla objevovala na repertoáru prvních deseti let jen sporadicky. Byli to: ředitel kůru u sv. Vojtěcha v Praze Josef Förster (od roku 1874), ředitel Varhanické školy v Praze František Skuherský (od roku 1875), Pavel Křížkovský (od roku 1878), ředitel kůru ve Staré Boleslavi Josef Cyril Sychra (od roku 1880), ředitel kůru v Mladé Boleslavi František Hruška (od 1880), kapelník olomoucké katedrály Josef Nešvera (od roku 1882), ředitel kůru u sv. Petra v Praze Adolf Průcha (1885), ředitel kůru v Havlíčkově Brodě Václav Hausmann (od roku 1887), ředitel kůru v Jiřicích u Humpolce Petr Adolf Halík, ředitel kůru u sv. Štěpána v Praze Otomar Smolík (od roku 1892) a ředitel kůru v Přerově Josef Čapka-Drahlovský (od roku 1893). Podíl figurálních mší českých autorů stoupal v devadesátých letech až na polovinu a kolem roku 1900 začala česká skladatelská produkce převládat nad německou.

Od vzniku samostatného státu v roce 1918 se na cyrilských kůrech ustálil výlučně český repertoár, jako by jiný ani neexistoval. Postupně se čeští autoři uvolňovali od strohých Wittových pravidel a začali dokonce znovu používat hudební nástroje. Odkazy na polyfonii 16. století se mýjely účinkem, protože tato hudba nemohla uspokojit potřebu pestré harmonie. Proto skladby dříve propagovaných polyfoniků 16. století zcela zmizely z repertoáru. Např. v letech 1900–1931 tvořily podle *Cyrila* repertoár českých kůrů mše těchto autorů:

Josef Jan Kř. Cainer (1837–1917),
Viktor Čajánek (1876–1952),
Jan Douša (1876–1944),
Fr. Ehrmann,
Zdeněk Fibich (1850–1900),
Josef Förster (1833–1907),
Josef Bohuslav Foerster (1859–1951),
Václav Vlastimil Hausmann (1850–1903),
Antonín Hromádka (1876–1950),
František Hruška (1847–1889),
Bohumil Kašpar (1870–1924),
Pavel Křížkovský (1820–1885),
Norbert Kubát (1863–1935),
Josef Lexa (1891–1925),
Bohumil Matějů (1868–1910?),
Josef Nešvera (1842–1914),
Josef Omáčka (1869–1939),
Jan Pařha (1848–1924),

František Picka (1873–1918),
Čeněk Pilař (1867–1942),
Adolf Průcha (1837–1885),
Vojtěch Říhovský (1871–1950),
František Zdeněk Skuherský (1830–1892),
Josef Cyril Sychra (1859–1935),
Štěpán,
Otto Albert Tichý (1890–1973),
Eduard Tregler (1868–1932),
Jaroslav Václav Vacek (1865–1935),
Ferdinand Vach (1897–1971),
Josef Vlach-Vrutický (1897–1977),
Václav Vosyka (1880–1953),
Alois Ladislav Vymetal (1865–1918),
Josef Winter (1870–1951),
Rudolf Wünsch (1880–1955),
Jan Ev. Zelinka (1856–1935).

Z velikánů české hudby složil jednu figurální mši (původně jen s doprovodem varhan a kontrabasů) jen upřímně zbožný Antonín Dvořák,²⁷⁰ zatímco ředitele Varhanické školy v Brně Leoše Janáčka v jeho zralých letech myšlenka komponovat pro kostel ani nenapadla. Stejně tomu bylo u Bedřicha Smetany a u Bohuslava Martinů. Fibichovu oblíbenou mši *Missa brevis* hodnotil reformně naladěný Leoš Janáček jako dílo bez jednotného slohu, které mu v *Dona* připomínalo reformátory zavrženého Schnabla.²⁷¹

Stylově ovlivňovala tvorbu českých církevních skladatelů po roce 1900 nejvíce hudba Dvořákova a Smetanova. V této době nešlo (a ani se neslušelo) vymanit se z jejich vlivu. Zdá se, že poprvé se moderní harmonické novinky projevy ve mších Františka Picky, a zvláště Eduarda Treglera. Recenzent *Cyrila* v roce 1910 o Treglerovi napsal: „Varhany psány v moderním slohu varhanním (pedál zvlášť na třetí osnově) vyžadují dobrého varhaníka, ale dobře se hrají“²⁷². O *Missa brevis* op. 9 poznamenal: „Tak získávají kůry naše moderní mši instrumentální par excellence. Paralelní kvinty na několika místech se objevující (s. 4, 5, 6) neruší, ostatně Quintengägerei už je z módy a dnes akceptujeme vše umělecké rádi.“²⁷³ Z toho je patrné, že již před první světovou válkou byl v reformované tvorbě pocítován nedostatek bohatší harmonie, kterou se vyznačovala současná světská tvorba.

Stoupenci reformy vždy úzkostlivě dbali na dodržování liturgických předpisů, což nám dnes může připadat až úsměvné. Proto vznikla většina figurálních mší na latinské liturgické texty, zatímco mše na jeho české parafráze se začaly objevovat až ve 20. století. Ostrou kritiku si vysloužilo provedení české mše půlnoční od Vojtěcha Říhovského roku 1915 u františkánů v Třebíči. Nepodepsaný recenzent je v *Cyrilu*²⁷⁴ přísně odsoudil proto, že půlnoční mše jako *missa solemnis* směla být pouze latinská nikoliv česká. Když se od třicátých let 20. století začala hrát Rybova vánoční mše *Hej, mistře*, bylo to většinou na koncertech a teprve po druhé světové válce byla připuštěna i do liturgie.

Po první světové válce neměla církev v Československu na růžích ustláno. Velkou ránu jí zasadilo heslo „Pryč od Říma“ a vznik Československé církve husitské. Přes zásluhy a trávající rozkvět cyrilského hnutí nebyla situace na hudebních kůrech uspokojivá. V letech 1932–1933 podnikla brněnská diecéze průzkum, jaké varhany a hudební nástroje mají jednotlivé kostely a jakou kvalifikaci mají varhaníci, kteří tu působí.²⁷⁵ Ve 416 kostelech byly varhany různé velikosti postavené převážně v posledních 50 letech a často vyžadující údržbu. Na 33 kůrech se nacházely další hudební nástroje, většinou dechové. Z toho

270 JANZ, Bernard. Antonín Dvořák's Messe in D–Dur opus 86 für Soli, Chor und obligate Orgel. In: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*. Sinzig: Studio, 1999, s. 153–164.

271 STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*, s. 95–96.

272 *Cyril*, 1910, roč. 36, s. 143.

273 *Cyril*, 1910, roč. 36, s. 143.

274 *Cyril*, 1915, roč. 41, s. 184. Ve skutečnosti se nejednalo o františkány, ale o kapucíny v Třebíči-Jejkově.

275 Archiv biskupství brněnského, konsistoř Brno, kart. 3091. 21. února 1933; viz též SEHNAL, Jiří. Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti, s. 12.

můžeme předpokládat, že na těchto kůrech se prováděla figurální hudba s doprovodem nástrojů. Zda reformovaná, nebo nereformovaná, se z toho nedá odhadnout.

Výkazy hovoří jen o hudební kvalifikaci varhaníků, kteří nejspíše vykonávali současně i funkci ředitelů kůru. Na 416 kůrech působilo:

- 20 varhaníků, kteří absolvovali konzervatoř,
- 45 varhaníků, kteří studovali jeden nebo dva roky na Janáčkově Varhanické škole nebo absolvovali varhanický kurz,
- 58 varhaníků, kteří nabyli vzdělání na jiných školách nebo jiným způsobem,
- 64 varhaníků učitelů (většinou v oblastech s převahou německého obyvatelstva!),
- 229 varhaníků, jejichž hlavní zaměstnání nemělo s hudbou nic společného – jako byli rolníci, zedníci, pekaři, hostinský, kovář, kameník apod., v lepším případě kapelník místní dechové hudby. Tato kategorie se většinou naučila hrát u místního učitele nebo kněze. V této kategorii pak bylo 68 samouků.

Výkaz neobsahuje žádné údaje o tom, zda a jak byli varhaníci placeni. Z časopisu *Cyriľ* víme, že jejich platy byly symbolické a že nestačily ani ve městech k uživení rodiny. Postavení varhaníků ve městech bylo však lepší proto, že zde měli hudebníci příležitost přivydělat si výukou hudby, činností v hudebních spolcích apod. Ve městech se také našlo více amatérských hudebníků, kteří byli ochotni zpívat nebo hrát v kostele.

Doba okupace 1939–1944 přinesla různá omezení do českého kulturního života, ale kostelní hudby se vážně nedotkla. Kůry byly naopak místem, kde se Češi mohli svobodně projevovat, a časopis *Cyriľ* vycházel až do roku 1944 bez větších potíží. Figurálních mší na český text však vzdor stále vládnoucí latině přibýlo. Psali je např. Gregora, Hradil, Jeremiáš, Kment, Kolařík, Marhula, Minařík, Mýtný, Zelinka. Nešlo vždy o zhudebněné parafráze českého textu, ale o nenáročnou sérii koled (koledové mše). Od poloviny třicátých let až do konce války se repertoár cyrilských kůrů zásadně nezměnil. Jen v něm přibýla nová jména:

Josef Čapka-Drahlovský (1847–1926),
František Gregora (1819–1887),
Ondřej Horník (1864–1887),
Karel Hradil (1910–1979),
Bohuslav Jeremiáš (1859–1918),
František Kedrůtek (1842–1917),
František Kolařík (1867–1927),

Adolf Kramenič (1889–1953),
Eduard Marhula (1877–1925),
František Klement Minařík (1883–1971),
Jan Pařha (1848–1924),
Hanus Svoboda (1876–1964),
Kamil Voborský (1883–1949).

Ani krátká doba svobodného nadechnutí 1946–1947 nepřinesla nic zásadně nového. Přibýla jen některá nová jména a zesílila tendence zpestřit repertoár figurálních mší

o kompozice Františka Xavera Brixio a o instrumentální mše 19. století. Mezi skladateli nyní přibyla další jména jako:

Josef Blatný (1891–1980),
Vilém Blažek (1900–1974),
Jan Budík (1899–1974),
Petr Adolf Halík (1854–1913),
Antonín Hromádka (1876–1950),
Jaroslav Křička (1882–1969),

Stanislav Mach (1906–1975),
Vojtěch Mazel,
Václav Mýtný (1749–1791),
Jaroslav Očenášek (1901–1967),
Ferdinand Sládek (1872–1943),
Otomar Smolík (1835–1898).

Čtyřicet let vlády komunistů mezi lety 1948–1989 se po vzoru Sovětského svazu vyznačovalo systematickým pronásledováním náboženství, především katolické církve. Všichni lidé, kteří měli něco společného s kostelem, byli sledováni, byli různým způsobem existenčně postihováni a jejich dětem bylo znemožňováno studium. Učitelům a státním zaměstnancům bylo zakázáno hrát a zpívat v kostele. Proto mnoho nejlepších zpěváků kostelní sbory opustilo. Výstižně to ilustrovala Eva Vičarová na poměrech v olomoucké katedrále.²⁷⁶ Přesto se některé sbory udržely a prováděly figurální mše alespoň o velkých svátcích. Protože duchovní hudba nesměla být vydávána,²⁷⁷ prováděly se mše, které byly na kůrech po ruce, přičemž byla snaha vybírat to, co už se někdy zpívalo, nebo to, co bylo pro interprety nejsnazší. Protože velká část chrámových hudebníků vyrostla ještě v době rozkvětu cyrilské reformy, snažila se hlavní zásady reformy ještě dodržovat, ale současně se nebránila jejich uvolňování. K oslabení přísnosti při volbě skladeb je nutila také omezení, daná politickou situací a místními možnostmi.

Obecná informovanost, kterou dříve zajišťoval časopis *Cyřil*, neexistovala. Proto je dnes obtížné charakterizovat repertoár posledních 50 let jako celek. Aby bylo možno podat jeho objektivní obraz, bylo by nutné vyslechnout vzpomínky stovek pamětníků a prostudovat jejich vlastní deníky, jak se to podařilo Evě Vičarové na příkladu hudby prováděné v olomoucké katedrále.²⁷⁸ Dříve naznačená tendence navracet se ke mším s orchestrálním doprovodem a o Vánocích dávat lehké české koledové mše pokračovala. Vedle mší na latinský liturgický text se stále častěji vyskytovaly mše s českými parafrázemi liturgického textu nebo s novým volným textem, což bylo o Vánocích tolerováno.

Celkový obraz reformované hudby je poněkud matný a neutěšený. Jakoby ani nebylo skladeb, které by z něho vyčnívaly. Po technické stránce byla tvorba cyrilistů často učebnicově bezvadná a své funkční poslání dokonale splňovala, ale umělecky byla téměř bezvýznamná. Jako užitková hudba neměla ani ctižádost uplatnit se umělecky v koncertních sálech. Proto unikala pozornosti hudebních historiků a lexikografů. Vladimír Lébl a Jitka

276 VIČAROVÁ, Eva. *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985*, s. 142–152, 163–168.

277 Bylo bráněno edicím staré české hudby, jakou byla *Musica Antiqua Bohemica*, a později také soubornému vydání díla Adama Michny z Otradovic.

278 VIČAROVÁ, Eva. *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985*, s. 139–140, 148–149, 205–228. Já sám mohu vzpomenout jen mše, jejichž provedení jsem byl přítomen nebo se na nich jako varhaník podílel: Říhovský, F. X. Brixí, Tregler, Kypta, Ryba, Křička, Führer, Kolářík, Marhula.

Ludvová o ní ve své kapitole *Nová hudba* (1860–1938) v monografii *Hudba v českých dějinách* pojednali v jediném petitem tištěném odstavci. Ve své celkové charakteristice cyrilské tvorby výstižně napsali: „Liturgická tvorba, hudebně spjatá po řadu století s tvorbou svět-skou, tak rezignovala na účast v obecném stylovém vývoji.“²⁷⁹ Proto nenajdeme ani v rejs-tríku knihy jméno neplodnějšího a dosud hraného skladatele Vojtěcha Říhovského, jehož *Missa Loretta* se dosud těší velké oblibě. Tvorba stoupenců reformy byla především užit-ková hudba pro kostel. To neznamenal, že by nemohla být také uměním, ale umělecké kvality nebyly jejím hlavním posláním.²⁸⁰ Reforma chrámové hudby, zahájená na Moravě Křížkovským a živená cyrilským hnutím, skutečně dlouho ignorovala současný hudební vývoj, ale na druhé straně si v 19. a 20. století získala nesmírnou a dosud nedoceněnou zásluhu o duchovní a hudební povznesení širokých vrstev venkovského obyvatelstva.

279 LÉBL, Vladimír a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 365.

280 PRASSL, Franz Karl. Orgelbegleitete Kirchenmusik des späten 10. und frühen 20. Jahrhunderts in Österreich. In: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*. Sinzig: Studio, 1999, s. 50.

IV

Po druhém vatikánském koncilu 1967–2020

PODSTATA POSLEDNÍ REFORMY

Po zahájení druhého vatikánského koncilu v roce 1962 se mnozí chrámoví hudebníci těšili, že se figurální hudbě dostane v liturgii čestné místo, ale zklamali se. Radikální konec figurálním mším učinila sama církev. Liturgové druhého vatikánského koncilu roku 1967²⁸¹ zrušili primát latiny v liturgii a ve snaze aktivizovat lid při bohoslužbě (*actio-participatio*) rozhodli, že napříště bude slova mešního ordinaria recitovat nebo zpívat v národním jazyku lid. Kostelním sborům pak přiznali jen druhotnou, ozdobnou funkci v proměnlivých částech mše. Církev tak poprvé ve svých dějinách rezignovala na uměleckou kvalitu své hudby,²⁸² a dokonce se přestala bránit vlivům hudby světské.²⁸³ Instrukce *Musicam Sacram* sice formálně vyzdvihla roli gregoriánského chorálu a chrámových sborů, ale bez konkrétních doporučení. Jestliže ordinarium nyní zpívá nebo recituje lid, stala se figurální mše zbytečnou. Figurální mše proto byla odsunuta do „pokladu církevní hudby“, ze kterého si chrámoví hudebníci mají vybírat jen to, co se dá v současné liturgii použít. To však je v případě mši zvláště obtížné, protože jejich drtivá většina je komponována na latinský text.

Starší generace, která vyrostla ještě pod vlivem cyrilské reformy, pomalu odchází. Mladší generace se k reformě už nehlásí. Proto dnes nikomu nevádí sólový zpěv zpěvaček ani donedávna proskribované hudební nástroje. Zatímco Benedikt XIV. roku 1750 bez udání důvodu zakázal používat v chrámové hudbě trumpety, což si cyrilisté o 150 let později vytyčili jako první úkol své reformy, dnes by proti těmto nástrojům o velkých svátcích stěžel někdo něco namítal. Vkus a mentalita člověka 21. století se silně změnila a církev se ve snaze nikoho neodradit velmi liberalizovala. Zatímco Pius X. v roce 1903 výslovně zakázal používání žesťových, drnkacích a bicích nástrojů, dnes se s těmito nástroji běžně v kostelech setkáváme. Nejen s nimi, ale i s jejich elektronickými náhražkami, jako jsou

281 *Musicam sacram*. Roma, 1967.

282 SEHNAL, Jiří. Má církev v jednadvacátém století ještě kulturní poslání? In: 70. výročie vydania jednotného katolíckého spevníka. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2008, s. 145–149. SEHNAL, Jiří, CIKRLE, Karel. *Príručka pro varhaníky*. Brno: Musica sacra, 2019, s. 193–201.

283 O tom, jak se církev bránila všemu světskému ve své hudbě, existuje rozsáhlá literatura. Z české např. ČALA, Antonín. *Duchovní hudba*. Olomouc: Krystal, 1946, s. 47–68. Liturgikové často zjednodušeně připisovali vinu za všeobecný úpadek víry hudbě, prováděné při liturgii.

klávesy a elektrofonické varhany. Dříve cyrilisty šířená představa, že poslech gregoriánského chorálu přivede nábožensky lhostejné lidi k víře, je nesporně utopií. Ale stejně mylný je názor, že různé formy zábavné hudby přivedou současnou odkřesťanstvenou mládež do kostela a pomohou naplnit kněžské semináře. Věnuje-li se dnes maximální úsilí výtvarné stránce nových kostelů a jejich interiérů, neměla by zůstat opomenuta ani krása hudby.

Instrukce *Musicam sacram* vymezila hudbě přesně její úkoly v liturgii, ale neřekla nic o tom, jakými vlastnostmi se má hudba pro liturgii vyznačovat. Z mnohoznačného „příkladu liturgické hudby“ se mají vybírat skladby vyhovující novým předpisům a automaticky se předpokládá vznik blíže nespecifikované nové tvorby. Je možné, že autoři instrukce chtěli vyjít vstříc podmínkám v nejnuznějších zemích světa, aby se mohly začlenit do liturgie „po svém“ a aby jim nebyla vnucována západoevropská hudba s její celou tradicí. Proto je pochopitelné, že latinské figurální mše bohužel nemají v liturgii po druhém vatikánském koncilu takové uplatnění jako dříve a jsou spíše trpěny ze zvyku nebo z lásky k hudbě. Udržují se jen tam, kde je kvalifikovanější kostelní sbor a kněz, který má pro uměleckou hudbu pochopení.

Nová pokoncilní, často ve spěchu tvořená hudba je převážně funkční bez vyšších estetických ambicí. Mnozí mladí věřící ve svém životě ani nezažili figurální mši. Jiní pak, když ji slyší, si stěžují, že jejich latina jim nic neříká a hudba bohoslužbu jen nesmyslně protahuje. To je pravým opakem původního poslání figurální mše: okrášlit bohoslužbu a napomoci věřícím k hlubšímu prožití mešního obřadu.

FIGURÁLNÍ MŠE PO DRUHÉM VATIKÁNSKÉM KONCILU

Snaha obnovit po roce 1989 Jednotu cyrilskou a časopis *Cyřil* skončila z různých důvodů neúspěchem. Liturgické hudbě v Česku se dnes věnují *Společnost pro duchovní hudbu* v Praze a jednota *Musica sacra* v Brně. Jednota *Musica sacra* byla založena v roce 1993 a navázala svým programem na tradici cyrilských jednot a na činnost Janáčkovy Varhanické školy. Jejím hlavním cílem je výchova varhaníků a chrámových hudebníků pro potřeby pokoncilní liturgie a naučit je předepsaným novým zpěvům. Figurální hudbu podporuje, ale hlavně na nově zhudebněné texty propria nebo příležitostných vložek. Figurální mši věnuje jednota *Musica sacra* jen okrajovou pozornost. Vždyť figurální mše vyžaduje kvalifikovanější hudebníky a pravidelné zkoušky, čehož se všeobecně nedostává. Časové možnosti dobrovolných zpěváků jsou při současném způsobu života menší, než byly v 19. století.

Po čtyřiceti letech komunismu se situace na kůrech velmi zhoršila a ani oživení svobody zásadní změnu k lepšímu nepřineslo. Podobný přehled o stavu varhaníků v brněnské diecézi, jaký jsme uvedli z roku 1933, dnes nemáme. Obecně můžeme jen říci, že dnes by byl ještě chudší než roku 1933. Chránová hudba se musí dnes spoléhat jen na dobrovolníky, kteří jsou ochotni vykonávat varhanickou službu z lásky k Bohu nebo k varhanám prakticky zdarma. Zatímco cyrilisté vychovávaly sbory, *Musica sacra* se snaží vzdělávat především varhaníky. Výhodou je, když někteří zájemci o varhanictví už hrají alespoň na klavír. Protože pokoncilní liturgie vyžaduje po varhaníkovi také umění zpívat, musí být adepti varhanictví školeni i ve zpěvu.

Zpravodaj jednoty *Musica sacra* uvádí pravidelně informace o tom, co se provádělo na kůrech převážně v brněnské diecézi o Vánocích a o Velikonocích. Z těchto údajů je patrné, že přednost se dává skladbám, které jsou snadné a už se někdy dávaly, nebo těm, jež jsou na kůru k dispozici po předcích, a někdy novinkám, které byly někým doporučeny. Za okupace, a ještě více za komunistické éry, jsme se častěji setkávali o Vánocích s mešními kompozicemi na český text. Zpěv v národním jazyku sice odpovídá koncilním směrnicím, ale většina textů vánočních figurálních mší má s předepsaným liturgickým textem málo společného, což je v zásadním rozporu s liturgickými předpisy. Leckteré z těchto skladeb jsou spíše koledové směsi než mše v pravém smyslu slova. Přesto jsou tyto mše o Vánocích všeobecně tolerovány. V posledních deseti letech byly na moravských kůrech uvedeny mše s českým textem od těchto autorů:

J. R. Bečák (1906–1971),
 Emil Hába (1900–1982),
 Ignác Händel,
 Antonín Hradil (1874–1937),
 Kolařík,
 Kypta,
 František Laštůvka
 (vlast. jménem Vítkovský 1906–1971),
 Marhula,
 J. F. Macek,

Jaroslav Michlík (1902–1982),
 Mýtný,
 J. Očenášek (1901–1967),
 Jiří Pavlica (nar. 1953),
 J. Příbyl,
 Ryba,
 Říhovský (op. 59),
 Josef Schreier,
 F. Schifffauer,
 Jiří Teml (nar. 1935).

Co by na tento výběr řekl recenzent *Cyrila*, který v roce 1915 tak pokáral Třebíčské za to, že uvedli na půlnoční českou mši od Říhovského? Současně však o Vánocích zazněly i mše některých autorů 18. století, jako byli F. X. Brixl, J. Haydn, K. B. Kopřiva, J. I. Linka, Mozart, Josef Pekárek (1758–1820), což souviselo s rostoucím zájmem o starou českou hudbu od osmdesátých let minulého století. A znovu byl objeven snadný a melodický Robert Führer.

O Velikonocích bývá výběr skladatelů jak z hlediska kvality, tak z hlediska doby vzniku hodnotnější, zajímavější a pestřejší:

V. Böhm,
Leo Delibes,
Anton Diabelli,
Jan Douša,
Filke,
Charles Gounod,
Josef Gruber,
Zdeněk Hatina (nar. 1941),
Joseph Haydn,

Václav Emanuel Horák,
František Laštůvka,
Zdeněk Lukáš (1928–2007),
Wolfgang Amadeus Mozart,
František Picka,
Ignaz Reimann (1820–1885),
Joseph Rheinberger,
František Zdeněk Skuherský,
Johann Gustav Eduard Stehle.

Kdybychom se dnes jako kdysi Marie Terezie tázali, ve kterých kostelech je *defectus musicus*, dalo by se to říci, že ve většině. Figurální mše ještě nezemřela, ale přežívá v nuzných podmínkách dále. Zvláště hudebně poučení věřící si uvědomují, že liturgie na velký svátek by měla být po hudební stránce jiná a bohatší než liturgie ve všední den. Proto se existující chrámové sbory snaží nastudovat figurální mši alespoň na Boží hod vánoční, velikonoční, popřípadě ještě svatodušní a na svátek posvěcení kostela. Zásahu na tom mají někteří obětaví a vytrvalí nadšenci. Jako příklad zmiňme absolventa brněnské konzervatoře Zdeňka Hatinu (nar. 1942), od roku 1962 varhaníka a ředitele kůru v Brně-Zábřovicích. Podařilo se mu za tuto dobu provést mše od těchto autorů (upouštíme od uvádění křestních jmen a životních dat, pokud autor byl zmíněn již v předešlém textu):

Josef Bartek,
Josef Blatný,
F. X. Bečica,
Čapka-Drahlovský,
Karel Douša,
Zdeněk Fibich,
Max Filke,
Josef Foerster,
Josef Bohuslav Foerster,
Josef Gruber,
Emil Hába,
Ignác Händel,
Zdeněk Hatina,
Štěpán Hlína (vlast. jménem
Rudolf Dalibor Wünsch, 1880–1955),
V. E. Horák,
Antonín Hradil,
Karel Hradil,

Antonín Hromádka,
Hans Huber (1852–1921),
Karl Kempter (1814–1871),
Josef Klička (1855–1937),
Vít Kment (1894–1954),
Kolářík,
Křička,
Norbert Kubát,
Kypta,
Stanislav Mach,
Jaroslav Mácha (1873–1963),
Marhula,
Ignaz Mitterer,
Boleslav Mucha (nar. 1922),
Václav Mýtný,
Očenášek,
Hubert Padrta (1904–1988),
Picka, Miroslav Příhoda (1912–1988),

Führer,
Ryba,
Říhový,
Franz Schubert,
Skuherský,
Adolf Straka (1883–1960),

Sychra,
Vincenc Šťastný (1885–1971),
Eduard Tregler,
Stanislav Kostka Vrbka (1932–2018),
Vlach-Vrutický,
J. E. Zelinka.

V zábrdovickém repertoáru výrazně převažují stoupenci cyrilské reformy. Vybočují z ní Brixí, Fibich, Horák, Kříčka, Kypta, Marhula, Mýtný, Führer, Ryba, Schubert. Doba baroka a klasicismu zde není zastoupena ani svými hlavními reprezentanty. Nenajdeme zde kromě Hatiny, Padrty a Vrbky ani mnoho současnosti. Vážná hudba 21. století přivedla chrámovou hudbu do slepé uličky ze dvou důvodů. Jednak tím, že klade neúměrně vysoké požadavky na interpretační možnosti kostelních sborů, a jednak tím, že ji většina věřících nechápe a přijímá ji s odporem. Dnes si neumíme představit, že by první uvedení nové mše vzbudilo takovou pozornost, jako tomu bylo na Starém Brně při premiéře nové mše Gottfrieda Riegra 31. srpna 1817. Hudebníků se dostavilo tolik, že se nemohli vejít na kůr, přijel dokonce Vilém Hybl, ředitel kůru u sv. Mořice v Olomouci.²⁸⁴

Kostelní sbory stačí jakžtakž na vokální hudbu s doprovodem varhan, protože zpěváci účinkují zpravidla zadarmo, ale instrumentalisté, pokud jsou vůbec k dispozici, si dávají, byť skromně, zaplatit. To je hlavní příčina, která omezuje provádění figurálních mší z doby před cyrilskou reformou. A provádění mší od současných skladatelů je v každém případě nevděčné. V Olomouci působící Ing. Ladislav Kunc (nar. 1943) se snaží provádět větší figurální mše od Führera, Gounoda, Grubera, J. Haydna, Linky, Kypty, W. A. Mozarta, Franze Schuberta, Ernsta Tittela (1910–1969), Vaňhala a Antonína Vranického. Ale to by nebylo možné, kdyby nemohl počítat s instrumentalisty z opery nebo z divadla.

284 SEHNAL, Jiří. Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816–1818), s. 70.

V

Shrnutí

V chrámové hudbě od roku 1600 do současnosti lze sledovat dva rozdílné proudy. Jeden v podstatě usiloval o to, aby obecný lid rozuměl obsahu liturgie, k čemuž měl napomáhat zejména národní jazyk. Druhý setrval na původním oficiálním jazyku církve – latině. Prvnímu proudu šlo o to, aby věřící nebyli jen pasivními posluchači jim většinou nesrozumitelných latinských textů, ale aby strávili čas při liturgii smysluplným způsobem. Měli se nejen naučit rozumět tomu, co se v liturgii odehrává, ale sami se do ní aktivně zapojit. K tomu sloužil zpěv duchovních, později mešních písní. Tento směr převážil v liturgické reformě na druhém vatikánském koncilu, který dal jednoznačně přednost zavedení národního jazyka do bohoslužby a nově rozdělil úlohu laiků a kněze v ní.

Naše studie se věnovala druhému proudu, v jehož středu byl klérus v presbytáři, zatímco lid v lodi byl ponechán sám sobě. Hudba byla integrální složkou latinské liturgie, kterou prováděla latinská chorální schola, tvořená většinou kleriky nebo souborem převážně laických profesionálních zpěváků a instrumentalistů, kteří vedle chorálu zvládali i techniku vícehlasé (figurální) hudby. Chorální zpěvy se po celou dobu v podstatě nezměnily, vícehlasá hudba se vyvíjela paralelně s vývojem světské západoevropské hudby, kterou v některých dobách dokonce sama ovlivňovala. V průběhu posledních čtyř století můžeme v této hudební kategorii, kterou jsme nazvali figurální hudbou, rozlišit několik etap, přerušených třemi reformami. První josefínskou provedl stát, druhou cyrilskou zbožní nadšenci, poslední pak církev sama.

První etapu tvořila doba od roku 1600 do reformy Josefa II. v roce 1784. V této době byli jejími interprety víceméně placení hudebníci z povolání a hudba měla především svou krásou zaujmout mysl věřících. Tato snaha šla tak daleko, že si chrámová hudba přisvojila výrazové prostředky světské hudby (zejména opery) s tichým souhlasem církevních představených. Hierarchie přijímala novoty, jakými bylo koncertantní využití sólových hlasů a nástrojů a dramatizace liturgického textu, s pochopením. Figurální mše, které by tento vliv zcela opomíjely, by se mýjely svým účinkem. Ačkoli některé figurální mše 18. století na nás dnes působí příliš operně, zachovávaly si některé konvence, považované tradičně za církevní, jako bylo např. fugování ve slovech *Cum sancto Spiritu...* v části *Gloria* ve slovech *Et vitam venturi saeculi* v části *Credo* apod. Na druhé straně si figurální mše v 18. století nesmíme idealizovat. Nepochybně existovaly vynikající kapely, jakými byly dvorní kapely ve Vídni, v Salcburku, Mnichově a v Drážďanech, ale s těmi se sbory diecézních

kostelů nemohly měřit. Dvorní kapely, které měly nejlepší placené, profesionální síly, sloužily nejen oslavě Boha, ale ještě více dvorní reprezentaci svého pána.

Je poněkud sporné, zda lze považovat za samostatnou etapu léta 1784 až ca 1792, kdy byly přísně uplatňovány reformy Josefa II., které figurální hudbu umlčely. Chybějí nám pramenné studie o tom, zda v průběhu těchto deseti let figurální mše zcela vymizely nebo alespoň někde přežily. Stát ve stejné době direktivně podpořil v kostele zpěv lidu, ale nevelký výběr normálních písní²⁸⁵ nemohl lidu nahradit to, co obsahovaly barokní kancionály, ani to, co mu dříve poskytovala figurální hudba: potřebu oslavit Boha o velkých svátcích zvláště okázalým způsobem.

V letech ca 1800–1870 figurální hudba znovu ožila, ale s jinými interprety a jiným repertoárem, než tomu bylo před rokem 1784. Dřívější placené hudebníky z velké části vystřídali dobrovolní diletanti. Její repertoár kupodivu nenavázal na dobu před rokem 1784, ale opřel se o tvorbu současných autorů, tvořících převážně po roce 1790. V této době začaly být jednotlivé hlasy obsazovány sborově stejně, jako tomu bylo u světských hudebních spolků. Vedle stále silícího významu opery začaly do figurální hudby pronikat vlivy i jiných lehčích světských žánrů, což u hluboce věřících jedinců vyvolávalo pohoršení.

Poslední etapu tvoří doba od cecilské (cyrilské) reformy do druhého vatikánského koncilu, ca 1870–1967. Nazvali jsme ji spíše reformou duchovní, protože po hudební stránce vlastně nic nového nepřinesla. Nelogicky a direktivně se snažila oživit starší stylové formy a přenést je i do nové tvorby. Z těchto pout se vymanila částečně až ve 20. století. Protože ji nebylo možno celostátně nařídit jako reformy Josefa II., některé kůry šly dále vlastní cestou a celkový vývoj se rozdvajil. Reformní ideje však zanechaly v chrámové hudbě pevnou stopu dodnes. Tápání a hledání pokračovalo i ve 20. století a neustalo ani po posledním koncilu.

Všechny snahy v minulosti přiblížit lidu alespoň základní liturgické texty v latině ztroskotaly stejně jako pokus vzkrísit hudební cítění středověku a renesance. Jestliže celá společnost latinu zavrhl, nebylo možno ji v kostele dále používat. Věřící si dnes již zvykli na liturgické texty v národním jazyce a na možnost podílet se na nich spolu s knězem. Na tyto přednosti doplatila bohužel nejvíce figurální hudba, protože byla komponovaná na latinský text.

Dnes slyšíme figurální mše ponejvíce na koncertech staré hudby ve špičkovém provedení, v jakém při liturgii nikdy nezazněly. Přenesení figurální mše do koncertního sálu však má také svá úskalí. Text ordinaria není sám o sobě autonomním útvarem, ale je jen částí mešní liturgie. Formálně je asymetrický, protože jeho těžiště je uprostřed v *Credo*. Nemá však ani vyvrcholení, protože *Agnus* je krátké. Z těchto důvodů je koncertní uvádění mší problematické. Ačkoli je figurální mše na koncertě provedena s maximální péčí, je

285 *Normální Zpěvy, Letanie a Modlitby*. Brno 1784. Moravská zemská knihovna, sign. STST 1–34543.

vykořeněna ze svého přirozeného prostředí, kterým je liturgický obřad. Pro věřícího pozbývá její koncertní provedení svůj původní smysl, pro ostatní je jen estetickým zážitkem.

Z pohledu pokoncilní liturgie bychom si mohli položit provokativní otázku, zda figurální mše v posledních čtyřech stoletích nebyla vlastně jakýmsi liturgickým omylem, když se jí církve v roce 1967 dokázala tak snadno zříci. Nejsme si jisti, zda tento čin lze plně ospravedlnit duchovními a pastoračními důvody. Vždyť potřeba krásy ve slavné liturgii je lidstvu vrozená. I přes výtky vnějškovosti, povrchnosti, líbivosti by bylo příliš zjednodušené a nepravdivé zavrhnout figurální mše jako celek. Jejím tvůrcům a interpretům nelze upřít, že se v ní snažili oslavovat Boha upřímně podle svých nejlepších sil v duchu výrazových prostředků své doby.

Vrátí se figurální hudba do kostela v nějaké podobě? Domníváme se, že v dohledné době nikoliv. Především proto, že se stala zbytečnou poté, co přednes ordinaria převzal lid. Některé společenské změny jsou nevratné, což platí zvláště o faktorech, které existenci figurální hudby umožňovaly. Figurální hudba byla v podstatě umělecká hudba, která byla zdarma dostupná všem vrstvám obyvatelstva. Prováděli ji převážně profesionální hudebníci, vydržovaní z úroků fundací nebo z prostředků obecní správy. Tyto zdroje byly figurální hudbě odebrány reformami Josefa II. a ani v 19. století nebyly obnoveny v původním rozsahu. Nakonec se i města tohoto břemene zbavila a komunistický režim dokonce pronásledoval každého, kdo měl něco společného s kostelem. Kláštery se k figurální praxi ani po obnovení svobody nevrátily. Změnil se životní styl, který nepřeje pravidelnému docházení na zkoušky. Současná společnost je tak sekularizovaná, že si ani nedovedeme představit magistrát, který by byl ochotný přispívat na varhaníka městského kostela, tím méně na další chrámové hudebníky, a církve na to prostředky nemá. Figurální hudba přechází v diecézních kostelech jen díky obětavosti laických dobrovolníků, většinou diletantů, s občasnou výpomocí profesionálů.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY

Brno, Moravská zemská knihovna:

- FÖRSTER, Josef: *Missa in honorem Sc. Adalberti*. Tisk. *Cecilie*: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, 1874, roč. 1, č. 8–12, příl. č. VII.–XI.; roč. 2 (1875), č. 1–3, příl. č. XII.–XIV. (I.–III.). Sign. Mus4–0368.675.
- SMOLÍK, Otomar: *Missa in Honorem Sc. Stephani*. Tisk. *CYRILL*: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zároveň *Organ Obecné Jednoty Cyrillské*, roč. 8 (1881), č. 9–11, příloha č. 8–11. Sign. Mus3–0570.352.

Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby:

Hudebniny:

- BRIXI. *Kyrie et Gloria*. Rukopis. Sign. A 13.855.
- BRIXI, [František Xaver]. *Kyrie et Gloria*. Rukopis. Sign. A 42.159.
- FUX, [Johann] Joseph. *Missa S. Leopoldi*. Rukopis. Sign. 2.149.
- HUMMEL, Johann Nepomuk. *Messe in B*. Rukopis. Sign. A 18.963.
- RAMPIS, Pancratius. *Missa Cunibert*. Tisk. Sign. A 35.595.
- STEHLE, Johann Gustav. *Missa Jesu Rex admirabilis*, op. 33. Tisk. Sign. A 20.006.
- SYCHRA, Josef Cyril. *Mše ke cti sv. Václava*. Tisk. Sign. A 8.023.
- VOJTA, [Jan Ignác František]. *Arieta Cordialis de S: Joanne Nepomuceno / Famâ periclitantium Patro-no. / Flosculus Majalis Joannes Nepomucene*. Rukopis. Sign. A 1.861.
- WITT, Franz Xaver. *Missa in Honorem S. Caeciliae*. Tisk. Sign. A 20.259.
- Hranice – Soubor hudebnin z farního kostela Stětí sv. Jana Křtitele. Sign. A 5.991 – A 6.171.

Písemnosti:

Inventáře hudebnin:

- Blížkovice – Farní kostel sv. Bartoloměje (1797–1798, opis). Sign. G 28.
- Brno – Petrov (1841–1871). Sign. G 72.
- Brtnice – Zámek (pol. 18. stol.). Sign. G 84.
- Hranice – Farní kostel Stětí sv. Jana Křtitele (1971). Sign. G 323.
- Lipník nad Bečvou – Farní kostel sv. Jakuba (1819, kopie). Sign. G 697.
- Mikulov – Farní kostel sv. Václava (1819). Sign. G 36.
- Nová Říše – Premonstrátský klášter (1826, opis). Sign. G 26.
- Olomouc – Kostel sv. Mořice (1835). Sign. G 556.
- Rajhrad – Benediktinský klášter (1771). Sign. G 6.
- Valtice – Klášter milosrdných bratří (1776, kopie). Sign. G 586.

Ostatní:

- *ANDENKEN-Nota aller derer, welche nach Herstellung der Hostein-Kirchenruyne... beim 1^{ten} Gottedienste [1.] Juli 1845 am Feste Mariä Heimsuchung, der Solenitäts-Musik beywohnten, und mithalfen.*
Sign. G 332.

Brno, Moravský zemský archiv:

Fond B 2: Moravské gubernium – církevní oddělení:

- Inv. č. 1443, sign. K 20/33a: Inventář kláštera Klášterní Hradisko a rezidence na Sv. Kopečku 1783–1788, kart. č. 93: *Verzeichnis der ob dem Heiligen Berg vorgefundenen [...] zum Gebrauch velassenen hier nachstehenden musikalischen Instrumenten und sonstige zum Chor gehörigen Fabrnissen [...]. 28. Aug. 1784.*
- Inv. č. 1452, sign. K 20/42: Augustiniáni Fulnek 1784–1785, kart. č. 108: *Vermerk der Musicalien.*
- Inv. č. 1452, sign. K 20/42: Augustiniáni Fulnek 1784–1785, kart. č. 108: *Verzeichnuß deren musikalischen Instrumenten, welche bei der Pfarr Kirche in Fulnek vorfindig sind.*
- Inv. č. 1635, sign. P 22/7a: Zřizování far ve městech a s tím spojená úprava bohoslužeb 1784–1785, kart. č. 146.

Fond B 15: Moravské místodržitelství. Církevní oddělení, starší část (1786–1880):

- Sign. 7/10, Žádosti o rozdělení klášterních cenností a kostelních ozdob, kart. 304.

Fond B 15: Moravské místodržitelství. Církevní oddělení, mladší část (1881–1928):

- Fasc. 186, sign. 7/10: Kostely náboženského fondu – zařízení, zejména opatrování varhan a zvonů.

Fond E 4: Augustiniáni Brno:

- Kart. 198, Písemnosti Františka Cyrila Nappa.
- Kart. 202, inv. č. 3009: Písemnosti Františka Cyrila Nappa. Brněnská beseda, Brünnner Musik-Verein 1861–1864.

Fond E 21: Františkáni Dačice:

- Inv. č. 5: Pamětní kniha františkánského kláštera v Kroměříži (*Protocollum conventus Cremsirensis ...*) 1745–1788, kart. č. 5.

•

Fond E 25: Jezuité Brno, inv. č. 1390, sign. 96 JJ:

- Služební smlouvy s kantorem v Tuřanech (*Cedule Cantora Turžanskýho*), čes., rok 1715, kart. č. 24.

Fond E 28: Jezuité Olomouc:

- Sign. E 11/7: Pořad hudebních produkcí a zpívaných mší kongregace P. Marie, nedatováno, kart. č. 11, Tanner, Mathias. *Actus ordinarii, qui i Congregationibus a Musicis seminaristis.*

Fond E 55: Premonstráti Klášterní Hradisko:

- Inv. č. 223, signatury II 15, II 16, II 25 a II 31: Deníky kanonie premonstrátského kláštera v Klášterním Hradisku (z let 1724, 1725, 1743, 1753 a 1754), kart. č. 6.

Fond F 18: Hlavní registratura Ditrichštejnů Mikulov:

- Sv. III, inv. č. 7169: Farní kostel sv. Mikuláše v Pouzdřanech 1723–1822, kart. č. 1119.

Fond F 145: Velkostatek Bystřice pod Hostýnem:

- Inv. č. 122/6: Patronátní kostely Holešov, Hostýn, Prusinovice (1760) 1787–1850, kart. č. 124.

Fond G 1: Bočkova sbírka:

- Inv. č. 5838, *Catalogus musicalium descriptorum Hradisstitii pro Seminario S. Fr. Borige Anno 1730 a P.J. Ch. S.J. [...] Anno 1730*, 3 folia.

Moravský zemský archiv – Státní okresní archiv Kroměříž:

Fond B-e 188 Piaristické gymnázium Kroměříž:

- Inv. č. 1: Pamětní kniha s kopiářem (*Anmerkungen aus den Erlebnissen des Liechtensten'schen Seminars*).

Bruntál, Státní okresní archiv Bruntál se sídlem v Krnově:

Fond Ř. k. Farní úřad Rýmařov:

- Inv. č. 3, sign. I a: *Matricula Parochie Romanopolitanae renouata [...] von Matthaeo Leandro Eusebio Schmidt Pfarrern und Landdechanten allda Anno 1693*.

Jaroměřice u Jevíčka, Farní úřad:

- *Analecta Montis*. Bez sign.

Olomouc, Arcibiskupství olomoucké – Arcidiecézní muzeum Kroměříž:

Hudební archiv Arcibiskupského zámku v Kroměříži:

- Rittler, Philipp Jakob. *Missa s. Spiritus*, sign. A 159 (Br. I 251).
- Schmelzer, Johann Heinrich. *Sonata natalitia*, sign. A 553 (Br. IV 108).

Knihovna Arcibiskupského zámku v Kroměříži:

- *Enthronisticum Parthenium*. Sign. H/a IV 2.

Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci:

- *Annales seu Protocollum Monasterii omnium sanctorum Olomucii* [1723–1748]. Sign. M II 46.

Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc:

Fond Arcibiskupská konzistoř Olomouc (ACO):

- Sign. G 1, kart. 4591, Hradec u Opavy.
- Sign. G 1, kart. 4711, Vrchoslavice.
- Sign. G 1, kart. 4730, Svatý Hostýn.

Fond Arcibiskupství Olomouc (AO):

- BRANOWITZER, Gregor Anton. *Geschichte der Kirche zum heil. Mauriz in Kremsier*. Rkp. Kroměříž 1848, inv. č. 1052, kart. 291, sign. A 24/8-2.

Fond Metropolitní kapitula Olomouc (MCO):

- Kart. 179, inv. č. 3474, sign. E IV a/45, fol. 157-158.
- Kart. 1479, inv. č. 6323, sign. 79/11: *Anschaffung von Musikalien und Instrumenten für die Metrop. Domkirche.*

Knihovna:

- Sign. III-N-1/5: *Ordnung des Gottesdienstes auf dem Lande für Mähren und Schlesien.*
- Sign. III-N-1/6: *Acta curiae Olomucensis.*

Praha, Národní archiv:

Fond Jesuitica:

- Sign. JS II o 462.

Rajhrad, Archiv brněnské diecéze:

Fond Farní úřad Křtiny:

- Inv. č. 15, (pův. inv. č. 20), kn. 9: Kniha kostelních účtů (*Ratiocinia Ecclesiae Kyritynsis*) 1755–1798.

Fond Farní úřad Pozoříčie:

- Inv. č. 24 (pův. inv. č. 24), kn. 20: Kniha příjmů a vydání farního chrámu 1725–1726.

Fond Biskupská konsistoř Brno:

- Inv. č. 14487, kart. 3091: Církevní záležitosti – zprávy o kostelním zpěvu 1933.

Fond Biskupská konsistoř Brno:

- Inv. č. 2997, kart. 803: Fase farních příjmů, nemovitostí, kostelního majetku. Kostelní účty děkanství Hustopeče, farnost Pouzdřany 1752–1779.

Svitavy, Státní okresní archiv Svítavy se sídlem v Litomyšli:

Fond Farní úřad Jaroměřice:

- Inventář hudebních nástrojů při Kalvárii, inv. č. 184, kart. č. 3.

Šumperk, Státní okresní archiv:

Fond Farní úřad Staré Město:

- Inventář kostelních účtů z roku 1687 (bez inv. č., bez sign.).

Wien, Hausarchiv der regierenden Fürsten von Liechtenstein:

- Schachtel G 1215.

TIŠTĚNÉ PRAMENY A EDICE:

- *Acta curiae Olomucensis*.
- *Caeremoniale episcoporum*. Romae: Typographia linguarum externarum, 1600.
- FRYČAJ, Tomáš. *Písne duchovní*. Olomouc, 1788. ODH MZM, knihovna, sign. I–2183.
- JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. Matl, Jiří, ed. Praha: Koniasch Latin Press, 2006. ISBN 978-80-85917-93-9.
- *Normálný Zpěvy, Letanie a Modlitby*. Brno, 1784. MZK ST 1–34543.
- *Novae agenda Olomucensis Directorium Chori* [...]. Brunae: Franciscus Ignatius Sinapi, 1695.

LITERATURA

- BARTKOWSKI, Boleslaw. Polnische Lieder in der katholischen Liturgie. In: SCHLAGER, Karlheinz, UNVERRICHT, Hubert, eds. *Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie*. Tutzing: Hans Schneider, 1995, s. 171–182.
- BIBA, Otto. Die kirchenmusikalischen Werke Haydns. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 142–151.
- BIBA, Otto. *Die Wiener Kirchenmusik um 1783. Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Eisenstadt: Institut für österreichische Kunstgeschichte, 1971.
- BOMBERA, Jan. Pěvecký seminář v Kroměříži. *Studie Muzea Kroměřížska*, 1989, roč. 989, s. 52–73.
- BOMBERA, Jan a kol. *Poutní místo Stará Voda*. Olomouc: DANAL, 1997.
- BONELL, Johannes. Die recht verstandene „actiosa participatio“. *Singende Kirche*, 1968, roč. 16, č. 2, s. 56–57.
- BRÁZDOVÁ, Lucie. *Hudba a kardinál Dietrichstein 1599–1636*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.
- BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži. *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní příloha], 1928, roč. 40.
- BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži (druhý doplněk). *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní otisk], 1935, roč. 48, č. 1–2, s. 1–9.
- BREITENBACHER, Antonín. *Hudební archiv z bývalé piaristické koleje v Kroměříži*. Kroměříž: vl. nákladem, 1937.
- BREITENBACHER, Antonín. Hudební archiv z děkanského kostela P. Marie v Kroměříži. *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* [zvláštní otisk], 1931, roč. 44, č. 1–2.

- BREWER, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muxffat and their Contemporaries*. Surrey: Ashgate, 2010.
- *Cyril*, 1890, roč. 17.
- *Cyril*, 1910, roč. 36.
- *Cyril*, 1915, roč. 41.
- ČALA, Antonín. *Duchovní hudba*. Olomouc: Krystal, 1946.
- DOKOUPIL, Vladislav. *Soupis brněnských tisků. Staré tisky do roku 1800*. Brno: Universitní knihovna, 1978.
- DREO, Harald. Die Musiktradition der ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald, eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 134–141.
- EICHLER, Karel. *P. Pavel Křížkovský. Životopisný nástin*. Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1904.
- FREEMANOVÁ, Michaela. *Fratrum misericordiae artis musicae collectiones in Bohemia et Moravia reservatae*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2013. ISBN 978-80-7050-613-4.
- FÜLÖP-MILLER, René. *Macht und Geheimnis der Jesuiten*. Berlin: Th. Knaur Nachf., 1929.
- GERMER, Mark. *The Austro-Bohemian Pastorella and Pastoral Mass to c1780*. Ann Arbor: U. M. I., 1989.
- HURT, Rudolf. *Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě*. Olomouc: Akademie velehradská, 1938.
- HURT, Rudolf. Hudba u starobrněnských cisterciáček. *Opus musicum*, 1974, roč. 6, č. 7, s. 249–251.
- HURT, Rudolf. Kapitoly z hudební topografie: Brno-Zábrdovice. *Opus musicum*, 1969, roč. 1, č. 7, s. 214–215.
- CHEW, Geoffrey. Die Vorgeschichte der mitteleuropäischen Pastorella und des Stylus Rusticanus im 17. Jahrhundert. In: SEHNAL, Jiří, ed. *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vějvanovský*. Brno: Österreichisches Ost- und Südeuropa-Institut, 1994.
- CHEW, Geoffrey. *The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia and its Antecedents*. Diss. Manchester: University of Manchester, 1968.
- JANÁČEK, Leoš. K dějinám vysokého školství hudebního v Brně. In: STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*. Brno: Editio Janáček, 2003.
- JANÁČEK, Vincenc. *Pamětní kniha rodiny Janáčkovy*. MYŠKA, Milan, ed. Albrechtický: Obec Albrechtický, 2011.
- JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praga, 1701. Znovu vydáno jako: JANOVKA, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Klíč k pokladu velikého umění hudebního*. MATL, Jiří, ed. Praha: Koniasch Latin Press, 2006. ISBN 978-80-85917-93-9.
- JANZ, Bernard. Antonín Dvořáks Messe in D–Dur opus 86 für Soli, Chor und obligate Orgel. In: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*. Sinzig: Studio, 1999, s. 153–164.
- KABELKOVÁ, Markéta. Duchovní hudba v Praze koncem 18. století – nový bohoslužebný pořádek pro Prahu z roku 1784. In: *Praha Mozartova*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2006, s. 127–133.

- KAČIC, Ladislav. Harmonia unisona – franziskanische Bearbeitungen der Figuralmusik des 17. und 19. Jahrhunderts. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst: Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2005, s. 197–234.
- *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů pro kostelní i domácí pobožnost*. Díl 1–2. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1863–1864.
- *Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Praha: Zvon, 1994.
- KANTNER, Leopold M. Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850. *Analecta musicologica*, 1993, roč. 28.
- KELLER, Katrin, CATALANO, Alessandro, eds. *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*. Sv. III (Diarium 1647–1654). Wien: Böhlau, 2010.
- KELLER, Katrin, CATALANO, Alessandro, eds. *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*. Sv. IV (Diarium 1655–1667. Tagzettel 1637–1641). Wien: Böhlau, 2010.
- KRAMÁŘOVÁ, Helena. Brněnský regenschori Peregrin Gravani (1732–1815) prismatem mikrohistorického bádání. In: *Malé osobnosti velkých dějín – velké osobnosti malých dějín V. Příspěvky k hudobnej regionalistice*. Brno: Filozofická fakulta MU, 2019, s. 89–95.
- KRAMÁŘOVÁ, Helena. *Der Kirchenmusikbetrieb im späten 18. Jahrhundert am Beispiel von Brünn und Wien im Vergleich* [disertační práce]. Brno: Filozofická fakulta MU, 2020.
- KRAMÁŘOVÁ, Helena. Die Dommusik zu St. Stephan im 18. Jahrhundert – Institutionsgeschichte. *Musicologica Brunensia*, 2019, roč. 54, č. 1, s. 137–171.
- KUNDERA, Ludvík. *Janáčková varhanická škola*. Olomouc: Velehrad, 1948.
- KVAPIL, Jiří. Hudební život na šumperském kůru v 19. století. *Severní Morava*, 1970, sv. 19, s. 27–34.
- KYAS, Vojtěch. *Průvodce po archivních fondech II*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2007. ISBN 978-80-7028-305-9.
- LÉBL, Vladimír a kol. *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha: Editio Supraphon, 1989.
- MALÝ, František. Blížkovická hudební sbírka. *Časopis Moravského muzea*, 1985, roč. 70, s. 201–210.
- MAŇAS, Vladimír. Inventář hudebnin farního kostela v Novém Jičíně z roku 1630. *Musicologica Brunensia*, 2012, roč. 47, č. 2, s. 73–77.
- MÜNSTER, Robert. Der Klostersturm in Bayern und seine Auswirkungen auf das Musikleben. In: CRUSIUS, Irene, ed. *Zur Säkularisation geistlicher Institutionen im 16. und im 18. / 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, s. 130–150.
- *Musicam sacram*. Roma, 1967.
- POKORNÝ, František. *Hudební obraz Brna do počátku 15. století*. Brno: Archiv města Brna, 1993.
- PRASSL, Franz Karl. Orgelbegleitete Kirchenmusik des späten 10. und frühen 20. Jahrhunderts in Österreich. In: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*. Sinzig: Studio, 1999, s. 27–50.
- RACEK, Jan. Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století. *Musikologie*, 1938, roč. 1, s. 61–68.
- RIEDEL, Friedrich W. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*. München: Emil Katznbichler, 1977, s. 230–308.

- RIEDEL, Friedrich W. Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit. In: RIEDEL, Friedrich W., ed. *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio, 2001, s. 11–28.
- RIEDEL, Friedrich W. Liturgie und Kirchenmusik. In: MRAZ, Gerda, MRAZ, Gottfried, SCHLAG, Gerald, eds. *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, s. 141–151.
- RIEDEL, Friedrich W. Liturgische Formen und kirchenmusikalische Gattungen im Spiegel obrigkeitlicher Vorschriften und musikalischer Praxis. In: RIEDEL, Friedrich W., ed. *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland*. Sinzig: Studio Verlag, 2010, s. 103–125.
- RIEDEL, Friedrich W. Předmluva k edici. In: ZECHNER, Johann Georg. *Große Orgelsolomesse*. Echterdingen: Carus-Verlag, 2002.
- SAMBER, Johann Baptist. *Continuatio ad manductionem organicam*. Salzburg: Johann Baptist Mayrs seel. Wittib, 1707.
- SEHNAL, Jiří. A music inventory of a church in Moravská Třebová from the end of the 'Thirty Years' War. In: TOFFETTI, Marina, ed. *Studies on the reception of Italian music in the central-eastern Europe in the 16th and 17th century*. Kraków: Musica Iagellonica, 2018, s. 49–84. ISBN 978-83-7099-221-7.
- SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 2. Varhany*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2004. ISBN 80-7275-052-06.
- SEHNAL, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě 3. Dodatky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. ISBN 978-80-244-5406-1.
- SEHNAL, Jiří. Besetzung der Kirchenmusik in den böhmischen Ländern im 17. und 18. Jahrhundert. In: GRUBER, Herold R., ed. *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik des 16.–18. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa*. Bratislava: Music Forum, 2013, s. 124–132.
- SEHNAL, Jiří. Biskup Jakub Arnošt z Lichtenštejna-Castelcornu a hudba. In: *Malé osobnosti velkých dějín – velké osobnosti malých dějín V. Příspěvky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Fond na podporu umenia, 2019, s. 96–102.
- SEHNAL, Jiří. Český zpěv při mši. *Hudební věda*, 1992, roč. 29, č. 1, s. 3–15.
- SEHNAL, Jiří. Das älteste Musikalieninventar Mährens. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1965, roč. 7, s. 139–148.
- SEHNAL, Jiří. Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Cyrillismus. In: RIEDEL, Friedrich W., ed. *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio, 2001, s. 115–124.
- SEHNAL, Jiří. Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816–1818). *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1980, roč. 29, č. H15, s. 63–74.
- SEHNAL, Jiří. Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert. In: SALMEN, Walter, ed. *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert*. Innsbruck: Helbling, 1980, s. 41–71.
- SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan kostela svatého Jakuba v Brně. *Časopis Moravského musea*, 1982, roč. 67, 1982, s. 99–120.
- SEHNAL, Jiří. Dějiny varhan olomoucké katedrály. *Časopis Moravského musea*, 1977, roč. 62, s. 95–124.

- SEHNAL, Jiří. *Die Einstellung der sogenannten tschechischen Kyrillisten des 19. Jahrhunderts zur Musik des Barock. Kongreßbericht Stuttgart 1985*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986.
- SEHNAL, Jiří. Die Musik an der Jesuiten-Akademie in Olmütz (Mähren) im frühen 18. Jahrhundert. In: KOHLHASE, Thomas, ed. *Zelenka-Studien 1*. Kassel: Bärenreiter, 1993, s. 65–84.
- SEHNAL, Jiří. Die Musik in Mähren gegen Ende des 16. Jahrhunderts und Jacobus Gallus. In: CVETKO, Dragotin, POKORN, Danilo, eds. *Gallus Carniolus in Evropska renesansa*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1991, s. 33–41.
- SEHNAL, Jiří. Die Musikpraxis bei den Brüner Minoriten im 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Plaude turba paupercula Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst: Konferenzbericht, Bratislava, 4.–6. Oktober 2004*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2005, s. 71–84.
- SEHNAL, Jiří. Die Stark-Orgeln der Zisterzienserinnen zu Altbrunn. *Ars Organi*, 2010, roč. 58, s. 221–227.
- SEHNAL, Jiří. Die Trompete vom Barock bis zur Klasik. In: CVETKO, Dragotin, POKORN, Danilo, eds. *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska akademija uzmnanosti in umetnosti, 1988, s. 53–62.
- SEHNAL, Jiří. Diskantisté kláštera Heiligenkreuz a Tataři v roce 1683. *Opus musicum*, 2014, roč. 46, č. 1, s. 6–18.
- SEHNAL, Jiří. Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 1996, roč. 33, č. 2, s. 159–172.
- SEHNAL, Jiří. Frömmigkeit und Musik. *Musicologica Brunensia*, 2014, roč. 49, č. 1, s. 3–9.
- SEHNAL, Jiří. Historische Beziehungen auf dem Gebiet des Orgelbaus zwischen Österreich und Mähren. *Organa Austriaca*, 1988, roč. 4, s. 55–61.
- SEHNAL, Jiří. Hudba na Vsetínsku v minulosti. In: *Okres Vsetín*. Valašské Meziříčí: Hvězdárna Valašské Meziříčí, 2002, s. 581–582.
- SEHNAL, Jiří. Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. *Hudební věda*, 1983, roč. 20, č. 3, s. 227–241.
- SEHNAL, Jiří. Hudba u františkánů české provincie v 17. a 18. století. *Časopis moravského muzea*, 1993, roč. 78, s. 217–238.
- SEHNAL, Jiří. Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina na Moravě v 17. a 18. století, část II. – Šternberk. *Hudební věda*, 2017, roč. 54, č. 4, s. 377–440.
- SEHNAL, Jiří. Hudba v Holešově v 17. a 18. století. In: FIŠER, Zdeněk, ed. *Holešov: město ve spirálách času*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2018, s. 428. ISBN 978-80-7275-106-8.
- SEHNAL, Jiří. Hudba v jezuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730. *Hudební věda*, 1967, roč. 4, č. 4, s. 139–147.
- SEHNAL, Jiří. Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. od počátku 19. století. In: BARTUŠEK, Antonín a kol. *Dějiny Žďáru nad Sázavou III*. Brno: Musejní spolek v Brně, 1974.
- SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno: Moravské muzeum, 1988, s. 73–78.
- SEHNAL, Jiří. Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1739. *Časopis Moravského muzea*, 1991, roč. 76, s. 185–225.
- SEHNAL, Jiří. Hudební inventář strážnických piaristů z roku 1675. *Časopis Moravského muzea*, 1984, roč. 69, s. 118–121.

- SEHNAL, Jiří. Hudební inventář v Kroměříži z roku 1659. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1984–1985, roč. 33–34, č. H19–20, s. 71–76.
- SEHNAL, Jiří. Hudební kapela Antona Theodora Colloreda-Waldsee (1777–1811) v Kroměříži a Olomouci. *Hudební věda*, 1976, roč. 13, č. 4 s. 291–349.
- SEHNAL, Jiří. Hudební minulost kostela v Drnholci. In: *Drnholec*. Drnholec: Muzejní a vlastivědná společnost, 2011, s. 297–306.
- SEHNAL, Jiří. Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti. *Opus musicum*, 2001, roč. 33, č. 4, s. 4–18.
- SEHNAL, Jiří. Italští hudebníci na Moravě v první polovině 17. století. *Jižní Morava*, 2005, roč. 41, sv. 44, s. 92–93.
- SEHNAL, Jiří. Jak se v Uničově v 17. století taktovalo. *Zprávy VÚO v Olomouci*, 1963, č. 114, s. 14–15.
- SEHNAL, Jiří. Leoš Janáček a varhany. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná = Musicologica Brunensia*, 2006, roč. 55, č. H41, s. 159–169.
- SEHNAL, Jiří. K dějinám varhan a hudby v Mikulově. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1995, roč. 44, č. H30, s. 21–33.
- SEHNAL, Jiří. Kantorská hudba na Slovácku v 17. a 18. století. In: *Slovácko*, 1962–1963, roč. 4–5, s. 124–137.
- SEHNAL, Jiří. Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph. In: RIEDEL, Friedrich Wilhelm, ed. *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Sinzig: Studio Verlag, 2006, s. 177–193. ISBN 978-3-89564-124-3.
- SEHNAL, Jiří. Má církev v jednadvacátém století ještě kulturní poslání? In: *70. výročie vydania jednotného katolíckého spevníka*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2008, s. 145–149.
- SEHNAL, Jiří. Mše Josepha Haydna na Moravě v 18. a 19. století. In: *Joseph Haydn a hudba jeho doby*. Bratislava: Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave, 1993, s. 115–119.
- SEHNAL, Jiří. Musik in den Piaristenkollegien in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: KAČIC, Ladislav, ed. *Piaristen und Schulwesen, Wissenschaft, Kunst in Mitteleuropa im 17.–19. Jahrhundert*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2012, s. 99–116. ISBN 978-80-89489-06-0.
- SEHNAL, Jiří. Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. století. *Časopis Moravského musea*, 1975, roč. 60, s. 159–163.
- SEHNAL, Jiří. Obsazení kůru u brněnských jezuitů 1676–1770. In: JORDÁNKOVÁ, Hana, MAŇAS, Vladimír, eds. *Jezuité a Brno. Sociální a kulturní interakce koleje a města (1578–1773)*. Brno: Statutární město Brno, Archiv města Brna, 2013, s. 187–198. ISBN 978-80-86736-34-1.
- SEHNAL, Jiří. Partitura v 17. století na Moravě. *Sborník JAMU*, 1972, roč. 6, s. 81–92.
- SEHNAL, Jiří. *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.
- SEHNAL, Jiří. Pavel Vejvanovskýs Beziehungen zu Schlesien. In: *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*. Magdeburg: Studio, 2001, s. 237–248.
- SEHNAL, Jiří. Práce brněnského varhanáře Antonína Richtera na Velehradě v letech 1745–1747. *Vlastivědný věstník moravský*, 1968, roč. 20, s. 249–259.
- SEHNAL, Jiří. Quellen zu Mozarts Kirchenwerken in Mähren. In: *Mozart-Jahrbuch 1986*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1987, s. 29–31.

- SEHNAL, Jiří. Schicksale klösterlicher Musiksammlungen in Mähren. *Ordensnachrichten*, 2011, roč. 50, č. 4, s. 31–42.
- SEHNAL, Jiří. Stavba varhan v Krnově 1815–1824. *AUPO*, 2002, Fac. Phil. Historie 3.
- SEHNAL, Jiří. Stylové změny v repertoáru kostela sv. Mořice v Kroměříži v první polovině 19. století. *Hudební věda*, 2010, roč. 47, č. 4, s. 351–358.
- SEHNAL, Jiří. Varhaníci a varhanní hra na Moravě v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 1982, roč. 19, č. 1, s. 21–48.
- SEHNAL, Jiří. Varhany u sv. Mořice v Kroměříži v 17. století. *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci*, 1962, č. 101, s. 9–11.
- SEHNAL, Jiří. Vývoj figurální hudby na chrámovém kůru ve Velkých Losinách. *Časopis Moravského musea*, 1968–1969, roč. 53–54, s. 29–52.
- SEHNAL, Jiří. Vznik hudební sbírky biskupa Karla z Lichtensteinu–Castelcornu. In: FAJTLOVÁ, Kateřina, ed. *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtensteinu–Castelcornu*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, s. 14–25. ISBN 978-80-88103-40-0.
- SEHNAL, Jiří. Zur Musik bei den Zisterziensern in Böhmen und Mähren im 17. und 18. Jahrhundert. In: SIEGMUND, Bert, ed. *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst: 850 Jahre Kloster Michaelstein. XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996*. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 1999, s. 117–126.
- SEHNAL, Jiří. Život a dílo novojičínského varhanáře Jana Neussera (1807–1878). *Časopis Moravského musea*, 1973, roč. 58, s. 163–216.
- SEHNAL, Jiří, CIKRLÉ, Karel. *Příručka pro varhaníky*. Brno: Musica sacra, 2019.
- SEHNAL, Jiří, PEŠKOVÁ, Jitřenka. *Caroli de Liechtenstein Castelvorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*. Pragae: Bibliotheca Nationalis Rei Publicae Bohemicae, 1998. ISBN 80-7050-292-4.
- SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001.
- SCHINDLER, Antonín. Slavnostní mše J. R. Kellera. In: *Okresní archiv v Olomouci*. Olomouc: Okresní archiv v Olomouci, 1982.
- SCHÜTZ, Karl. Registerbeschreibung und Registrieranweisung für die Kober–Orgel der Stiftkirche Heiligenkreuz. *Das Orgelforum*, 1998, č. 1, s. 55–61.
- SMYČKOVÁ, Kateřina. Prameny k lidovému zpěvu při mši v 17. a 18. století. *Hudební věda*, 2014, roč. 51, č. 1–2, s. 133–148.
- SPÁČILOVÁ, Jana. *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018.
- SPÁČILOVÁ, Jana. Pro choro Sacro Montano. Hudební sbírka ze Svatého Kopečku u Olomouce (1717–1771). *Acta musicologica*, 2005, roč. 2005, č. 1 [nestr.].
- SPÁČILOVÁ, Jana. Repertoár chrámové hudby v Kroměříži v roce 1731. *Opus musicum*, 2005, roč. 37, č. 3, s. 31–35.
- STRAKOVÁ, Theodora. Brtnický hudební inventář. *Časopis Moravského musea*, 1963, roč. 48, s. 201–203.

- STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na jakubském kůru v Brně od 2. poloviny 17. do začátku 19. století. *Sborník prací Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*, 1984, roč. 33–34, č. H19–20, s. 105–112.
- STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 17. až 18. století. *Časopis Moravského musea*, 1983, roč. 68, s. 102–103.
- STRAKOVÁ, Theodora. Hudba na Petrově v 18. a 19. století. *Časopis Moravského musea*, 1985, roč. 70, s. 18–193.
- STRAKOVÁ, Theodora. K hudební minulosti Dubu u Olomouce. *Časopis Moravského musea*, 1968–1969, roč. 53–54, s. 5–29.
- STRAKOVÁ, Theodora. Kvasický inventář z r. 1757. *Časopis Moravského musea*, 1953, roč. 38, s. 137–149.
- STRAKOVÁ, Theodora, DRLÍKOVÁ, Eva, eds. *Leoš Janáček: Literární dílo*. Brno: Editio Janáček, 2003.
- STRAKOVÁ, Theodora. Rajhradský hudební inventář z roku 1725. *Časopis Moravského musea*, 1973, roč. 58, s. 238–240.
- STRAKOVÁ, Theodora a kol. *Průvodce po archívních fondech Moravského musea v Brně*. Brno: Moravské museum, 1971.
- SVACSVAI, Katalina Kim. Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1998, roč. 39, č. 2–4, s. 330–341.
- SVOBODOVÁ-PALEČKOVÁ, Věra. Hudební sbírka premonstrátů v Nové Říši. *Časopis Moravského musea*, 1951, roč. 35, s. 255–260.
- ŠTĚDRŮ, Bohumír. Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně. *Věstník České Akademie věd a umění*, 1943, roč. 52, č. 1, s. 15–18.
- ŠTĚDRŮ, Bohumír. Vyškovsko v hudbě a zpěvu. In: *První kontribučenská spořitelna ve Vyškově*. Vyškov: První kontribučenská spořitelna, 1934.
- TENORA, Jan. *Kathedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Brno: vl. nákladem, 1930.
- TITTEL, Ernst. *Österreichische Kirchenmusik*. Wien: Herder 1961.
- URBAN, Otmar. Hudební tradice. In: NEKUDA, Vladimír, JANÁK, Jan, eds. *Moravskobudějovicko-Jemnicko*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1997. ISBN 80-85048-75-2.
- URBAN, Otmar. Kapitoly z dějin hudby v Třebíči. *Zpravodaj města Třebíče* [příloha], 1975–1978.
- VIČAROVÁ, Eva. *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3226-7.
- VESELÁ, Irena. Hudební sbírka benediktinského kláštera v Rajhradě ve sbírkách Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea a její výzkum. *Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales*, 2019, č. 1, s. 59–70. ISSN 0323-0570.
- VESELÁ, Irena, ŽŮREK, Pavel. *Ne oči, ale mysl k Bohu*. Brno: Moravská zemská knihovna, 2019, s. 108–115. ISBN 978-80-7051-273-9.
- ZELINKA, Jan Evangelista. O úpadku hudby posvátné a ukázký chrámu nedůstojných skladeb. *Cyril*, 1886–1888, roč. 13–15.

SUMMARY

Two different trends can be observed in church music from 1600 to the present; the first sought to ensure that the commons understood the content of the liturgy through the use of national languages, while the second trend continued to use Latin, the original official language of the Church. The first trend aimed at making the liturgy meaningful to people who would otherwise be just passively listening to Latin texts, mostly incomprehensible to them. Not only were they encouraged to understand what was going on in the liturgy, but to take an active part in it through singing hymns. At the Second Vatican Council the liturgical reform took this direction, clearly choosing to use national languages during Mass and redefining the role of laymen and the priest.

Our study focuses on the other trend, the one which centred on the clergy in the presbytery, while the people in the nave were little more than passive onlookers. Music formed an integral part of the Latin liturgy, performed either by the choralschola, a choir consisting mostly of clerics, or by an ensemble of mainly lay professional singers and instrumentalists who, in addition to the chants, were trained in polyphonic (voice-instrumental) music. While chants have not changed much over time, polyphonic religious music was evolving in parallel with secular Western European music, even influencing it at times. Here referred to as voice instrumental religious music, this genre went through several stages over the past four centuries, marked by three reforms. The first Josephine reform was made by the state, the second, the Cecilian Movement was powered by religious enthusiasts, and the last reform was made by the Church itself.

The first stage stretched through the period from 1600 until the reforms of Joseph II. in 1784. During this time, religious music was mostly performed by paid professional musicians and was intended to sway Christians through its beauty. This was done to the extent that church music appropriated the means of expression of opera with the tacit consent of Church superiors; the hierarchy accepted novelties such as the concertant use of solo voices and instruments, and the dramatization of the liturgical text. A voice-instrumental mass that would completely ignore such influences would actually fail to serve its purpose. Although nowadays we feel that some voice-instrumental masses of the 18th century have an effect too similar to that of an opera, they did retain some conventions traditionally considered ecclesiastical, such as a contrapuntal structure on the words *Cum sancto Spiritu...* in the section *Gloria* and on *Et vitam venturis saeculi* in the section *Credo*, etc. On the other hand, one should not overpraise all voice instrumental masses of the 18th century. There were without doubt excellent court ensembles in Vienna, Salzburg, Munich, and Dresden, yet these made the more common ensembles of the diocese

churches fade in comparison. Glorifying God, however, was not the principal purpose of court musicians as much as representing their masters was.

It is subject to debate whether the period from the summer of 1784 to about 1792 represents a separate stage; the reforms of Joseph II were systematically implemented and thus silenced voice-instrumental religious music. We lack sources on whether voice-instrumental masses disappeared altogether for the period of those ten years or whether they were kept alive at least somewhere. At the same time, the state directly supported people's singing in church, but the small selection of basic hymns could not replace what the Baroque hymn books contained or what voice-instrumental music provided; that is the need to celebrate God during festivities in a particularly lavish manner.

In the years 1800–1870, voice-instrumental religious music was revived, but with different performers and a different repertoire than before 1784. Professional paid musicians of the previous era were largely replaced by volunteer amateurs. Surprisingly, its repertoire did not build upon the period before 1784, but rather relied on the work of contemporary composers, active mostly after 1790. At the same time, individual voices began to be cast in the same way as in secular music groups. In addition to the ever increasing influence of the opera, voice instrumental music was now getting affected by other lighter strains of secular music, a trend which outraged deeply religious people.

The last stage is the period between the Cecilian Movement and the Second Vatican Council (ca 1870–1967). It is described as a spiritual reform rather than musical because from the perspective of music it did not really bring any innovations. With no logic behind it, it directly sought to revive older forms and transfer them to new works; these shackles were partially removed in the 20th century. Because the trend could not be enforced on a national level as the earlier reforms of Joseph II could, some choirs kept their own ways and the general development of voice instrumental music split. However, the movement has left a deep mark on religious music up to this day. The ongoing search and fumbling continued well into the 20th century, even after the last council.

All attempts to popularise at least the basic Latin liturgical texts failed, as did the attempt to resurrect the musical feel of the Middle Ages and the Renaissance. When all of society rejected Latin, it could no longer be used in church. Christians have nowadays become accustomed to liturgical texts in their national languages and reciting them alongside the priest. This positive shift, unfortunately, undermined the foundation of voice-instrumental religious music which was composed for Latin texts, voice-instrumental masses in particular.

In the present day, voice-instrumental masses can be mostly heard at concerts of early music, performed flawlessly, as they never would have been during liturgies. Keeping voice instrumental masses alive by transferring them to concert halls does, however, have its drawbacks. The text of the Ordinary is not an autonomous composition on its own, being

only a part of the mass liturgy. From the formal point of view, it is asymmetrical because its centre is in the *Credo*, yet it does not even come to a climax, because the *Agnus Dei* is short. This renders concert performance of masses problematic. Even if the performance is polished, the mass is uprooted from its original context. No longer a part of the liturgy, the concert performance of voice instrumental masses has lost its original meaning for Christians; for the rest it is a mere aesthetic experience.

In the context of the post-council liturgy, one might challenge the significance of the voice instrumental mass over the last four centuries. Was it not just some liturgical blunder when the Church gave it up so easily after 1967? It is, however, debatable whether this can be truly justified on the grounds of spreading faith and spiritual arguments; after all, the need for beauty in the solemn liturgy is natural to humankind. Despite accusations of superficiality and glossiness, it would be oversimplified and wrong to reject voice-instrumental masses in general. Their authors and performers were undeniably sincere at celebrating God at mass in the best means of expression their time offered.

Will a certain form of voice-instrumental music return to church? Not in the foreseeable future, I believe, as it became redundant now that the Ordinary is recited by the people. Some social change is irreversible, this being particularly true about changing social context that gave meaning to voice-instrumental religious music. Voice-instrumental music was basically free art available to all classes, performed mainly by professional musicians, who were paid by foundations or the local administration. These resources were taken away by the reforms of Joseph II. and not even in the 19th century were they restored as they used to be. Eventually, even towns removed this burden and with the arrival of the communist regime, anyone who had anything to do with the Church was persecuted. Monasteries did not return to the voice instrumental tradition even in the years of freedom. Lifestyle has changed and it no longer favours regular rehearsals. Modern society is so secularized that it is hard to imagine a municipality willing to contribute to the wages of the church organist, even less so other church musicians and the church does not have the resources. Voice-instrumental religious music survives in diocese churches only thanks to the efforts and dedication of volunteers; amateurs for the most part with the occasional help of professionals.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abbate, Carlo (1600–1675) 30
Abundio viz Micksh, Johann Ignaz
Agadoni, Theodor (1650–1717) 19, 22
Aiblinger, Johann Kaspar (1779–1867) 56, 57, 60
Albert, Josef Ambrož (1820–1880) 34
Albrechtsberger, Johann Georg (1736–1809) 30, 56
Alouisi, Giovanni Battista (1600–1665) 29
Althanu, Michal Adolf z (1574–1638) 29
André, Johann Anton (1775–1842) 56–58
Anerio, Giovanni Francesco (1567–1630) 65, 72, 74
Antonelli, Giulio Cesare (1606–1649) 65
Arnfelder, Franz (1846–1898) 74
Assmayer, Ignaz (1790–1862) 60
Aufschneider, Benedikt Anton (1665–1742) 30
- Baini, Giuseppe (1775–1844) 65
Bartek, Josef (1904–1985) 84
Bartoš, František (1837–1906) 69
Bassani, Giovanni Batista (1657–1716) 30
Baudrexel, Philipp Jacob (1627–1691) 30
Bauer 65
Bečák, J. R. (1906–1971) 83
Bečák, Tomáš (1813–1855) 69
Bečica, F. X. 84
Beer, Ignaz Anton Lucas (ca 1700–1758) 30, 37
Beethoven, Ludwig van (1770–1827) 18, 47, 54–56, 64, 65
Benedikt XIV. (= Lambertini, Prospero Lorenzo) (1675–1758) 32, 52, 63, 81
Benz, Johann Baptist (1807–1890) 65, 74
Bertali, Antonio (1605–1669) 21, 29, 30
Beyer, Johann Ignaz (–1758) 30
Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704) 29, 30
Bibl, Andrea (1797–1878) 60, 74
Bieger, Franz (1833–1907) 74
Binder, Joseph (1817–1892) 57
Birkler 65
Blahack, Joseph (1780–1846) 57, 58, 60
Blatný, Josef (1891–1980) 67, 78, 84
Blažek, Vilém (1900–1974) 78

Blumenthal, Casimir von (1787–1849) 47, 55
 Bobrovský, Jan (ca 1749–1830) 59
 Böck 59
 Böhm, V. 84
 Boieldieu, François Adrien (1775–1834) 57, 59
 Boog, Johann Nepomuk (ca 1724–1764) 30
 Bradáč, Vincenc (1815–1874) 69
 Branowitzer, Gregor Anton 21
 Brixi, František Xaver (1732–1771) 30, 31, 54, 57, 59, 78, 83, 85
 Brixides, Ignaz (1712–1772) 30
 Brosig, Moritz (1834–1887) 65, 68
 Brosmann, Anton (1775–1834) 55–57
 Brückner, Heinrich 29, 30
 Budík, Jan (1899–1974) 78
 Bühler, Franz Xaver (1760–1824) 56–60, 65, 73
 Buchler 59

 Cainer, Josef Jan Baptist (1837–1917) 75
 Caldara, Antonio (1671–1736) 26, 30, 54, 73
 Capricornus, Samuel Friedrich (= Bockshorn, Samuel Friedrich) (1628–1665) 29
 Carissimi, Giacomo (1605–1674) 30
 Cavaillé Col, Aristide 72
 Cocchi, Gioacchino (1715–1804) 29
 Colloredo-Waldsee, Antonín Theodor (arcibiskup olomoucký 1777–1811) 48, 60
 Crha, Václav (ca 1728–1786) 14
 Croce, Giovanni (ca 1554–1609) 74

 Čajánek, Viktor (1876–1952) 67, 75
 Čapka-Drahlovský, Josef (1847–1926) 75, 77, 84
 Černohorský, Bohuslav Matěj (1684–1742) 73

 Danzi, Franz (1763–1826) 56, 60
 Dedler, Rochus (1779–1822) 57, 59
 Delibes, Léo (= Delibes, Clément Philibert Léo) (1836–1891) 84
 Demantius, Christoph (1567–1643) 29
 Diabelli, Anton (1781–1858) 56, 57, 59, 60, 68, 73, 84
 Diebold, Johann (–1887) 65, 74
 Ditrichštejn, Karel Maxmilián (1702–1784) 35
 Ditrichštejna, František z (1570–1636) 29, 33
 Ditters von Dittersdorf, Carl (1739–1799) 30, 54, 59
 Dolar, Janez Krstnik (1635–1673) 30
 Donberger, Georg (1709–1768) 30

Doss, A. 65
 Douša, Jan (1876–1944) 75, 84
 Douša, Karel (1876–1944) 84
 Drechsler, Joseph (1782–1852) 54
 Drobisch, Carl Ludwig (1803–1854) 56, 59, 60
 Dusil 57
 Dvořák, Antonín (1841–1904) 76

 Ehrmann, František (1866–1918) 75
 Eibler, Joseph (1754–1834) 56, 57
 Einwald, Carl Joseph (ca 1679–1763) 9, 26, 30
 d'Elvert, Christian (1803–1896) 64
 Ender 59
 Englisch, Alois (1807–1877) 61
 Erber 56
 Ett, Kaspar (1788–1847) 65
 Eybler, Joseph Leopold (1765–1846) 60

 Fiala, Karel (1810–1876) 56
 Fibich, Zdeněk (1850–1900) 75, 76, 84, 85
 Filke, Max (1855–1911) 68, 84
 Finetti, Giacomo (–1630) 29
 Fitzga, Florian (1819–1872) 61
 Fitzga, Georg (ca 1772–1845) 61
 Foerster, Josef Bohuslav (1859–1951) 75, 84
 Folior 57
 Folkert (= Franz Joseph Volkert) (1778–1845) 59
 Förster, Josef (1833–1907) 65, 72, 75
 Fossa, Johannes de (ca 1540–1630) 65
 Frenzl, Ignaz (1736–1811) 57, 59
 Freudenthaler, 57, 59
 Freymann, Joseph 57
 Fryčaj, Tomáš (1759–1839) 62, 63
 Führer, Robert Jan Nepomuk (1807–1861) 56, 57, 59, 60, 65, 68, 73, 78, 83, 85
 Fuchs, Johann Nepomuk (1766–1839) 59
 Fürstenberka, Friedrich Egon z (1813–1892) (arcibiskup olomoucký 1853–1892) 65
 Fux, Johann Joseph (1659/1860–1741) 30
 Fux, Vincent (ca 1606–1659) 30, 54

 Gänsbacher, Johann Baptist (1788–1844) 56, 57, 59, 60
 Gallus, Jacobus Carniolus (1550–1591) 28, 65, 74
 Gellert, Joseph (ca 1787–1842) 57, 59

Golletz, Jan (ca 1768–1818) 59
 Götz, Franz (1755–1818) 29, 59, 60
 Gounod, Charles-François (1818–1893) 84, 85
 Grandi, Alessandro (1575–1630) 29, 30
 Gravani, Pregrino (1732–1815) 30, 44, 59
 Gregora, František (1819–1887) 77
 Greith, Karl (1828–1889) 65
 Griesbacher, Peter (1864–1933) 74
 Groh, Joseph 59
 Groll, Evermodus (1756–1804) 57, 59, 74
 Gross 65
 Gruber, Josef (1855–1933) 74, 84, 85
 Gugl, Matthäus (1683–1721) 27
 Gurecký, Václav (1705–1743) 30

 Hába, Emil (1900–1982) 83, 84
 Haberhauer, Maurus (1746–1799) 18, 30, 55, 59
 Haberl, Franz Xaver (1840–1910) 64
 Habsbursko-Lotrinský, Rudolf Jan (1788–1831) (arcibiskup olomoucký 1819–1831) 23
 Habsburský, Leopold I. Vilém (1614–1662) 21
 Hahn, Bernhard (1780–1852) 57, 61, 74
 Hájek, Jan 55, 59
 Halík, Petr Adolf (1854–1913) 75, 78
 Haller, Michael (1840–1915) 74
 Halley 65
 Hamma, Franz Xaver (1835–1918) 65, 74
 Hammerschmidt, Andreas (1611/1612–1675) 29
 Händel, Ignác (1889–1954) 83, 84
 Handl viz Gallus, Jacobus Carniolus (1550–1591)
 Hanisch, Joseph (1812–1892) 65, 74
 Hantke, Mořic (ca 1723–1804) 18, 45, 60
 Halbich (Helwig) z Králík, Jan Bohumír (ca 1684–1736) 133
 Harbich, František (1780–1862) 52
 Harrachu, Arnošt Vojtěch z (1598–1667) (arcibiskup pražský 1623–1667) 5, 25
 Hassler, Hans Leo (1564–1612) 65, 74
 Hatina, Zdeněk (1941–) 84, 85
 Hausmann, Václav Vlastimil (1850–1903) 75
 Haydn, Joseph (1732–1809) 18, 30, 46, 47, 51, 54–57, 59, 60, 64, 65, 68, 83–85
 Haydn, Michael (1737–1806) 30, 56, 57, 59, 60, 61, 65, 73
 Heimerich, Martin (1769–1813) 59
 Heintrich, Matthaeo 35, 36
 Hermesdorf 65

Hetsch 65
 Hirsch, Leopold 36
 Hlína, Štěpán (= Wünsch, Rudolf Dalibor) (1880–1955) 84
 Hofer, Andreas (ca 1629–1684) 29, 30
 Hofmann, Leopold (1738–1793) 30, 54, 55
 Holain, Ludvík, P. (1843–1916) 60
 Holešinský, Josef (1792–1850) 57
 Holzbauer, Ignaz (1711–1783) 30
 Horák, Václav Emanuel (1800–1871) 56, 57, 61, 65, 68, 84, 85
 Horník, Ondřej (1864–1887) 77
 Hradil, Antonín (1874–1937) 83, 84
 Hradil, Karel (1910–1979) 77, 84
 Hrdina, František 59
 Hromádka, Antonín (1876–1950) 67, 75, 78, 84
 Hruška, František (1847–1889) 75
 Huber, Hans (1852–1921)
 Huber, Heinrich (1870–1916) 57, 84
 Hueber, Vendelin (1615–1679) 30
 Hummel, Johann Nepomuk (1778–1838) 56–58, 61, 65
 Hybl, Vilém (1751–1824) 85

 Cherubini, Luigi (1760–1842) 54, 56–58, 60, 64, 68
 Chmelíček, Josef (1823–1891) 59
 Chudánek, Ondřej František (1680–1733) 14

 Ivanschitz, Amandus (1727–1762) 30

 Jakob, Václav Gunther (1685–1734) 30
 Janáček, Leoš (1854–1928) 35, 53, 66, 67, 69, 71, 73, 76, 77, 82
 Janáček, Vincenc (1821–1901) 62
 Janovka, Thomas Balthasar (1669–1741) 9, 25, 26
 Jaroš, Václav (ca 1740–1772) 56, 58
 Jeremiáš, Bohuslav (1859–1918) 77
 Jírovec, Vojtěch (1763–1850) 59
 Jiříček, Karel (1767–1844) 56
 John 58, 59
 Josef II. (1741–1790) 14, 44, 45, 54, 57, 63, 68, 87–89
 Josephus, s. Elisabetha 30

 Kaim, Adolph (1825–1887) 65, 74
 Kalous, Václav (1715–1786) 30
 Karel VI. císař (1685–1740) 8, 63

Karel X. francouzský král (1757–1836) 64
 Kašpar, Bohumil (1870–1924) 75
 Kauer, Ferdinand (1751–1831) 59
 Kedrůtek, František (1842–1917) 77
 Keiser, Isfried (1712–1770) 31
 Keller, Joseph Raymund (1705–1774) 19, 30
 Kempter, Karl (1819–1871) 56, 58, 65, 73, 74, 84
 Kerle, Jacobus de (1531/1532–1591) 28
 Kerll, Johann Caspar (1627–1693) 30
 Kern, Andreas 29, 30
 Kernle, Antonín 58
 Kewitsch, Theodor (1834–1903) 74
 Kirms 65
 Klein, Heinrich (1756–1832) 65
 Klička, Josef (1855–1937) 84
 Klima, Benedikt (1701–1748) 31
 Kloss, Josef Ferdinand (1807–1883) 57, 58
 Kment, Vít (1894–1954) 77, 84
 Knöfel, Johannes (ca 1530–1617) 29
 Kober, Ignaz (1756–1813) 19
 Koenen, Friedrich (1829–1887) 65, 74
 Köhler 58
 Kolářík, František (1867–1927) 67, 77, 78, 84
 Königsbrunn, Arthur (1817–1880) 50
 Kopřiva, Karel Blažej (1756–1785) 83
 Körnle viz Kernle, Antonín
 Kornmüller, 65
 Kosdras, Maxymilian Franciszek 29, 30
 Kossat (= Thomas Koschat) (1849–1914) 58
 Kothe, Bernhard (1821–1897) 74
 Kraft, Josef 59
 Kramář, František Vincenc (1759–1831) 59
 Kramenič, Adolf (1889–1953) 77
 Kraus 58
 Krawutschke, Robert (1826–1882) 74
 Křička, Jaroslav (1882–1969) 78, 84, 85
 Křížkovský, Pavel (1820–1885) 50, 53, 55, 58, 64–66, 68, 71, 72, 74, 75, 79
 Kubát, Norbert (1863–1935) 75, 84
 Kunc, Vladislav (1943–) 85
 Kunert, Jan Leopold (1784–1865) 49, 57, 58, 60
 Kvaseček, Matěj 59
 Kypta, Jan (1813–1868) 62, 78, 83–85

Lasser, Johann Baptist (1751–1805) 31, 58, 59
 Lasso, Orlando di (1532–1594) 28, 64, 66, 74
 Laštůvka, František (= Vítkovský, František) (1906–1971) 83, 84
 Laube, Anton (1718–1784) 31, 54
 Laucher, Josef Anton 58
 Lébl, Vladimír (1928–1987) 78
 Lehle, Franz X. 74
 Lehner, Ferdinand Josef (1837–1914) 66
 Leopold II. císař (1747–1792) 45, 48
 Lerch, Vendelín (1792–1870) 49
 Lexa, Josef Quido (1891–1925) 75
 Libertini, Giacomo Francesco 29, 30
 Lickl, Johann Georg (1769–1843) 54–59
 Lichtenštejna-Castelcornu, Jakub Arnošt z (1690–1747) 22
 Lichtenštejna-Castelcornu, Karel II. z (1624–1695) 7, 8, 29
 Linka, Jiří Ignác (1725–1791) 83, 85
 Liszt, Franz (1811–1886) 65
 Lohr, Franz Anton 74
 Loos, Karel (ca 1724–1772) 31, 59
 Lotti, Antoniiio (1667–1740) 65
 Loyoly, Ignác z (1491–1556) 28
 Ludacus 59
 Ludvová, Jitka (1943–) 78, 79
 Lukáš, Zdeněk (1928–2007) 84

Macalík, Josef (1794 – po 1850) 62
 Macek, J. F. 83
 Magera, Bartolomeo 1. pol. 17. stol. 29, 30
 Mach, Stanislav (1906–1975) 78, 84
 Mácha, Jaroslav (1873–1963) 84
 Mallek, Johann Gottfried (1733–1798) 18
 Marek, Paulus (Josef) (1748–1806) 31
 Marhula, Eduard (1877–1925) 67, 77, 78, 83, 85
 Marie Terezie (1717–1780) 7, 2, 63, 84
 Martini 65
 Martinů, Bohuslav (1890–1959) 76
 Mašek, Vincenc 55, 56, 58, 59
 Matějů, Bohumil (1868–1910?) 75
 Mazák, Alberik (1609–1661) 30
 Mazel, Vojtěch 67, 78
 Melcelius, Jiří (1624–1693) 29, 30
 Mettenleiter, Bernard (1822–1901) 65, 74

Meurer, Johann Georg (1871–1920) 74
 Micksh, Johann Ignaz (1734–1782) 65
 Mielczewski, Marcin (ca 1600–1651) 29
 Migazzi, Cristoforo Antonio (1714–1803) 45
 Michlík, Jaroslav (1902–1982) 83
 Michna z Otradovic, Adam (ca 1600–1676) 29, 30, 78
 Minařík, František Klement (1883–1971) 77
 Mitterer, Ignaz (1850–1924) 74
 Molitor, Johann Baptist (1834–1900) 57, 58, 65, 74
 Montani, Sybilla Poxina rozená z Thurnu a Vallsassiny Morales, Cristóbal de (1500–1553) 28, 46–47
 Mozart, Leopold 15
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791) 18, 55–61, 65, 68, 83–85
 Muffat, Georg (1653–1704) 27
 Mucha, Boleslav (1922–) 84
 Müller, Franz Karl (1729–1803) 31, 57–60
 Münster, Robert (1928–) 32
 Mýtný, Václav (1749–1791) 77, 78, 83–85

 Nagiller, Matthäus (1815–1874) 74
 Nanke, Karel (1770–1831) 60
 Nanke, Luis (iunior) 60
 Napp, Cyril František (1792–1867) 46, 47, 54–56, 64
 Naumann, Johann Gottlieb (1741–1801) 47, 55
 Navrátil, František (1734–1802) 54–56, 58
 Nekes, Franz (1844–1914) 74
 Němec, Vladimír 18
 Nesvadba, Jan (1829–1899) 68
 Nešvera, Josef (1842–1914) 75
 Neumann, Anton (ca 1725–1776) 31, 55, 58
 Neusser, Jan (1807–1878) 34, 49
 Nikel, Vilém Josef (1700–1769) 26
 Novák, Antonín (1777–1842) 59
 Novák, František (1815–1892) 59, 60
 Novotný 60

 Obersteiner, Johann (1824–1896) 57–59, 66, 74
 Očenášek, Jaroslav (1901–1967) 78, 83, 84
 Oehlschlägel, Johann Lohelius (1724–1788) 31
 Oettl, Matthias (ca 1674–1725) 31
 Omáčka, Josef (1869–1939) 75
 Österreicher, Josef (ca 1795–1865) 61
 Ostrý, František (1760–1820) 57, 58

Padrta, Hubert (1904–1988) 84, 85
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da (ca 1525–1594) 65–67, 72, 74
 Patha, Jan (1848–1924) 75, 77
 Pausch, Eugen (1758–1838) 58, 60
 Pavlica, Jiří (1953–) 83
 Pekárek, Josef (1758–1820) 83
 Pernsteiner, Franz 44, 45
 Pernsteiner, Matthias (1795–1851) 60
 Picka, František (1873–1918) 75, 76, 84
 Píč, Karel (1853–1930) 66
 Piel, Peter (1835–1904) 74
 Pilař, Čeněk (1867–1942) 58, 75
 Pilhatsch, Dominik (1785–1866) 60
 Pius X. papež (1835–1914) 71, 81
 Pivoňka, Gustav (1895–1977) 67
 Plachý, Václav (1785–1858) 57, 58, 60
 Pleyel, Ignaz Joseph (1757–1831) 58, 60, 61
 Poglietti, Alessandro (ca 1600–1683) 27
 Praetorius, Hieronymus (1560–1629) 28
 Preindl, Joseph (1756–1823) 56–58, 60, 61, 73
 Prinner, Johann Jacob (1624–1694) 27
 Proske, Karl (1794–1861) 64
 Průcha, Adolf (1837–1885) 75
 Přibyl, J. 83
 Příhoda, Miroslav (1912–1988) 84
 Puschmann, Joseph (1738–1794) 9, 31, 46

 Raab, Viktorin Ignác (1715–1787) 27
 Rampis, Pancratius (1813–1870) 65, 66, 69, 72, 74
 Rathgeber, Valentin (1682–1750) 15, 31
 Regnart, Jacob (1540–1599) 28
 Reimann, Ignaz (1820–1885) 58, 84
 Reinhard, Johann Georg (1676–1742) 31, 54
 Resler 58
 Reutter, Georg (1708–1772) 31
 Rheinberger, Joseph (1839–1901) 74, 84
 Rieger, Gottfried (1764–1855) 47, 54, 55, 58, 60, 85
 Riep, Georg 19
 Rigatti, Giovanni Antonio (1615–1649) 29, 30
 Righini, Vincenzo (1756–1812) 47, 48, 55–58, 60
 Richter, Antonín (1688–1765) 18, 21
 Richter, František Xaver (1709–1789) 27, 31

Rittler, Philipp Jakob (ca 1637–1690) 21, 30
 Rottalu, František Antonín z (1690–1762) 33, 34
 Rotter, Ludwig (1810–1895) 60
 Rutka, Matouš Benedikt (1746–1824) 18, 31
 Ryba, Jakub Jan (1765–1815) 60, 76, 78, 83, 85
 Říhovský, Vojtěch (1871–1950) 75, 76, 78, 79, 83, 85

 Sales, Franz (ca 1550–1599) 28
 Salieri, Antonio (1750–1825) 60
 Samber, Johann Baptist (1654–1717) 18
 Sances, Giovanni Felice (ca 1600–1679) 29, 30
 Santini-Aichel, Jan Blažej (1677–1723) 21
 Sedláček, Jan Antonín (ca 1729–1805) 31
 Sechter, Simon (1788–1867) 56–58, 60, 61
 Seidler, Ludwig C. (1810–1888) 58
 Seifert, Joseph (1851–1899) 61
 Seiler, Joseph (1823–1877) 58, 65, 74
 Seyfried, Ignaz Xaver (1776–1841) 56, 60, 61
 Seyler 58
 Schaller, Ferdinand 66
 Scheibl, Johann Adam (1710–1773) 31
 Schenk, Ägidius (1719–1780) 31
 Schiedermayr, Johann Baptist (1779–1840) 55–61, 73
 Schiffauer, F. 83
 Schiller, Ferdinand (1835–1884) 74
 Schmelzer, Johann Heinrich (1620/1630–1680) 29, 30
 Schmidbauer 60
 Schmidt, Ferdinand (1693–1756) 31
 Schnabel, Joseph Ignaz (1767–1831) 56–58, 60, 61, 73, 76
 Schnittler 58
 Schön 60
 Schöpf, Franz (1836–1915) 65, 74
 Schopff z Vlasatic, Ignaz (1795–1855) 61
 Schrattenbachu, Wolfgang Hannibal ze (1660–1738) (olomoucký biskup 1711–1738) 25
 Schreier, Josef (1718–?) 31, 83
 Schubert, Franz (1797–1828) 85
 Schütky 66
 Schütz 56
 Schweitzer, Johann (1831–1882) 74
 Schweizer 66
 Schwertner 56, 58
 Sieber, František Ignác (1716–1785) 26

Singenberger, Johann Baptist (1848–1924) 66, 74
 Skuherský, František Zdeněk (1830–1892) 66, 72, 75, 84, 85
 Sládek, Ferdinand (1872–1943) 78
 Smetana, Bedřich (1824–1884) 76
 Smolík, Otomar (1835–1898) 75, 78
 Sojka, Matěj (1740–1817) 31
 Sonnleithner, Christoph (1734–1786) 31
 Stadler, Maximilioan (1748–1833) 66
 Starcker, Ignaz Franz 36
 Stark, Abraham (1659–1709) 71
 Staudinger, Josef Šebestían 35
 Staudingrové 52
 Stehle, Johann Gustav Eduard (1839–1915) 65, 66, 72, 74, 84
 Straka, Adolf (1883–1960) 85
 Straková, Theodora (1915–2010) 67
 Strauhal, Bernard (1738–1813) 31
 Streit, Leopold (ca 1777–1848) 53
 Stross, Karel Bor. (ca 1750–?) 60
 Strosser 58
 Sušil, František (1804–1868) 69
 Svaček, Edmund Josef (1771–1857) 56
 Svítíl, František (starší) (1805–1873) 51
 Svoboda, Hanuš (1876–1964) 77
 Sychra, Josef Cyril (1859–1935) 72, 75, 85

 Škroup, Jan Nepomuk (1811–1892) 57, 60
 Škroup, František (1801–1862) 58
 Šťastný, Vincenc (1885–1971) 58, 85
 Štěpán 75
 Šubír z Chobyně, František Michal (1682–1738) 34

 Teml, Jiří (1935–) 83
 Theny, Jan (1749–1828) 56, 58
 Thibaut, Anton Friedrich Justus (1772–1840) 63, 67
 Tichý, Otto Albert (1890–1973) 75
 Tittel, Ernst (1910–1969) 85
 Tregler, Eduard (1868–1932) 75, 76, 78, 85
 Tůma, František Ignác Antonín (1704–1774) 31, 54, 73

 Umlauf, František (ca 1743–1774) 142

 Vacek, Jaroslav Václav (1865–1935) 75

Vach, Ferdinand (1860–1939) 75
 Valentini, Giovanni (1582–1649) 30
 Vaňhal, Jan Křtitel (1739–1813) 31, 58, 60, 85
 Vejvanovský, Pavel (ca 1639–1693) 8, 29, 30
 Vičarová, Eva (1973–) 78
 Vitásek, Jan August (1770–1839) 55, 56, 58
 Vlach-Vrutický, Josef (1897–1977) 75, 85
 Voborský, Kamil (1883–1949) 77
 Vocet, Jan Nepomuk Václav (1777–1843) 57, 58, 60
 Vogl, Kajetán (1750–1794) 54–56, 58, 60
 Vogler, Georg Joseph (1749–1814) 56, 60
 Vogt, Mauritius (1669–1730) 25
 Vojta, Jan Ignác František 38
 Volkmehr 56, 58
 Vosyka, Václav (1880–1953) 75
 Vranický, Antonín (1761–1820) 58, 85
 Vrbka, Stanislav Kostka (1932–2018) 85
 Vyhleda, Jan (zemř. 1666) 41
 Vymetal, Alois Ladislav (1865–1918) 75
 Výmola, Jan (1722–1805) 126, 130, 140

 Walther, Johann Gottfried (1684–1748) 25, 26
 Weinberger 66
 Welzel, Ignaz (1778–1864) 19
 Winter, Josef Křištof (1870–1951) 75
 Winter, Peter (1754–1825) 58
 Winter, Peter (1810–1882) 74
 Witt, Franz Xaver (1834–1888) 60, 64–66, 68, 69, 72, 74, 75
 Wöckerl, Johann (ca 1594–1660) 16, 19, 21
 Wrastil, Florián (1717–1758) 31
 Wünsch, Rudolf (1880–1955) 75

 Zach, Jan (1713–1773) 31
 Zangl, Josef Gregor (1821–1897) 66, 74
 Zauma 58
 Zechner, Johann Georg (1716–1778) 19, 31, 54, 59, 60
 Zelenka, Jan Dismas (1679–1745) 31, 73
 Zelinka, Jan Evangelista (1856–1935) 58, 60, 75, 77, 85
 Ziani, Andrea Pietro (1616–1684) 30
 Ziani, Marc' Antonio (ca 1653–1715) 31
 Ziehrer, Franz Joseph 60
 Zimmerman, Anton (1741–1781) 31

Zoilo, Annibale (ca 1537–1592) 74
Zuccari 66
Zvonař, Josef Leopold (1824–1865) 60

MÍSTNÍ REJSTŘÍK

Andělská hora 36, 52
Anglie 72

Bánov 70
Bavorsko 68, 74
Berlín 48
Bílá Hora 28
Bílá Voda 12
Bilavsko 34
Bílovec 36
Blansko 36
Blížkovice 12, 36, 39
Bohunice 70
Boskovice 36
Bořitov 48
Brankovice 71
Branná 29, 34, 37
Bratislava 15
Brno 11–13, 16–18, 21, 23, 25, 26, 31, 37, 44, 51, 53, 60, 64, 68, 70, 72, 76, 82–84
Broumov 37
Brtnice 12
Bruntál 34, 37
Brušperk 62
Bučovice 70
Bystřice pod Hostýnem 49, 69
Bzenec 37

Citov 50
Cremona 35

Čechy 11, 28, 33, 66, 67, 70

Čejkovice 70

Černotín 70

Červená Řečice 5

České Křídlovice 50

Dolní Dunajovice 37, 50

Dolní Kounice 34, 37

Dolní Újezd 70

Dolní Věstonice 37

Doubravice nad Svitavou 70

Drahouše 37

Drážďany 87

Drnholec 37, 48, 50, 61

Dřevohostice 37, 49

Dub nad Moravou 34

Dvorce 37

Francie 68, 72

Francova Lhota 70

Frankfurt 48

Frenštát pod Radhoštěm 37

Frydek 35, 38

Fulnek 12, 38

Hanušovice 38

Havlíčkův Brod 75

Hlučín 38

Hodonín 70

Holešov 6, 13, 25, 31, 38, 49, 50

Horní Libina 50

Horní Město 38

Horní Moštěnice 38

Horní Štěpánov 70

Hoštejn 70

Hradec nad Moravicí 38

Hradisko 5, 9, 12–14, 16, 18, 23, 26, 33, 39, 45

Hranice 38, 48, 56–59, 61, 68

Hulín 38

Hustopeče 38, 70

Chobyň 34

Itálie 20, 52, 68

Ivančice 70

Janov 38

Jaroměřice nad Rokytnou 25, 31, 38

Jaroměřice u Jevíčka 34, 38, 50

Jejkov 70, 76

Jevíčko 38

Jevišovice 21

Jihlava 24, 38, 42

Jimramov 6, 38

Jindřichov ve Slezsku 38

Jinošov 69, 70

Jiřice u Humpolce 75

Jiříkov 38

Jívová 38

Karlovice u Bruntálu 61

Kelč 38, 49

Klášteří Hradisko 6, 43

Klobouky u Brna 70

Kobylí 70

Kojetín 38

Komín 70

Kopřivná 38

Korneuburg 55

Koryčany 38

Kostelec na Hané 38

Krásné 70

Krnov 19, 34, 38

Kroměříž 8, 11, 13, 16–19, 21, 25, 27, 29, 31, 32, 38, 40, 45, 48, 49, 51, 60, 61, 70

Křtiny 33

Kujavy 39

Kvasice 12, 39, 48

Kyjov 39

Levoča 15

Lidečko 50

Lipník nad Bečvou 12, 39, 50

Lipová 49

Litovel 29, 39

Loštice 48

Loučka 49
Loučná nad Desnou 39
Louka 45, 48
Luleč 70

Maďarsko 56
Městečko Trnávka 39
Město Libavá 39
Mikulov 13, 21–23, 33, 39, 48
Milotice 39
Místek 39
Mladá Boleslav 75
Mnichov 87
Mohelnice 39
Morava 5–11, 14–16, 18–20, 25–34, 36, 41–43, 48, 50, 51, 53–56, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 79, 83
Moravská Třebová 11, 15, 29, 39
Moravské Budějovice 14, 39
Moravský Krumlov 35

Náměšť nad Oslavou 48, 70, 71
Napajedla 39
Německo 31, 35, 63, 64, 70, 72, 74, 75, 77
Nivnice 70
Nová Říše 13, 39
Nové Město na Moravě 70
Nové Veselí 70
Novosedly 50
Nový Jičín 29, 39, 50

Obřany 63
Olomouc 13–19, 21–23, 28, 32, 39, 43, 45, 46, 48–50, 53, 55, 60, 61, 65, 67–70, 75, 78, 85
Opatovice 70
Opava 39
Osek 70
Oslavany 29
Osoblaha 40
Ostrava 40

Penčice 70
Pětikostelí 55
Podivín 40
Pohořelice 40

Pohořelice u Zlína 40

Polsko 7, 55

Pouzdrany 35, 36, 40

Pozořice 14, 40

Praha 9, 16, 31, 64, 66, 69, 75, 82

Prostějov 36, 40

Předklášteří 70

Přerov 40, 56, 70, 75

Příbor 6, 23, 29, 40, 70

Rájec-Jestřebí 70

Rajhrad 12–14, 37, 40, 44, 54, 55, 70

Rakousko 9, 29, 31, 56, 66, 68, 74

Rapotín 40

Rázová 40

Rousínov 70

Roštín 70

Rožná 70

Rusava 34

Rychlov 49

Rýmařov 40

Rýžoviště 40

Řezno 64, 74

Salcburk 8, 29, 87

Skalica 15

Slavkov 62, 70

Slezsko 35, 38, 43, 56, 63, 66, 70, 71, 74

Sloup 40, 50, 70

Sobotín 40

Stará Bělá 70

Stará Boleslav 75

Stará Voda 40, 70

Staré Brno 26, 46–49, 53–55, 58, 59, 64, 65, 71, 85

Staré Město pod Sněžníkem 40, 50, 62

Staré Město u Bruntálu 40

Starý Petřín 70

Strážnice 11, 23, 40

Střílky 41

Studénka 70

Svatý Hostýn 33, 48, 49, 69

Svatý Kopeček 12, 14, 32, 33, 43

Svitavy 41

Svojanov 50

Šatov 61

Šitbořice 70

Šlapanice 70

Šternberk 9, 14, 16, 41

Štítary 41

Štrasburk 7

Šumperk 41

Šumvald 41

Švýcarsko 74

Tatenice 41

Telč 41

Telecí 70

Těšín 55

Tovačov 12, 41

Trnava 15

Třebíč 41, 70, 76, 83

Třešť 69, 70

Tuřany 33

Týn u Lipníka 70

Uherčice 35, 36

Uherské Hradiště 12, 15, 23, 41, 70

Uherský Brod 41

Uherský Ostroh 41

Uhlířský vrch 34

Uničov 27, 41, 53

Úvalno 41

Valašské Meziříčí 41, 55, 70

Valtice 12, 16, 41

Vápenec 35

Velehrad 18, 23, 24, 41, 45, 52, 65, 68, 70, 72

Velké Losiny 41, 50

Velké Meziříčí 70

Velký Újezd 70

Veselí nad Moravou 41, 50, 70

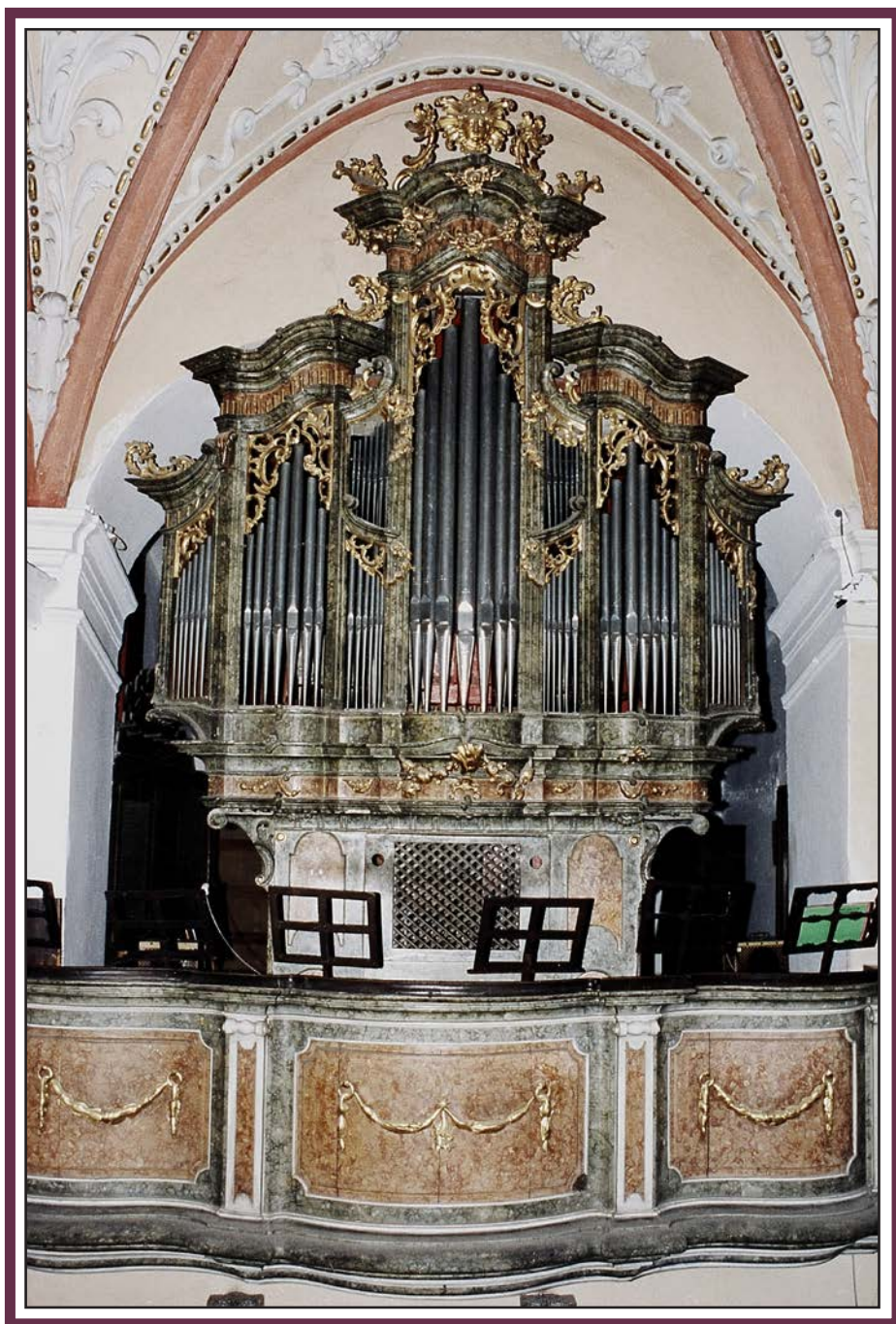
Veverská Bítýška 41

Vídeň 8, 29, 31, 44, 46, 55, 64, 87
Vikantice 41
Vlasatice 61
Vranovice 70
Vratislav 29, 68, 69
Vrchoslavice 41
Vysoké Žibřidovice 41
Vyškov 13, 25, 31, 41, 48, 50, 59, 61, 70

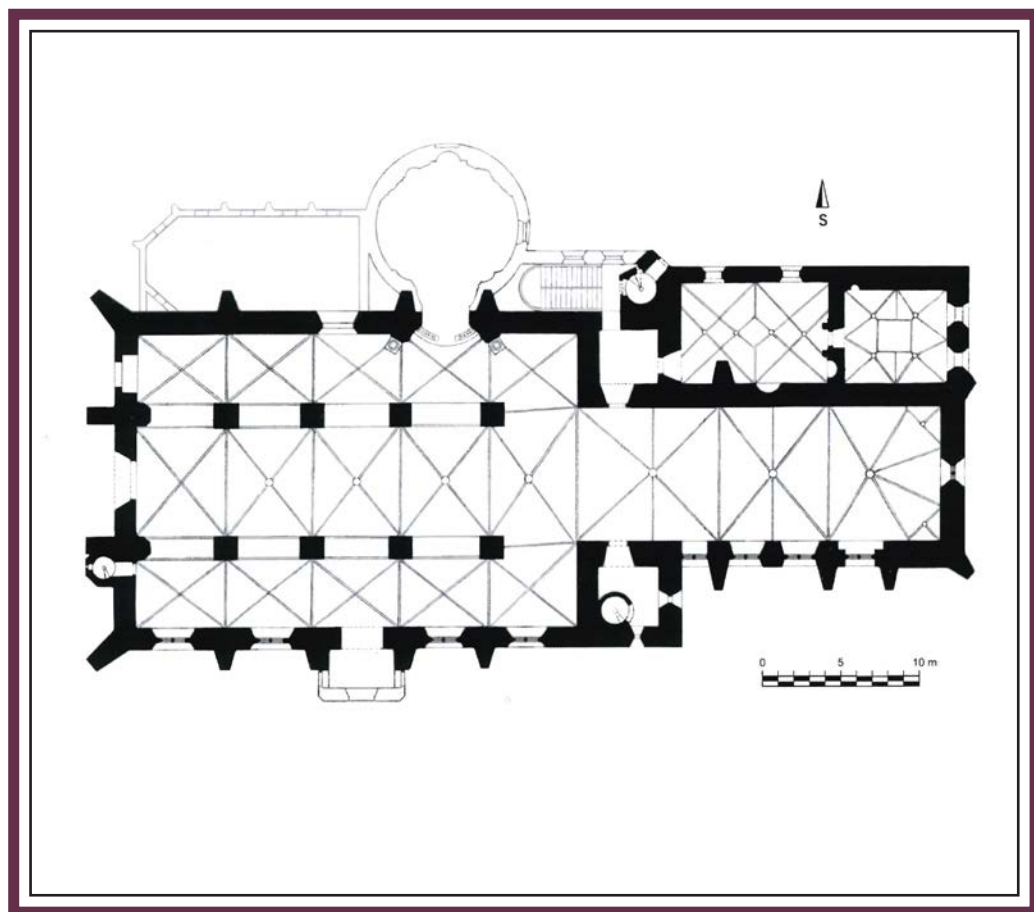
Zábrdovice 37, 84, 85
Zábřeh 41
Zašová 34
Zbraslav 70
Zbýšov 70
Zlaté Hory 41
Znojmo 41, 48, 53

Žarošice 34, 42
Žďár nad Sázavou 21, 22, 42

Obrazová příloha



Figurální kür s varhanami II/19 od Jana Výmoly z roku 1771 v kolegiálním kostele sv. Václava v Mikulově. Možnosti obsazení naznačuje šest původních hudebních pultů na zábradlí. Protože je hrací stůl zabudován do zadní stěny varhan, neměl varhaník vizuální kontakt s hudebníky. Kde stál kapelník? Foto Jiří Sehnal.



Půdorys kostela sv. Mořice v Kroměříži, ze kterého je patrná velikost presbytáře. Vyobrazení pochází z práce ŠTĚTINA, Jan. Středověká Kroměříž [podle Augusta Prokopa (1904)]. In: PERŮTKA, Marek, ed. *Kroměříž, historické město a jeho památky*. Kroměříž: Město Kroměříž, 2012, s. 90.



Současný pohled do presbytáře kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži. O jeho velikosti si učiníme představu z půdorysu stavby. Viz obrázek s. 127. Jeho délka je přibližně 22,5 m, šířka 8 m. Trojlodí bylo dlouhé asi 27 m, široké 17 m. V presbytáři bylo tedy dost místa jak pro klérus, tak pro kapelu. Foto Jiří Čermák.



Prospekt positivu o sedmi rejstřících Johanna Wöckerla z roku 1656, který plnil úlohu varhan v presbytáři kostela sv. Mořice v Kroměříži. V roce 1844 byl přenesen do kaple sv. Anny vedle olomouckého dómu a roku 1904 postavila firma Rieger do jeho skříně nový pneumatický nástroj. Současný stav. Foto Jiří Sehnal.



Současný pohled na kůr piaristického kostela sv. Jana Křtitele v Mikulově. Vzadu dveře, kterými se ze školní budovy vcházelo na kůr. Vlevo hrací stůl, obsahující čtyři rejstříky druhého manuálu, který přistavěl roku 1771 Jan Výmola. Foto Jiří Sehnal.



Varhany z Jana Davida Siebra II/18 z doby před rokem 1723 v cisterciáckém kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Žďáře nad Sázavou. Varhany jsou umístěny v transeptu vlevo před presbytářem. Hrací stůl varhan je v zadní stěně positivu v zábradlí. Místo pro hudebníky bylo jen na stupních vzadu po stranách hlavního korpusu. Foto Jiří Sehnal.



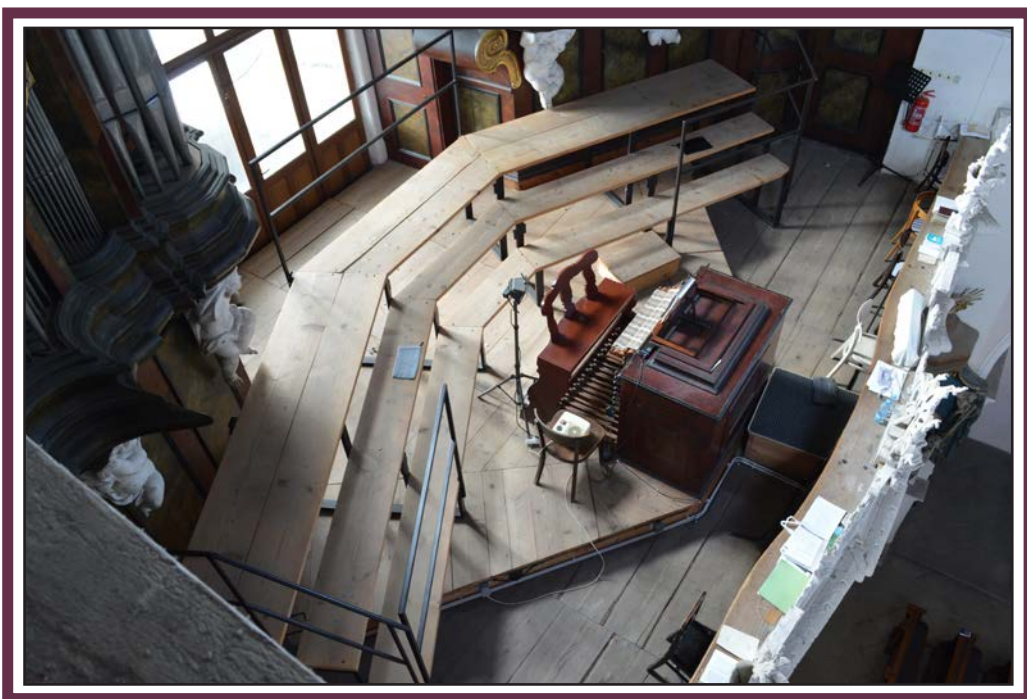
Pohled z chrámové lodi k hlavnímu oltáři v kostele cisterciáckého kláštera ve Žďáře nad Sázavou. V transeptu vlevo Siebrovy varhany (viz obrázek na s. 131), vpravo stejná, prázdná varhanní skříň. Je možné, že byla zamýšlena pro menší chorální varhany, které však nebyly postaveny. Foto Dalibor Michek.



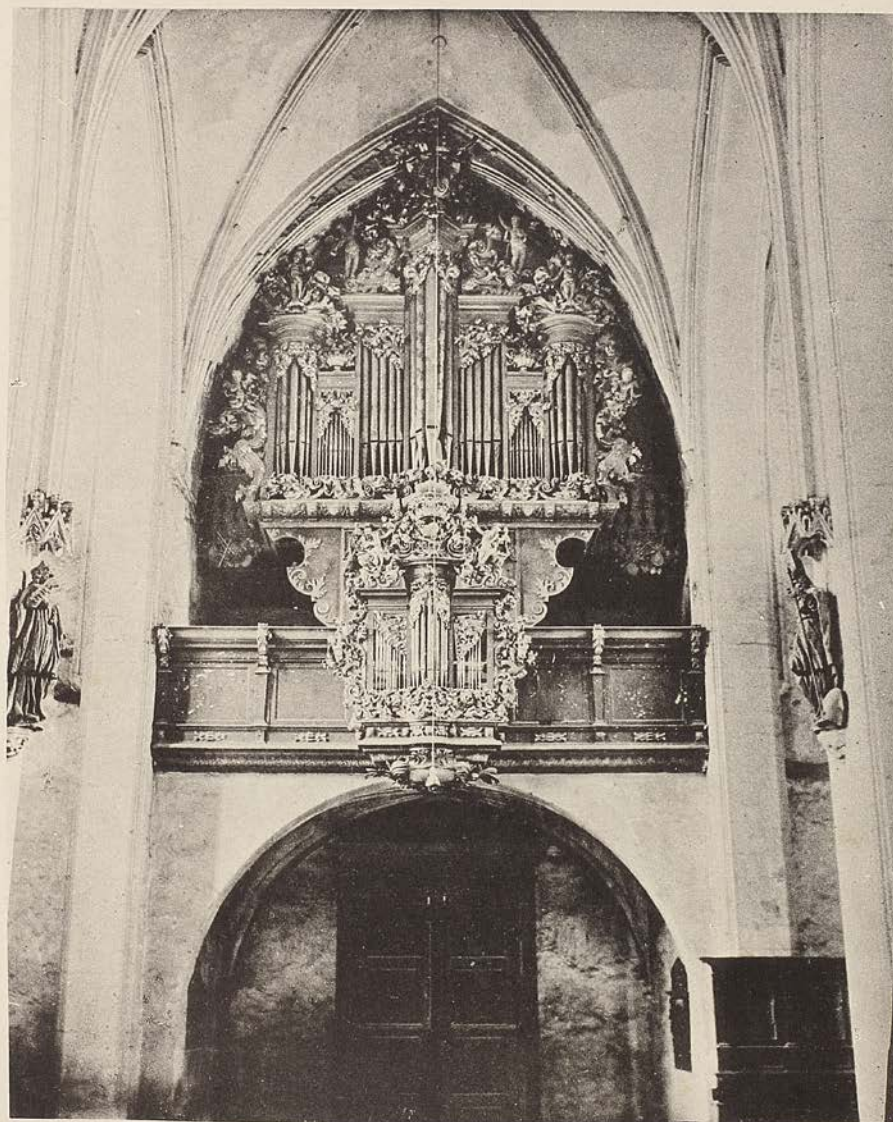
Pohled shora na kůr jezuitského kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, který byl až do roku 1773 kostelem tamní univerzity. Varhany II/24 tu postavil Jan Bohumír Halbich (Helwig) z Králík roku 1730. Z podnětu Zdeňka Fridricha nástroj rekonstruovala firma Varhany podle původní smlouvy. Hrací stůl stojí na vyvýšeném místě vpravo uprostřed. Foto Petr Hlaváček.



Pohled zboku na kůr jezuitského kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci.
Foto Petr Hlaváček.



Pohled shora na kůr jezuitského kostela sv. Ignáce v Jihlavě. Vpravo uprostřed hrací stůl varhan II/22 od Tomáše Schwarze z roku 1732. Současný stav. Foto Petr Sobotka.



Hlavní varhany nad portálem po r. 1700.

Varhany Theodora Agadoniho II/24 z roku 1701 na západním kůru nad vchodem do katedrály sv. Václava v Olomouci. Historická fotografie přibližně z roku 1883 z publikace KRÁČMER, Mořic. *Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*. Olomouc: R. Promberger, 1887. Z fotografie je patrné, že na kůru bylo velmi málo místa pro hudebníky. Foto MZK.

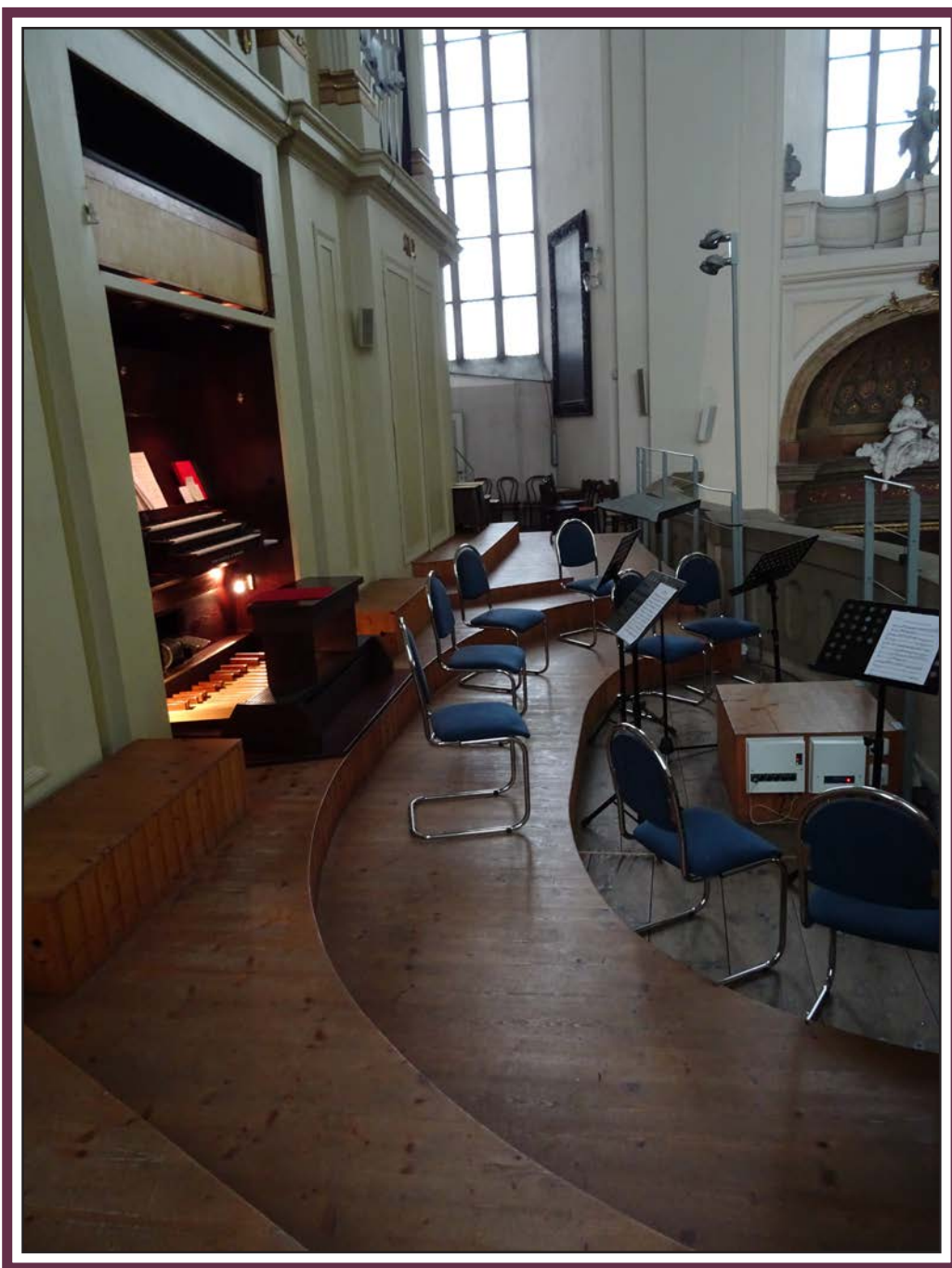


Pohled na antický chrám mezi lety 1803–1883.

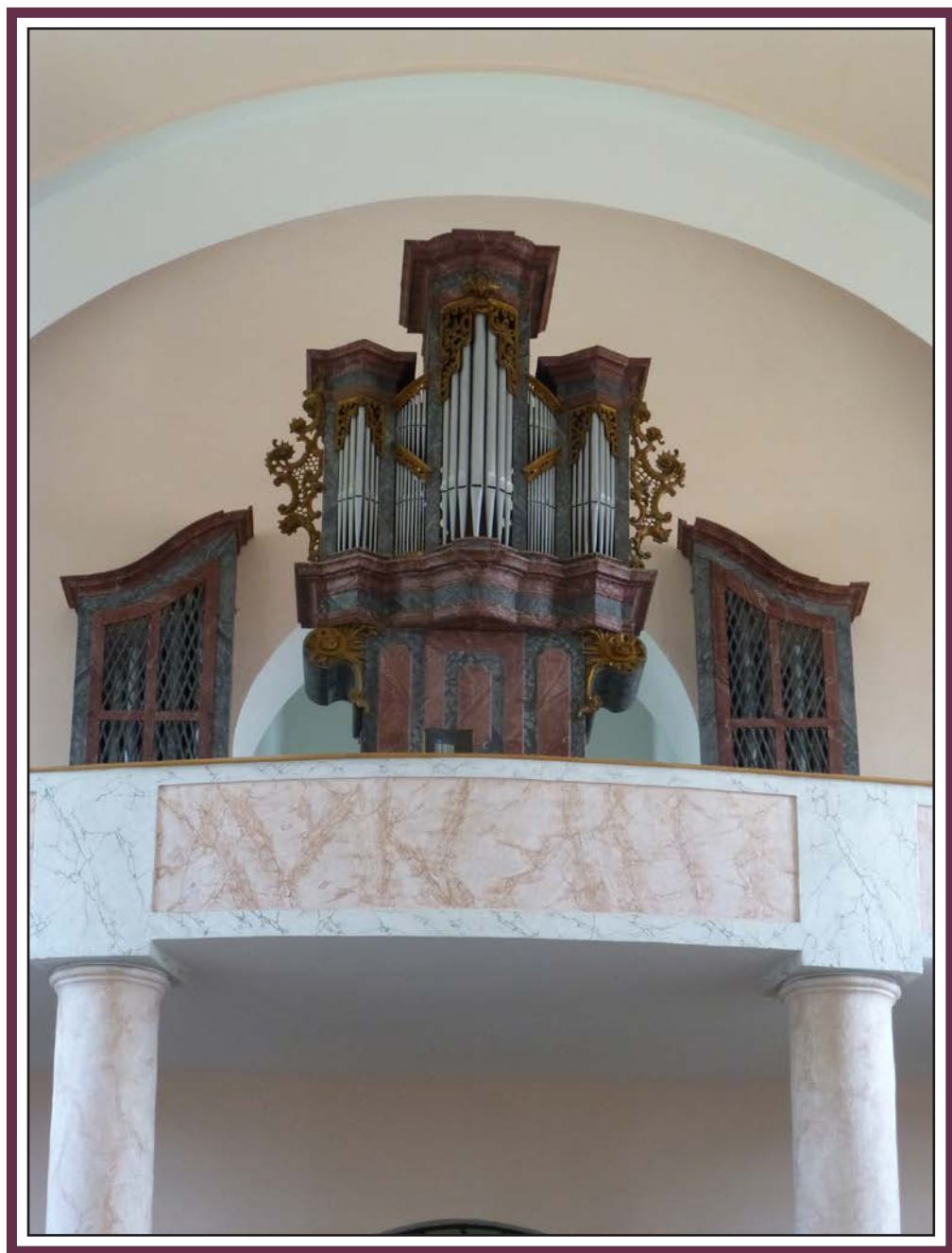
Dvoje varhany od neznámého autora postavené kolem roku 1740 na kůrech, vybudovaných na pilířích triumfálního oblouku na náklad biskupa Jakuba Arnošta z Lichtenštejna-Castelcornu. Jako vzor posloužily biskupovi podobné varhany v Salcburku a Pasově. Důvodem bylo podle biskupova názoru to, že Agadoniho varhany byly od presbytáře příliš vysoko a daleko, což byla pravda. Levé varhany I/10 měly slabší zvuk a byly určeny pro chorál, pravé II/14? byly silnější a byly užívány pro figurální hudbu. Oba kůry a oboje varhany existovaly do roku 1884. Historická fotografie z publikace KRÁČMER, Mořic. *Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*. Foto MZK.



Kůr a varhany kostela sv. Petra a Pavla v Brně. Skříň varhan pochází z nástroje II/29 od Františka Harbicha z roku 1829. Když byly v letech 1908–1909 stavěny nové varhany II/65 firmou bratří Paštikových, musela být Harbichova skříň o 2,8 m zvýšena.
Foto Jiří Sehnal.



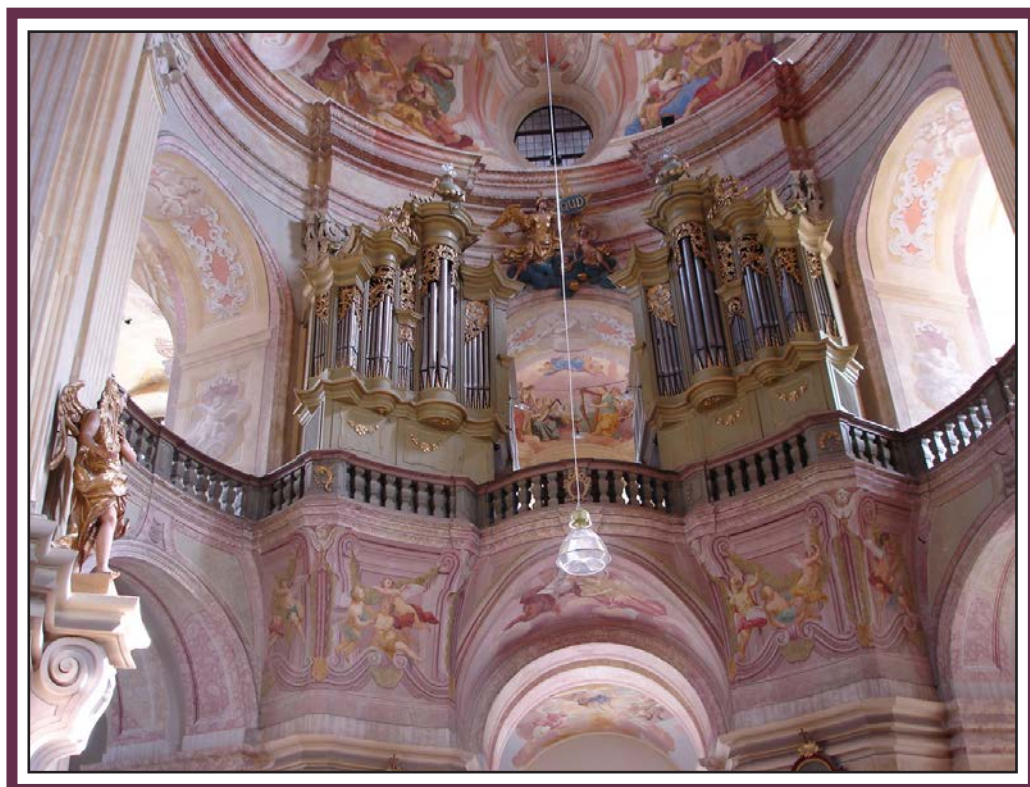
Kůr kostela sv. Petra a Pavla v Brně. Současný stav. Většinu místa dnes zabírají varhany. Původně zde bylo pro hudebníky více místa, protože Harbichovy varhany byly menší. Proto zde mohl roku 1867 Pavel Křížkovský provést velkou orchestrální mši, která tak nadchla papežského nuncia Falcinelliho. Foto Petr Kolař.



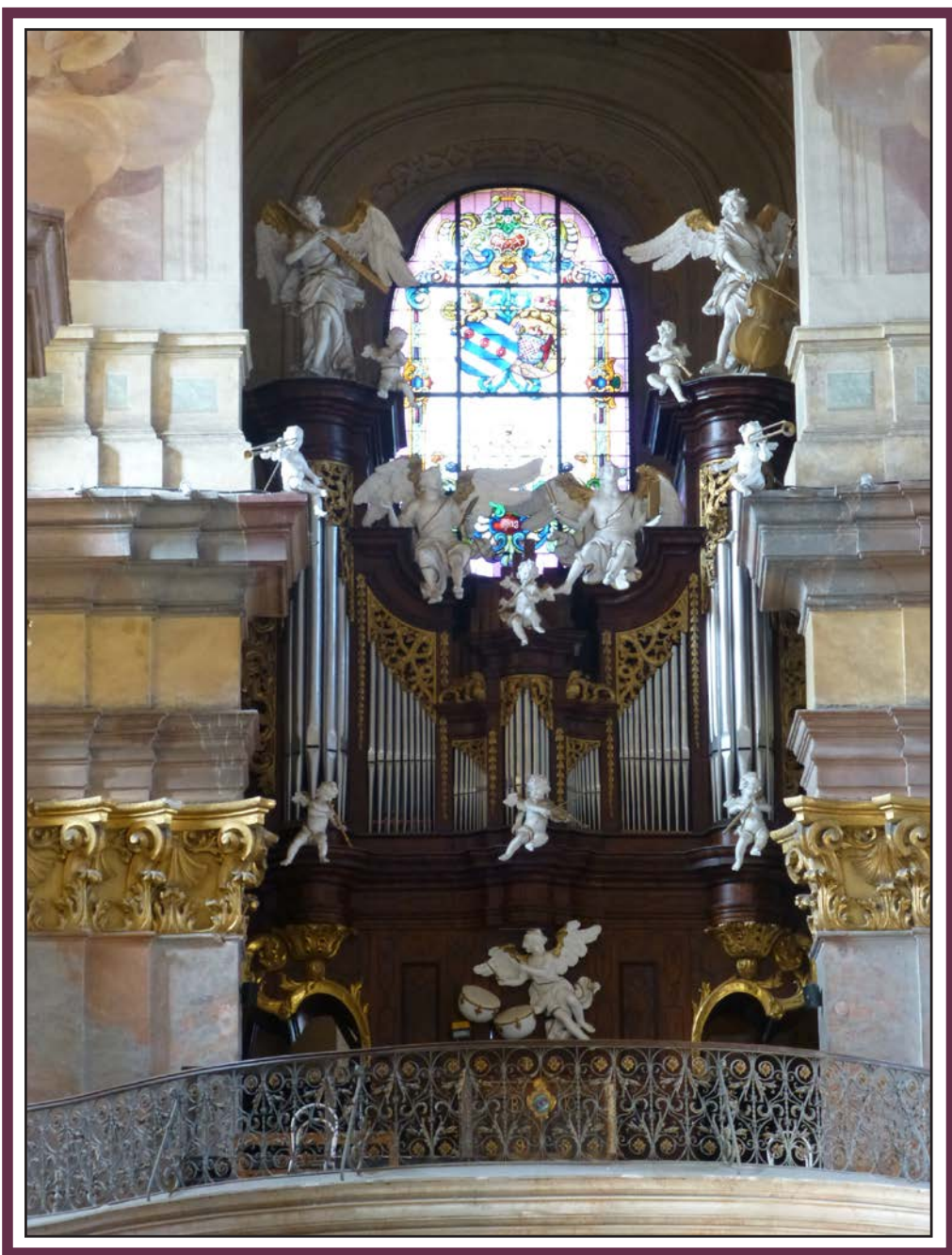
Varhany I/10 od Antonína Richtra z doby kolem roku 1748 v Jevišovicích. Tento skromný nástroj plnil úkol varhan až do roku 1829 v kostele sv. Petra a Pavla v Brně a pedál k němu dodal pravděpodobně až roku 1769 Jan Výmola. Na Petrově stály tyto varhany původně asi v zábradlí, protože mají hrací stůl zabudovaný v zadní stěně. Po postavení Harbichových varhan byly prodány za 700 zl. do Jevišovic. Foto Jiří Sehnal.



Richtrovy varhany v Jevišovicích při pohledu z boku. Současný stav. Pedál stojí odděleně až u zdi. Foto Jiří Sehnal.



Varhany v poutním kostele Jména Panny Marie ve Křtinách. Kostel navrhl kolem roku 1710 Jan Blažej Santini-Aichel, ale varhany (původně II/16) postavil až roku 1764 František Umlauf z Králík. Z výtvarného hlediska se mu podařilo varhany skvěle umístit, ale najít místo pro sbor je problém. Prostor za hracím stolem, který je uprostřed, je malý a akusticky nevhodný. Prostory vlevo a vpravo jsou větší, ale zpěváci nemají kontakt s varhaníkem. Foto Jiří Sehnal.



Figurální kůr a varhany v kostele sv. Petra a Pavla v benediktinském klášteře v Rajhradě. Skříň nástroje pochází z varhan II/22 od Antonína Richtera z roku 1734. Původní barokní kůr byl podstatně menší. Současný kůr byl zbudován až před postavením nových varhan II/28 firmou bratří Paštikových roku 1910. V té době tam působila Cyrilská jednota, která čítala 50–60 zpěváků. Foto Jiří Sehnal.



Chorální varhany v presbytáři klášterního kostela v Rajhradě. Varhany I/10 postavil roku 1731 Antonín Richter jako součást chorálního kůru, ve kterém benediktini konali hodinky. V chorálním kůru se prováděly jen jednohlasé zpěvy gregoriánského chorálu, někdy formou alternatim. Dnes stojí v Richtrově skříni pneumatický nástroj I/7 od firmy bratří Paštikových. Chorální varhany I/15 stály od roku 1700 i za chórovými lavicemi u cisterciáků na Velehradě a pro stejný účel byla asi určena prázdná varhanní skříň ve Žďáře nad Sázavou (viz obrázek na s. 132). Foto Jiří Sehnal.

Der Cantor.
Schwingt oft das Herkens-Ohr, Zum Lied im hohen Chor.

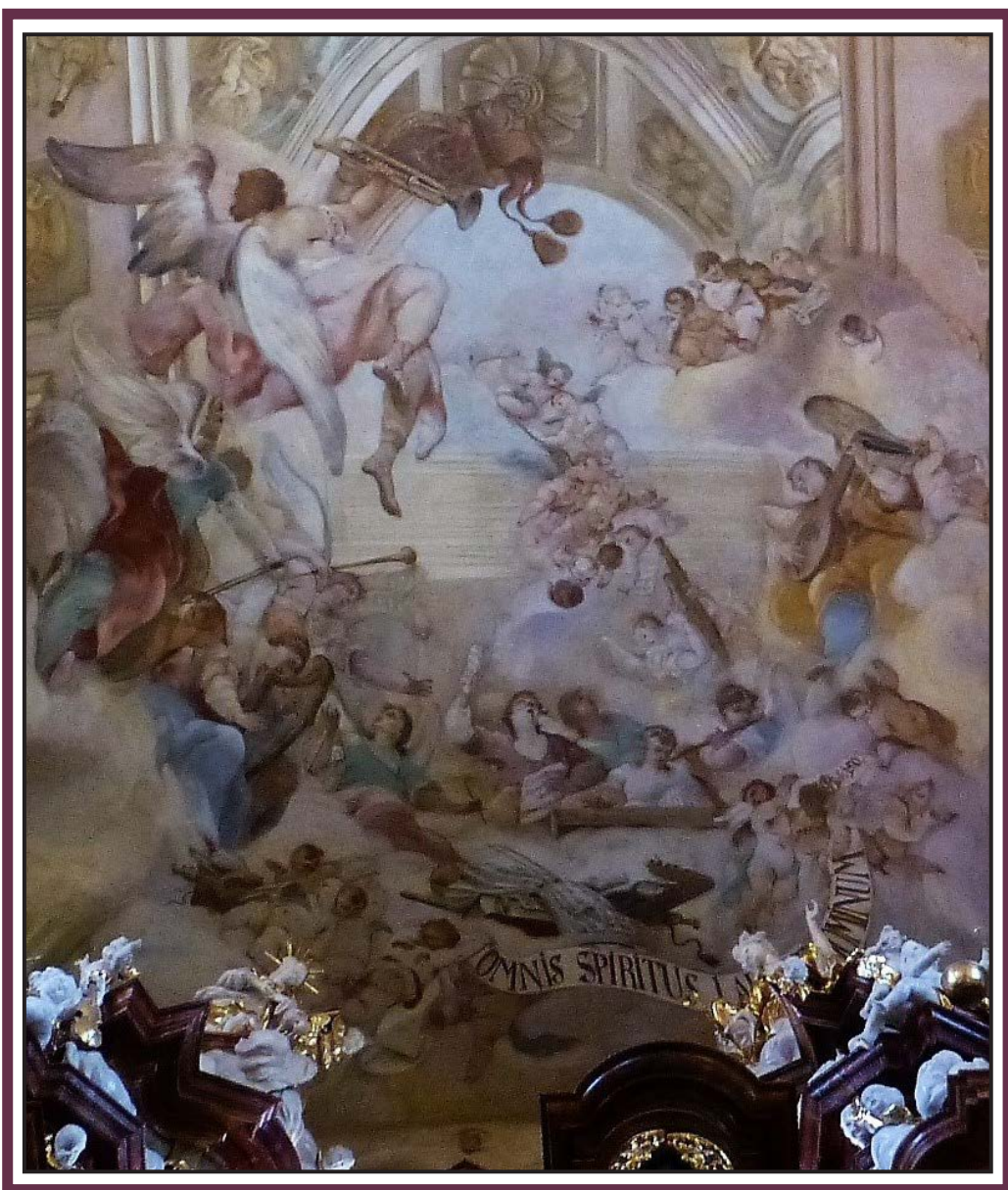


Der Stecken muß die Stimmen führen
und ein gerader Wandel zieren,
das Leben in verwirreter Zeit,
worauff so vieler Augen sehen,
sonst wird durch Kergernis entstehen,
höchst schädliche Unrichtigkeit

Kantor s taktovací hůlkou při řízení sboru školáků. Rytina v knize WEIGEL, Christoph. *Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände...* Regensburg, 1698, s. 113.
Foto Kateřina Fajtllová.



Andílek s kapelnickou hůlkou na varhanách z doby kolem 1740 v hřbitovní kapli sv. Barbory v Polné. Zdobená hůlka svou velikostí připomíná hůlku kantora na obrázku na s. 20. Je pravděpodobné, že se dirigentská technika doby baroka podstatně lišila od techniky dnešní. Putto byl během jednoho pohřbu odcizen neznámými vandaly. Foto Jiří Sehnal v roce 2000.



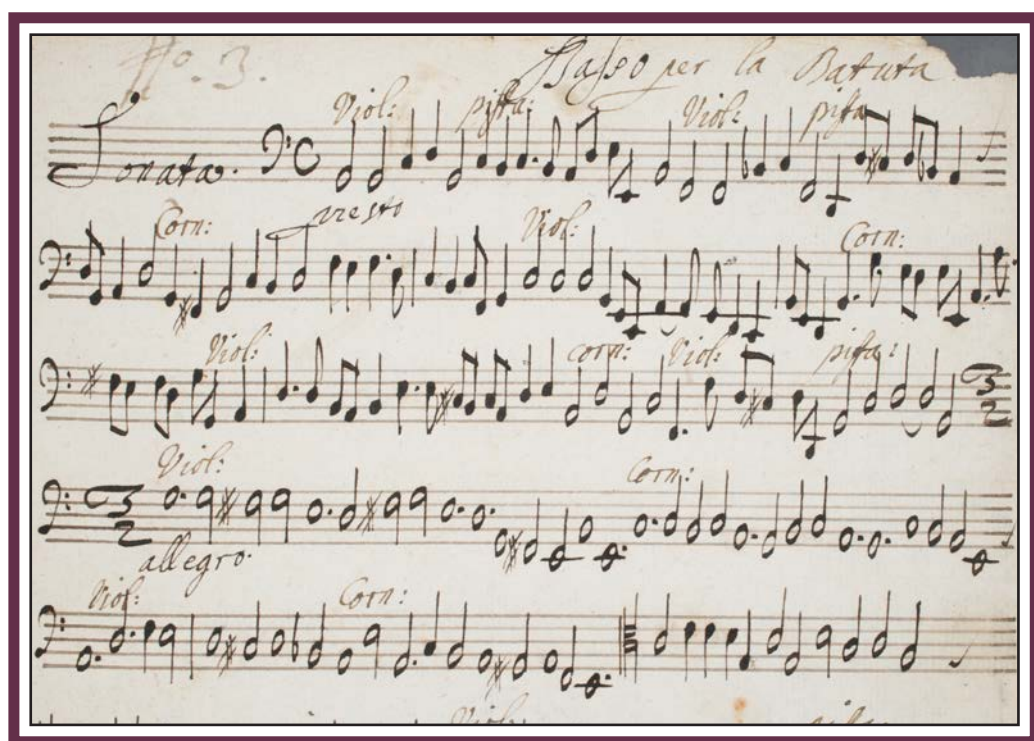
Andělský koncert na fresce Františka Řehoře Ignáce Ecksteina nad varhanami ve velehradské bazilice. Anděl, řídící kapelu, diriguje pravou rukou s roličkou not, podobně jako František Xaver Richter na známé rytině, a v levé ruce drží snad „partituru“ (generálbasový part). Foto Jiří Sehnal.



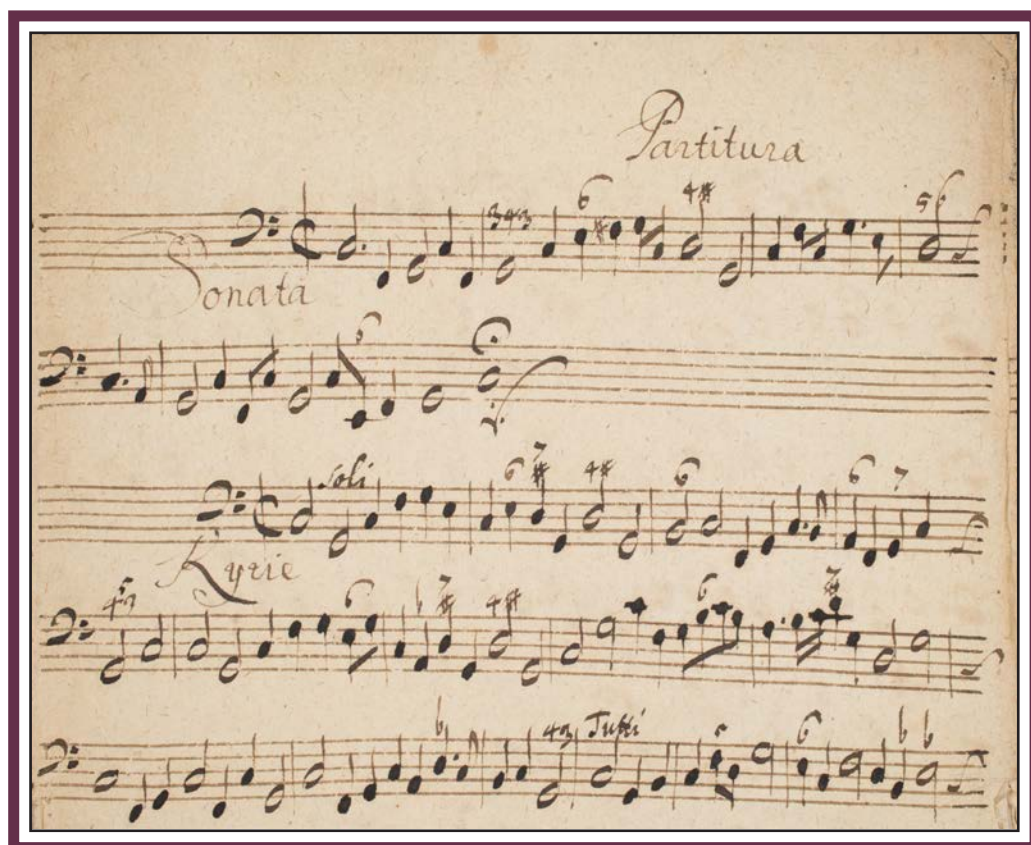
Vyobrazení hudební kapely na obraze Svatba v Káni Galilejské od Viktorina Ignáce Raaba z počátku padesátých let 18. století (výstava Olomoucké baroko 2010). Detail obrazu s kapelníkem, který diriguje podobně jako anděl na obrázku na s. 146.
Foto Jiří Sehnal.



Část skříňe na noty z roku 1765 na kůru v Pozořicích. Původně trojdílná skříň obsahovala v levé a pravé části noty a ve středním dílu hudební nástroje. Latinské nápisy prozrazují, jaké druhy figurální hudby se v Pozořicích před rokem 1784 provozovaly. Např. mše se dělily na šest druhů: *Missae solennes*, *Missae Imae Classis*, *Missae 2dae Classis*, *Missae ordinariae*, *Missae breves*, *Missae pastorales*. *Requiem solenne*, *Requiem ordinaria*. Byly zde dokonce čtyři druhy symfonií. Noty se do dnešních dnů nedochovaly. Foto Petr Hlaváček.



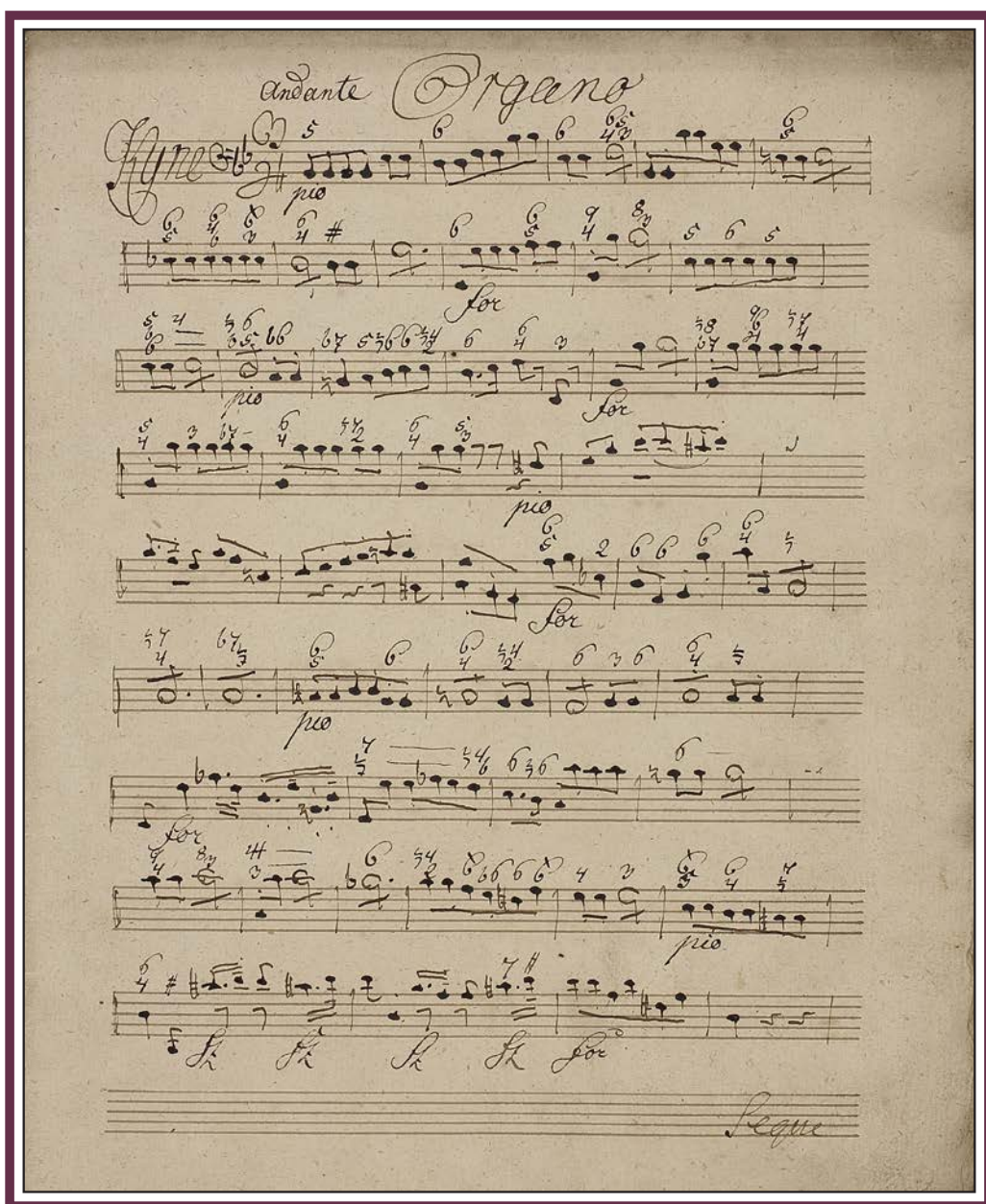
Johann Heinrich Schmelzer: *Sonata natalitia* z roku 1675. Druhý part generálního basu s označením *Basso per la batuta* pro kapelníka. Hudební archiv Arcibiskupského zámku v Kroměříži, sign. A 553 (Br. IV 108). Foto Kateřina Fajtllová.



Philipp Jakob Rittler: *Missa s. Spiritus* z roku 1677. Druhý part generálního basu s označením *Partitura* pro kapelníka. Hudební archiv Arcibiskupského zámku v Kroměříži, sign. A 159 (Br. I 251). Úkolem generálního basu bylo hrát melodii basu a podle značek nad notami správně doplňovat harmonii. Generální bas se používal v chrámové hudbě až do doby Antonína Dvořáka. Jako pomůcku při výuce harmonie jej použili ještě Josef Foerster (1887) a Otakar Šín (1922, 1933). Stoupenci cyrilské reformy jej ve své tvorbě přestali používat. Foto Kateřina Fajtllová.



Johann Joseph Fux: *Missa s. Leopoldi*, opis z roku 1708 (ODH MZM, sign. A 2.149). První stránka varhanního partu obsahující generální bas. Dynamické značky se v 17. a 18. století objevovaly jen výjimečně. Z toho lze soudit, že varhaník nepotřeboval měnit zvolenou rejstříkovou kombinaci. Foto MZK.



Johann Nepomuk Hummel: varhanní part ze mše *Messe in B*, opis ze sbírky brněnských augustiniánů (ODH MZM, sign. A 18.963). Tato mše byla provedena roku 1820 při intronizaci arcivévody Rudolfa v Olomouci. Četné dynamické poznámky prozrazují nové stylové čtení a nový způsob interpretace. Varhanní part býval stejný pro varhany i pro kontrabas, ale sforzato (dole) platilo pouze pro basistu, protože na varhanách se nedalo zahrát. Foto MZK.

MISSA CUNIBERT.



3

Kyrie.
Langsam. P. Rampis.

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

Organo.

Langsam.

Etwas bewegter.

lei - son. Christe e - lei - son, Christe e - lei - son, Christe, Christe e - lei - son.

Etwas bewegter.

Erstes Zeitmass.

Kyrie e - lei - son Kyrie e - lei - son, Kyrie e - lei - son, e - lei - son!

Erstes Zeitmass.

Druck und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Pancratius Rampis: *Kyrie* ze mše *Missa Cunibert*, která se na počátku cyrilské reformy v českých zemích těšila nesmírné oblibě. Mše je velmi snadná, s převahou homofonie. Starobylost jí dodávají hlavně občasně průtahy. Varhanní part je shodný s vokálními hlasy jako intonační podpora. Foto MZK. ODH MZM, sign. A 35.595.

Missa „in Honorem S. Cæciliæ“
 una voce cum Organo aut quatuor vocibus imparibus cantanda.
 Aut. Fr. Witt. Opus XXII.

Kyrie.

Andante. M. M. ♩ = 84.

Cantus.
 Altus.
 Tenor.
 Bassus.

mf Ky - ri - e e - lei - - - son, e - - lei - -
c. O. Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - -
 Ky - ri - e, *Man.* Ky - - ri - e e - lei - -
 son, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - -
 son, Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei -
 Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - son,
 son, *Ped.* Ky - - ri - e e - lei - -
 son. Chri - ste e - lei - - son, Chri - ste e - lei - -
 son. Chri - ste e - lei - - son, Chri - ste e - lei -
 e - lei - - son. *dolce.* Chri - ste e -
 son. *Man.* Chri - ste e - lei - - - son,
 son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - *dim.* - son. *♩ = 90.* e - lei -
 son, Chri - ste e - lei - - son. Ky - - ri - e e - lei -
 lei - son, *rit.*
 Chri - ste e - lei - *Ped.* - - - son. *s. O.* Ky - ri - e e - lei - -

*) Wird diese Messe 4 stimm. aufgeführt, so soll die Orgel nicht bei „s. O.“, sondern nur bei „c. O.“ gespielt werden. — Si cantatur hæc Missa 4 vocibus imparibus, organum si legis „c. O.“ tantum pulsatur.

Franz Xaver Witt: *Kyrie* ze mše *Missa in Honorem S. Caeciliae*. Příklad ukazuje, že Witt brilantně ovládal polyfonní techniku, která spočívá ve střídání krátkých homofonních úseků s ladnými imitacemi a vzorném rozvodu disonancí. Mši mohl provádět jednoglasý sbor, zatímco varhany hrály ostatní hlasy. Byl-li k dispozici čtyřhlasý sbor, měly varhany hrát jen místa označená c. O. (= cum Organo). Varhany byly od doby *Caeremoniale episcoporum* jediným hudebním nástrojem povoleným v liturgii a cyrilisté v 19. století tuto zásadu přísně dodržovali. Foto MZK. ODH MZM, sign. A 20.259.

Chor ff 25 gehaltener langsam Halbchor. 30

Chri-ste e - le - i - son, Chri-ste e - lei - son, e - lei-son, e -
e - lei - son, e - lei - son, e -

Dazu Bourdon 16', Principale & Octaven.

zurückhaltend. Chor. Ky - ri - e e - le - i - son, 34

pp le - i - son. Ky - ri - e e - le -

le - i - son. Ky -

Mehrere 8' von Holz und Zinn.

Man. 1*

Johann Gustav Stehle: ukázka ze mše *Missa Jesu Rex admirabilis*, op. 33. Z obligátního varhanního partu je zřejmé, že autor již počítal s modernějšími varhanami. Již tónina f-moll by na starých varhanách s nerovnoměrným laděním činila problémy. Vedle toho varhanní part vyžadoval tóny, které tehdy většina našich varhan ještě neměla. Novinkou jsou též pokyny pro rejstříkování, se kterými se v předešlé době nesetkáme. Foto MZK. ODH MZM, sign. A 20.006.

MISSA IN HONOREM SC. STEPHANI.

Reverendissimo Domino, Domino

VENCESLAO NYKLES,

parochus ad S. Stephanum, Notar. AEp., Colleg. deput. civit. Prag., Consilii civit. Prag. in rebus schol. boh.
m., directori inst. paup. etc.

dedicat

Ottomarus Smolík,

magister chori ad S. Stephanum.

KYRIE.

Andante.

[illegible]

Poznámka. Silnější sborové zpívají mešní tuto skladbu bez průvodu varhan. Od slabších sborů může zpívána býti s částečným průvodem varhan tak, aby zpěv à capella se zpěvem varhanami sesíleným se střídala. Průvodu zejména užití lze, kde znamená jest *f* neb *ff*.

8. a 9. příloha „CYRILLA“. Ročník VIII, 1881.

Otomar Smolík: *Kyrie* ze mše *Missa in Honorem Sc. Stephani*. V poznámce dole jsou zajímavé údaje o interpretaci: „Silnější sborové zpívají mešní tuto skladbu bez průvodu varhan. Od slabších sborů může zpívána být s částečným průvodem varhan tak, aby zpěv à capella se zpěvem varhanami zesíleným se střídal. Průvodu zejména užití lze, kde znamená jest f nebo ff.“ Foto MZK. MZK, sign. MUS3-0570.352.

7

de-pre-ca-ti-o-nem nostram Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re

o-nem nostram Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re

de-pre-ca-ti-o-nem nostram Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris

Allegro.

no-bis, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus Tu so-lus al

mi-se-re-re no-bis, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus

no-bis, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, Tu so-lus al

mi-se-re-re no-bis, Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, Tu so-lus al

tis-si-mus, Je-su Chri-ste, Cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a

al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste, Cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

tis-si-mus, Je-su Chri-ste, Cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

U. 434

Josef Cyril Sychra: ukázka z *Gloria* ze *Mše ke cti sv. Václava*. V této skladbě varhanní part pouze nezdvojuje vokální hlasy, ale je veden samostatně. Autor zde podle poznámek cresc., decresc., ped. počítal již s moderními varhanami, na kterých bylo možné postupné zesilování a zeslabování pomocí žaluzií nebo crescendového válce. Na starých varhanách by tento part nebyl proveditelný. Foto MZK. ODH MZM, sign. A 8.023.

368675

VII. příloha „CECILIE“

MISSA in honorem Sc. Adalberti

auctore JOSEPHO FÖRSTER (op. 31.)

Reverendo Domino VENCESLAO NYKLES dedicata.

Kyrie.

Cantus. Andante. M. M. $\text{♩} = 72$. *p* Ky - ri - e e - lei - -

Altus. *p* Ky - ri - e e - lei - son, Kyri - e e - leison, e-

Tenor. *p* Ky - ri - e

Bassus. *p* Ky - ri - e

SON. *cresc.* *f* Ky - ri - e e-

f Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e

f Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e

cresc. *f* Ky - ri - e e - lei - son, *f* Ky - ri - e e

Organum *mf*
non oblig.

POZNÁMKA I. Ačkoliv deklamatorní přízvuky s taktickými nazvící se shodují, naznačil jsem je přece, abych dirigentům práci usnadnil. I připomínám, že v síle své dle znamének *pp* – *p* – *mf* atd. jakož i, a to především, významem slov se mění. Zakončující slabýka onoho slova, po kterém se vydechne, musí být vždy slabá, tedy bez přízvuku, bez ohledu, připadá-li na těžkou neb lehkou dobu taktu. Tóny sforzatem(*sf*) označené, zpívají se vždy rázně.

POZNÁMKA II. Chudost dispozic našich varhan nedovoluje, abych registrování blížeji určil. Jakých rejstříků se v jednotlivých případech upotřebiti má, řídí se dle množství zpěváků, a jest nutno k tomu přihlížeti, aby varhany zpěv nikdy nepřehlušovaly. Ve fortissimu užívá se polostroje, (osmi- až čtyřstopových rejstříků), nikdy ne však mixtur.

7

Josef Förster: *Kyrie* ze mše *Missa in honorem Sc. Adalberti* (1874). Důležitá je pozn. č. 2 pod notami: „Chudost disposic našich varhan nedovoluje, abych registrování blížeji určil. Jakých rejstříků se v jednotlivých případech upotřebiti má, řídí se dle množství zpěváků, a jest nutno k tomu přihlížeti, aby varhany zpěv nikdy nepřehlušovaly. Ve fortissimu užívá se polostroje, (osmi- až čtyřstopových rejstříků), nikdy ne však mixtur.“ Autor měl pravdu. V sedmdesátých letech 19. století byly zejména na venkově ještě barokní varhany, které neobsahovaly tzv. charakterní rejstříky, což byly jemné osmistopé hlasy různých barev. Jeho varování před rejstříky vyššími než čtyři stopy však platilo již v baroku a pravidlo, že varhany nemají přehlušovat zpěv sboru, je platné i dnes. Foto MZK. MZK, sign. MUS4-0368.675.

Figurální mše na Moravě od 17. století do současnosti

Jiří Sehnal

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně, 2020
Kounicova 65a, 601 87 Brno v nákladu 150 výtisků

Redakce Mgr. Tereza Kunešová
Jazyková korektura Mgr. Tereza Vintrová
Jmenný rejstřík Mgr. Tereza Vintrová
Návrh obálky Klára Válková
Grafická úprava a sazba Štěpán Drlík, d3sign
Tisk Tiskárna Brázda, Hodonín

ISBN 978-80-7051-294-4
ISBN 978-80-7051-313-2 (e-kniha, pdf)